

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS MATEMÁTICAS E DA NATUREZA**

ANNA CRISTINA CARDOZO DA FONSECA

A MÚSICA NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DA
INDEPENDÊNCIA: MEMÓRIA E MODERNIDADE

RIO DE JANEIRO

2017

ANNA CRISTINA CARDOZO DA FONSECA

A MÚSICA NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DA
INDEPENDÊNCIA: MEMÓRIA E MODERNIDADE

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Nadjia Paraense dos Santos

RIO DE JANEIRO

2017

CIP – Catalogação na Publicação

F676m Fonseca, Anna Cristina Cardozo da.
A música na Exposição Internacional do Centenário da Independência: memória e modernidade / Anna Cristina Cardozo da Fonseca. -- Rio de Janeiro, 2017.
481 f.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Nadja Paraense dos Santos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Decania do Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, 2017.

1. Exposição do Centenário. 2. música. 3. memória. 4. modernidade. 5. Rio de Janeiro. I. Santos, Nadja Paraense dos, orient. II. Título.

ANNA CRISTINA CARDOZO DA FONSECA

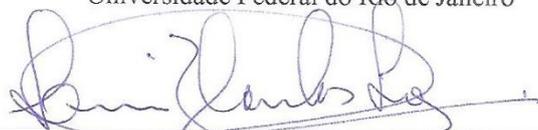
**A MÚSICA NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DA
INDEPENDÊNCIA: MEMÓRIA E MODERNIDADE**

Tese submetida ao corpo docente do Programa de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia.

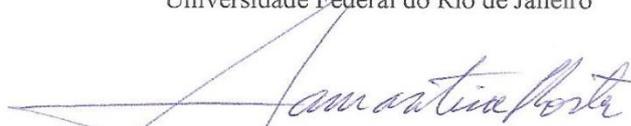
Aprovada em: 04 de dezembro de 2017



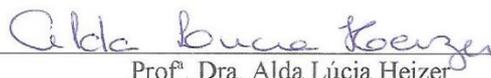
Prof.ª. Dra. Nadja Paraense dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro



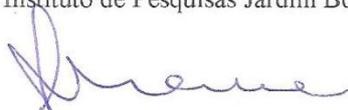
Prof. Dr. Luiz Carlos Soares
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Lamartine Pereira da Costa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro



Prof.ª. Dra. Alda Lúcia Heizer
Instituto de Pesquisas Jardim Botânico



Prof. Dr. Aurélio Antonio Mendes Nogueira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aos que me defenderam
Aos que me conduziram
Aos que me guardaram
Aos que me abençoaram

Meu pai sempre me dizia
Meu filho tome cuidado
Quando penso no futuro
Não esqueço meu passado
(PAULINHO DA VIOLA, [1972])

RESUMO

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *A música na Exposição Internacional do Centenário da Independência: memória e modernidade*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia) - Programa em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O trabalho que ora se apresenta pretende identificar e caracterizar o lugar da música na Exposição Internacional realizada no Rio de Janeiro, em 1922/1923, no contexto do Brasil republicano do início do século XX, considerando os conceitos de modernidade e de progresso, vinculados à construção da identidade nacional a partir da memória coletiva. Esse evento de caráter eminentemente mercantil objetivava comemorar o Centenário da Independência da nação brasileira, apresentando um balanço da evolução do país ao longo daquele século de autonomia política e o estado de progresso em que ele se encontrava. A pesquisa bibliográfica inicialmente empreendida evidenciou uma lacuna no tratamento da música como objeto de estudo em particular. Dessa forma, recorreu-se ao exame do material produzido pela Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, recolhida no Arquivo Nacional, secundada pela consulta aos periódicos locais, que revelaram os espetáculos e os programas musicais realizados sob a égide daqueles festejos, bem como as ideologias que os sustentavam. A pesquisa apontou uma atividade musical bastante pujante naquele ambiente celebrativo – formada principalmente por apresentações sinfônicas e operísticas, em palcos distintos, que atendiam a públicos e propósitos específicos, para o quê também a ciência contribuiu, com as inovações radiofônicas –, em tudo relacionada aos objetivos preliminares traçados pelos organizadores, às práticas e representações da modernidade e ao resgate da memória nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Exposição do Centenário; Música; Memória; Modernidade; Rio de Janeiro

ABSTRACT

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *A música na Exposição Internacional do Centenário da Independência: memória e modernidade*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia) - Programa em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The present study intends to identify and characterize the place of music in the International Exhibition held in Rio de Janeiro in 1922/1923, in the context of republican Brazil of the beginning of the 20th century, considering the concepts of modernity and progress, linked to the construction of the national identity from the collective memory. This eminently mercantile event aimed to commemorate the Centennial of the Independence of the Brazilian nation, presenting a balance of the country's evolution throughout that century of political autonomy and the state of progress in which it was. The bibliographical research initially undertaken evidenced a gap in the treatment of the object of study in particular. In this way, research was done on the material produced by the Executive Committee of the Centennial Celebration, collected in the National Archives, seconded by consultation with local newspapers, which revealed the shows and musical programs carried out under the aegis of those celebrations, as well as the ideologies that supported them. The research revealed a very vigorous musical activity in that celebratory environment, all related to the preliminary goals set by the organizers, to the practices and representations of modernity and to the rescue of the national memory.

KEY-WORDS: International Exhibition; Music; Memory; Modernity; Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O desmonte do morro do Castello e o aterro dele advindo	124
Figura 2: Vista aérea da Exposição Internacional de 1922	125
Figura 3: Pavilhão da França na Exposição Internacional de 1922.....	127
Figura 4: Pavilhão da Tchecoslováquia na Exposição Internacional de 1922	128
Figura 5: Modelo oficial do certificado de diploma	148
Figura 6: Excerto de partitura do Hino ao 1º Centenário da Independência dos EUA	160
Figura 7: Inauguração do novo edifício do Instituto Nacional de Música	186
Figura 8: Público presente à solenidade de inauguração	186
Figura 9: Capa da Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro.....	219
Figura 10: Capa de <i>Hymno do Centenario</i> , de Tavares de Figueiredo	231
Figura 11: Manuscrito da partitura de <i>Hymno do Centenario</i> , de T. de Figueiredo	232
Figura 12: Cartaz de propaganda da <i>Grande Temporada Lyrica</i>	237
Figura 13: Cartaz de propaganda da <i>Grande Temporada Lyrica</i>	238
Figura 14: Repertório operístico da <i>Grande Temporada</i>	265
Figura 15: Manuscrito da partitura do <i>Hymno Triumphal a Carlos Gomes</i>	271
Figura 16: Uma das salas das novas Escolas do Municipal	278
Figura 17: Sala de aula de aperfeiçoamento lyrico-theatral.	279
Figura 18: Eminências presentes à inauguração das novas escolas.....	279
Figura 19: Alunos da Escola de Canto Theatral.	281
Figura 20: Capa do programa dos espetáculos da Grande Temporada Lyrica.....	286
Figura 21: Elenco que tomaria parte na récita de gala de 7 de setembro de 1922.....	286
Figura 22: Pavilhão da Música	310
Figura 23: Palácio da Música	310
Figura 24: Praça dos Estados tendo, à esquerda, o Pavilhão da Música	311

Figura 25: Planta geral da Exposição Internacional de 1922	312
Figura 26: Inauguração da Exposição à frente do Palácio das Festas	315
Figura 27: Detalhe da escadaria lateral do Pavilhão de Festas	316
Figura 28: Palácio das Festas	318
Figura 29: Aspecto do Salão de Festas no encerramento oficial da Exposição.	320
Figura 30: A cúpula do Pavilhão de Festas	321
Figura 31: Propaganda da Exposição Internacional do Centenário.....	344
Figura 32: Aspecto do recinto da Exposição durante grande concerto ao ar livre	353
Figura 33: Aspecto do recinto da Exposição durante o concerto de Mascagni.....	355
Figura 34: Imagens do segundo concerto regido por Mascagni.....	356
Figura 35: Concertos ao ar livre. A grande orchestra de professores.....	357
Figura 36: Missa campal de Natal	367
Figura 37: A <i>Cavalleria Rusticana</i> ao ar livre, na Exposição.....	369
Figura 38: Artistas que tomaram parte na audição da ópera <i>Calabar</i>	372
Figura 39: Artistas que tomaram parte na audição da ópera <i>Heliophar</i>	375
Figura 40: Propaganda – música regional	380
Figura 41: Os Oito Batutas	383
Figura 42: O batuque e o samba na Exposição Internacional. Pavilhão da Música.	389
Figura 43: O batuque e o samba na Exposição Internacional. Pavilhão da Música.	389
Figura 44: A festa do batuque e o Carnaval de 1923 no recinto da Exposição.....	390

LISTA DE TABELAS

1	Exposições Internacionais realizadas entre 1851 e 1930 (percentual de participação de cidades/ países)	69
2	Quantidade/ percentual de expositores por grupo	145
3	Quantidade/ percentual de expositores por grupo (ordenado por percentual de participação)	146
4	Nacionalidade dos compositores/ <i>Concertos Wiener Philharmoniker</i>	256
5	Participação dos compositores na <i>Grande Temporada</i> conforme a nacionalidade (quantitativo e percentual)	262
6	Quantitativo e percentual de óperas apresentadas na <i>Grande Temporada</i> considerando a nacionalidade dos compositores	263
7	Relação geral das óperas apresentadas na <i>Grande Temporada</i>	264
8	Resumo da representação dos Estados e do Distrito Federal na Exposição Internacional	329
9	Estatística dos Expositores	330
10	Resumo da premiação – Seção Nacional	332
11	Resumo da premiação – Seção Estrangeira	337

LISTA DE QUADROS

1	Exposições Internacionais realizadas entre 1851 e 1930 (em ordem cronológica)	67
2	Exposições Internacionais realizadas entre 1851 e 1930 (temas)	68
3	Frequência de visitantes à Exposição Internacional	114
4	Classificação geral da Exposição Internacional	138
5	Cronograma dos concertos da <i>Wiener Philharmoniker</i>	244
6	Programas dos concertos da <i>Wiener Philharmoniker</i> na <i>Grande Temporada Lyrica do Centenario</i>	245
7	<i>Grande Temporada Lyrica do Centenario</i> / Cronograma das representações operísticas do 1º período	259
8	<i>Grande Temporada Lyrica do Centenario</i> / Representações operísticas do turno A/ 1º período	290
9	<i>Grande Temporada Lyrica do Centenario</i> / Representações operísticas do turno B/ 1º período	294
10	<i>Grande Temporada Lyrica do Centenario</i> / Representações operísticas em vesperais e espetáculos de gala/ 1º período	298
11	<i>Grande Temporada Lyrica do Centenario</i> / Representações operísticas/ 2º período	301
12	Custo das principais obras realizadas na Exposição Internacional	308

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. MODERNIDADE E MEMÓRIA	31
1.1 MODERNIDADE.....	31
1.1.1 Conceito e histórico	31
1.1.2 Agentes da modernidade	35
1.1.3 Representações da modernidade	36
1.1.4 Discursos sobre a modernidade	38
1.2 MEMÓRIA	48
1.2.1 Rememorando: o papel da memória	49
1.2.1.1 Memória e história	49
1.2.1.2 Memória e identidade	51
1.2.1.3 Memória e nação.....	52
1.2.1.4 Memória e linguagem	55
1.2.2 Comemorando: as festas da memória	56
2. PRELÚDIOS: O CONTEXTO COMEMORATIVO	60
2.1 EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS: LUGARES DE REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE	60
2.2 A PRIMEIRA REPÚBLICA NO BRASIL	71
2.2.1 A implantação do regime republicano	72
2.2.2 As revoltas e revoluções: os atores	74
2.2.3 A questão nacional e as ideologias	80
2.3 A CONSTRUÇÃO DOS FESTEJOS	85
2.3.1 A Associação do Centenário da Independência do Brasil	90
2.3.2 O projeto Nestor Ascoly	92
2.3.3 A Comissão Organizadora do Programa da Comemoração do Centenário	100
2.3.4 A Comissão Executiva do Centenário da Independência	105
2.4 A EXPOSIÇÃO DE 1922.....	113
2.4.1 Modernizando a capital federal	115
2.4.2 Erguem-se os pavilhões	125

2.4.3	A classificação geral da Exposição	135
3.	INTERLÚDIOS: REMEMORANDO O CENTENÁRIO	152
3.1	OS PROJETOS COMEMORATIVOS	152
3.1.1	Na Comissão Executiva	165
3.1.1.1	Os concertos sinfônicos e o Instituto Nacional de Música: a participação de Abdon Milanez.....	167
3.1.1.2	Os espetáculos de gala	189
3.1.1.3	A temporada lírica oficial do Centenário da Independência.....	194
3.1.1.4	A participação da ciência.....	206
3.1.1.4.1	<i>A Repartição Geral dos Telegraphos e da Telecommunição</i>	207
3.1.1.4.2	<i>A radiotelefonia</i>	211
3.1.1.4.3	<i>O telefone alto-falante</i>	213
3.2	OS HINOS: A MÚSICA E O CIVISMO	216
3.2.1	O Hino Nacional Brasileiro: a edição definitiva	217
3.2.2	O Hino da Independência	226
3.2.3	O Hino do Centenário da Independência	229
4.	OS PALCOS DO CENTENÁRIO	234
4.1	NO THEATRO MUNICIPAL: A GRANDE TEMPORADA LYRICA DO CENTENARIO	236
4.1.1	Wiener Philharmoniker: os concertos sinfônicos	240
4.1.2	As representações operísticas	257
4.1.2.1	A Escola de Canto Coral do Theatro Municipal: a formação do cantor nacional	276
4.1.2.2	Os espetáculos de gala	285
4.2	NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL	304
4.2.1	O Pavilhão da Música	307
4.2.2	O Palácio das Festas	315
4.2.2.1	A Sala das Festas	319
4.2.2.2	As galerias: expondo objetos musicais	324
4.2.3	A programação musical	342
4.2.3.1	Apresentações de bandas militares	343
4.2.3.2	Concertos líricos e sinfônicos	350
4.2.3.2.1	<i>A participação de Pietro Mascagni</i>	350

4.2.3.2.2	<i>O Grêmio Archangelo Corelli</i>	358
4.2.3.2.3	<i>A Sociedade de Concertos Sinfônicos</i>	364
4.2.3.2.4	<i>As datas comemorativas</i>	367
4.2.3.2.5	<i>As óperas nacionais</i>	372
4.2.3.3	Festas populares	376
4.2.3.3.1	<i>Cornélio Pires e a noitada sertaneja</i>	378
4.2.3.3.2	<i>Os Oito Batutas</i>	381
4.2.3.3.3	<i>O Bloco do Bam-bam-bam: o samba e o batuque</i>	384
4.3	NAS ONDAS DA RADIOFONIA	391
A TÍTULO DE CODA: CONSIDERAÇÕES FINAIS		403
REFERÊNCIAS		410
ANEXOS		467
ANEXO A – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: PROJETOS.....		468
ANEXO B – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: ATOS OFICIAIS		474
ANEXO C – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: OUTROS DOCUMENTOS		478

ULTIMOS ECHOS

- Eu vinha falar-lhe a proposito do centenario...
- Ainda? Exclamei, antes mesmo do homem fazer menção de concluir a sua frase.
- Perdão, insistiu o desconhecido. Bem sei que é um assumpto morto, mas não do ponto de vista em que eu o vejo.
- Não creia, redargui quase enfezado.
- É o que lhe digo. E é insensatez pensar que o centenario não tem projecções.
- (...). Tambem não importa. O que sou é patriota.
- Isso todos nós somos.
- E carioca.
- Ah!
- Carioca da gemma.
- Como quem diz: o senhor nasceu entre o Pão de Assucar e o Corcovado.
- (...).
- Se venho occupar a sua attenção, ainda por motivo do centenario da independencia brasileira, é menos pelo senhor, pessoalmente, do que pela necessidade de me communicar com os posteros.
- Com quem? gritei.
- Com os posteros.
- Que me diz? Com os posteros?
- Sim, senhor.
- (...).
- Em que data põe o senhor esses posteros a quem deseja fazer chegar a sua communicação?
- No outro centenario.
- Da independencia? D’aqui a cem annos?
- Em 2022.
- Mandasse, então, pelo correio, homem!
- Pensei nisso, com effeito. Em carta registrada ou expressa chegaria talvez a tempo. Mas havia um grande embaraço.
- Não percebo.
- O destinatario... (...) E foi então que pensei na imprensa.
- E isto ainda existirá d’aqui a cem annos?
- Ignoro, mas isso não affecta a minha idéa.
- Não percebo.
- É simples. Póde não existir mais a imprensa, ou poderá ter sido transformada ao ponto de estar irreconhecivel. Haverá sempre, porém, uma bibliotheca, um archivo, um museu, em summa, onde um curioso possa encontrar os jornaes desta época, da nossa época, deste centenario. Comprehende?
- (...).

(LOPES, 1922: 3)

INTRODUÇÃO

Há pouco mais de cem anos, o Brasil se preparava para comemorar o primeiro centenário de sua independência política da metrópole portuguesa. Precisava o Estado republicano, às portas daquela data, afirmar-se como um regime de governo que havia prometido tirar o país do atraso a que havia sido submetido pela condição de colônia europeia, catapultando a nação para a tão sonhada modernidade e garantindo um presente-futuro, em que estaria o progresso, em tudo diferente do passado monárquico.

Realizada de setembro de 1922 a julho de 1923 na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, com a qual o Brasil decidiu comemorar aquela simbólica data, reflete essa aparente dicotomia entre a tradição, o passado e a memória e a civilização, o futuro e a modernidade. Evento inicialmente planejado para durar pouco mais de três meses, acabou cerrando as portas apenas em julho do ano seguinte, tendo tido seu término adiado por mais de uma vez. Ao longo desse tempo, mereceu essa feira de mercadorias a visita de mais de três milhões de pessoas, que a ela compareceram para conhecer e atestar a qualidade dos produtos de mais de dez mil expositores, entre representantes nacionais e estrangeiros, que, ladeados, apresentavam-lhes as virtudes.

Educação e ensino; agricultura e pecuária; mecânica, eletricidade e engenharia; indústria e higiene; comércio e economia; artes e esportes. Todas as áreas da produção e da atividade humanas deveriam participar do balanço das realizações nacionais durante aquele século de independência, um verdadeiro levantamento do progresso da nação.

A opção pela promoção de uma exposição, evento de caráter eminentemente mercantil, que celebrava as maravilhas da ciência e do progresso efetivadas pelas ideias iluministas e concretizadas na Revolução Industrial, e que ocupou lugar de destaque no universo da modernidade, parecia perfeita para a comemoração de uma data nacional que, sob o ponto de vista da história do país, mostrava-se repleta de dicotomias, e, ao mesmo tempo, atendia à necessidade e ao desejo daqueles que haviam impulsionado o país para o regime republicano de atingir a civilização e o progresso; a modernidade, enfim.

O Centenário da Independência e, em especial, a dita Exposição Internacional vêm sendo tema de um bom número de trabalhos e estudos acadêmicos, cujas dimensão, grandiosidade e riqueza de significados que em si encerram têm proporcionado leituras diversas sobre si e sobre assuntos que os tangenciam.

Diversos são os aspectos abordados por essas diferentes investigações, que vão desde a arquitetura dos pavilhões à cinematografia; de transmissões radiofônicas como expressão das novidades tecnológicas a concursos e congressos; de exposições de arte a reformas urbanas, sempre com o fito de apontar a importância daquele evento comemorativo na construção da nação brasileira, sob o signo da modernidade, do progresso e da civilização. Ainda que se apresente incompleta pela limitação e recorte dessas composições e pela abrangência do próprio material, a pesquisa documental empreendida pelos pesquisadores cujos trabalhos foram consultados tem revelado importantes dados e informações.

A historiadora Marly Silva da Motta (1992), por exemplo, é autora de publicações importantes que buscaram tanto apresentar a questão nacional naqueles anos de 1920 quanto resgatar o principal evento comemorativo daquela data – a Exposição Internacional –, cenário privilegiado para as abordagens de Ruth Levy (2004) sobre o meio arquitetônico carioca daquele início de século, que transitou entre o ecletismo e o modernismo na busca por raízes que pudessem ser consideradas nacionais em uma cidade que fora rasgada por intervenções radicais ocorridas a partir do desmonte do Morro do Castelo em preparação para a instalação daquela grande mostra.

Mostras científicas integraram os festejos no âmbito da Exposição Internacional, organizadas por notáveis instituições de ciência, tais como o Jardim Botânico, o Museu Nacional, o Departamento Nacional de Saúde Pública e o Serviço Geológico e Mineralógico do Brasil, fazendo dessa efeméride um espaço de promoção de ciência, como aponta Araci Santos (2010), e palco de muitos e relevantes congressos, como aqueles de temática voltada para a educação e o ensino, analisados por Moysés Kuhlmann (2001), e os que acolheram discussões históricas, antropológicas e americanistas, em debates e conferências públicas e acadêmicas, nos quais os conceitos de nação e raça foram tratados sob a ótica da ocasião, como apontado por Sven Schuster (2013). Também as produções cinematográficas e as relações entre o Estado e aquele novo meio de comunicação, ponta de lança das descobertas científicas do momento, constituíram-se ricas temáticas nos estudos de Eduardo Victorio Morettin (2011), ao lado das telas que integraram as mostras de Arte Contemporânea e de Arte Retrospectiva, objeto de estudo de Paulo de Vincentis (2015).

No entanto, para Thaís Sant’Anna (2008), a despeito de todas essas realizações e da magnitude do evento, a historiografia oficial sobre a Exposição do Centenário ainda não conseguiu evidenciar a relevância e o reconhecimento desse empreendimento no contexto da modernidade brasileira das primeiras décadas do século XX, opinião compartilhada por Beatriz Jaguaribe (2011), para quem a importância do Centenário da Independência e de tudo

o que se construiu para comemorá-lo foi obstaculizada pela agenda modernista e de bandeira vanguardista dos anos que se seguiram¹.

Em que pesem tais considerações, as pesquisas aqui comentadas, em que o conceito de modernidade – a ele vinculadas ainda as noções de progresso e de civilização – se conjuga ao de memória – ao qual se associa a questão nacional –, presentes naquele espetáculo e que faziam parte do contexto histórico-social e das discussões do Brasil daquele início de século, concluem por verdadeira relevância da Exposição Internacional no cenário do país naquela ocasião, ainda que embotada por certa depreciação que lhe foi conferida por parte da historiografia e da intelectualidade.

No universo da produção acadêmica sobre a Exposição Internacional do Centenário, a cujo levantamento se procedeu, foi identificada, entretanto, uma significativa ausência de estudos sistematizados sobre a participação e o papel da música em um evento dessa magnitude, ainda que neles tenha sido registrada a realização de número expressivo de eventos musicais. É, de fato, curioso que esse tema não tenha sido ainda tratado com a atenção que já lhe foi dada em outros eventos de mesma natureza, nacionais e internacionais, sobre os quais há importantes trabalhos.

Pode-se supor que a coincidência desse evento com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro daquele mesmo ano, realizada na cidade de São Paulo (SP), que também pretendia celebrar o Centenário da Independência e que, diferentemente das proposições da Exposição Internacional, defendia ideias de vanguarda, tenha contribuído para o ostracismo a que foi submetido o assunto e para a oposição que se logrou construir em torno dessas manifestações.

Tal ausência se torna ainda mais relevante se se considerarem a formação acadêmica da autora, detentora de diplomas dos cursos de bacharelado e licenciatura em Música, concluídos na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e a dissertação de Mestrado por ela defendida em 1996 na mesma instituição, sob o título de *História Social do Piano: Nacionalismo/ Modernismo no Rio de Janeiro do século XIX*, em que se buscou o protagonismo do piano à luz do nacionalismo e do modernismo. Nela, foram coletados, tabulados e apresentados programas de eventos musicais realizados em diversos espaços e salas de concerto da cidade do Rio de Janeiro, material que foi determinante para

¹ As iniciativas empreendidas por Júlia Ribeiro Junqueira (2010), que trata de relatos sobre o Centenário da Independência sob a ótica de edições especiais do *Jornal do Commercio* para aquele momento; e por Julia Furia Costa (2013), que aborda a criação e a instalação do Museu Histórico Nacional enquanto espaço concebido junto às comemorações do Centenário, e as concepções de seu idealizador e primeiro diretor, Gustavo Barroso, podem ser adicionadas aos estudos aqui elencados.

identificar o papel daquele instrumento na trajetória musical da cidade do Rio de Janeiro no período histórico apontado.

Nesse sentido, o curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) da UFRJ, experimento acadêmico inovador no âmbito da universidade brasileira por sua característica interdisciplinar – do quadro docente, constam conceituados profissionais, dentre engenheiros e antropólogos; matemáticos e historiadores; físicos e filósofos; no currículo, encontram-se disciplinas instigantes que permitem a discussão e a reflexão de um amplo espectro temático sob visões de diferentes campos do saber –, foi fundamental para o fortalecimento e o desenvolvimento do trabalho de natureza historiográfica que ora se apresenta e que, de certa forma, já se iniciara por ocasião do curso de Mestrado.

Dada essa lacuna, esse trabalho pretendeu, então, identificar e caracterizar o lugar da música na Exposição Internacional de 1922, no contexto do Brasil republicano do início do século XX, considerando os conceitos de modernidade e de progresso, vinculados à construção da identidade nacional a partir da memória coletiva.

Para tanto, foi necessário cumprir dois outros propósitos. O primeiro deles propunha-se examinar os programas de espetáculos musicais realizados na esfera da Exposição Internacional, aqui considerados os palácios, pavilhões e seções que a integravam, a partir do qual se buscava, então, neles identificar a existência de traços de modernidade e de memória, como segundo dos objetivos pretendidos.

Escapa ao escopo dessa pesquisa uma profunda e minuciosa análise musical de características eminentemente técnicas das obras constantes dos programas das apresentações realizadas ao longo da Exposição Internacional, dados o perfil do programa de Pós-Graduação a que se vincula esse trabalho e a meta inicialmente traçada. Tampouco serão encontradas aqui possíveis relações entre a Exposição de 1922 e a referida Semana de Arte Moderna, em que pese a coincidência entre ambas no tocante à importância específica que assumiram no cenário nacional e à finalidade inicial a que se destinavam, qual fosse a celebração do Centenário da Independência².

² Ainda que não se pretenda empreender uma discussão estética, cabem aqui umas poucas considerações que ilustrem o estado da arte. Segundo Marly Motta, em trabalho que pretendeu revolver os paradigmas historiográficos em torno das comemorações do Centenário da Independência, em 1922, “a Semana de Arte Moderna (...), trazia explicitamente a mensagem de abolir a ‘República Velha das Letras’, claramente identificada com o Rio *belle époque*” (MOTTA, 1992a: 86), conferindo, assim, à cidade de São Paulo a ‘modernidade’ característica do progresso e da civilização, tanto no sentido político-econômico quanto no sentido cultural. Embora grande parte dos autores que se dedicaram a esse assunto considere a Semana de 22 como “um divisor de águas na história da arte brasileira, um marco zero do modernismo nacional” (SIMIONI, 2013: 2), visão que encontrou eco nos estudos historiográficos da década de 1970, esse debate vem ganhando

A Exposição de 1922 constituiu-se de duas seções: a Avenida das Nações, que contou com quinze palácios e na qual alinharam-se catorze representações estrangeiras – Portugal erigiu duas construções –, e a seção nacional, integrada por dezoito pavilhões, nos quais o Brasil apresentou sua riqueza e capacidade de trabalho.

No espaço de ambas as seções, multiplicaram-se os eventos celebrativos promovidos pelo governo brasileiro ou realizados pelas nações que compareceram às festas do Centenário da Independência do Brasil nos quais, muitas vezes, a música tomou parte, como protagonista ou como coadjuvante. Entretanto, ainda que se tenha assistido a grandiosas apresentações musicais, fomentadas pelos países estrangeiros nos palácios e pavilhões que especialmente construíram para a efeméride, ocasiões nas quais homenageavam o país anfitrião e a data solene que se comemorava, revestiam-se, em última análise, de exposição de suas próprias conquistas e realizações. Assim, concentrou-se essa pesquisa tão somente nas realizações musicais planejadas ou organizadas sob os auspícios da Comissão Executiva, ocorridas em construções da seção nacional e a cujos programas se teve acesso.

O material produzido pela Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência, coletivo oficial responsável pela elaboração da programação para aqueles festejos, entre 1921 e 1925, é o ponto de partida desse trabalho, documentação parcialmente organizada que se encontra recolhida no Arquivo Nacional, responsável pela gestão do patrimônio documental do país.

Ofícios, editais, catálogos, premiação, atas de reuniões, memorandos, comunicados, projetos, processos, publicações oficiais, decretos, requerimentos, álbuns, imagens e outros documentos estão dispostos em 51 caixas e pastas, que, à exceção de duas, interditadas por fungo à ocasião da coleta de dados, foram todas consultadas. Centenas de documentos produzidos por aquele grupamento foram analisados, de modo a esclarecer o caminho por ele tomado para que a Exposição Internacional tivesse o perfil que lhe fora atribuído por seus organizadores.

Foi dessa forma que se chegou às discussões, aos objetivos e aos projetos idealizados para integrar a programação que viria a comemorar a data centenária e que permitiu que se tivesse um primeiro acesso à participação da música naquela efeméride, sendo possível confirmar a presença do principal estabelecimento de formação musical da capital federal, o Instituto Nacional de Música, e de seu Diretor, à época, nos debates então promovidos.

Como nada mais houvesse nesse universo que auxiliasse o propósito da pesquisa, dele não constando qualquer programa de concerto ou documento afim, recorreu-se à Biblioteca Alberto Nepomuceno, pertencente à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que, lamentavelmente, informou nada possuir sobre o tema.

Assim, dada a própria limitação do material documental inicial, do qual não constavam dados com as características de que se precisava, houve a necessidade de se buscarem outras bases de consulta que fizessem confirmar a realização do que havia sido planejado. Atuou-se, então, em duas outras frentes, como se relata.

A primeira delas deteve-se no balanço dos festejos que o governo fez publicar para deixar registrada a comemoração empreendida. Após a conclusão do período comemorativo, tendo o término da Exposição Internacional como marco final, foram editadas duas importantes obras que concorreram, em especial, para o desenho que aqui se quis traçar.

O *Livro de Ouro comemorativo do Centenario da Independencia do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro – 1822 a 1922-23*, uma edição do Anuario do Brasil ainda em 1923, ele próprio idealizado como registro da memória da memória dos festejos, guarda textos acadêmicos que abordam desde a literatura brasileira até a propaganda republicana, passando pelas artes plásticas, pela caricatura e pela cartografia, e tendo como autores escritores brasileiros da lavra João Capistrano Honório de Abreu (1853-1927), José Francisco da Rocha Pombo (1857-1933), Ronald de Carvalho (1893-1935) e Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953), para citar apenas alguns, como contribuição original daquela publicação às comemorações. Ao lado deles, figurou também um balanço da Exposição Internacional e das demais realizações – festas, solenidades, congressos, homenagens, monumentos, espetáculos e afins – que tiveram lugar ao longo daquele ano comemorativo.

De natureza distinta daquela de que se revestiu o *Livro de Ouro*, o *Relatorio dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenario*, de caráter mais técnico, foi publicado em 1926 pela Imprensa Nacional, em dois volumes, material que se encontra na Biblioteca Nacional³ e que favoreceu grandemente a pesquisa.

Tratou também essa obra do histórico da elaboração dos festejos, incluindo a programação oficial, a descrição dos projetos arquitetônicos e das festas, as publicações e monumentos; e do balanço dessas realizações, que incluía o número de visitantes e os discursos proferidos, os congressos e as solenidades, as despesas e os prêmios distribuídos.

³ Uma versão online desse relatório, embora de menor porte, dada a data de publicação – 1923 – está disponível no site *Center for Research Libraries/ Global Resources Network* e, mais recentemente, na Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional, e que também foi objeto de consulta.

Outras publicações de caráter oficial, que foram editadas em preparação ou em concomitância à Exposição Internacional, ou mesmo imediatamente ao seu término, mas de menor e específica abrangência, também integraram o acervo analisado, das quais citam-se o *Guia Oficial da Exposição do Centenário*, o *Regulamento Geral da Exposição Nacional*, o *Regulamento do Jury de Recompensas* e a *Relação oficial dos expositores premiados pelo Jury de Recompensas*.

Ainda assim, nada seria tão rico quanto o material produzido pelos periódicos locais, a segunda das frentes sobre as quais se debruçou a pesquisa. Além das informações que os órgãos oficiais buscavam veicular, como o andamento das obras e as diversas cerimônias de inauguração de monumentos e edificações, para citar apenas algumas, fazendo com que se constituíssem essas publicações grandes divulgadores e disseminadores de pensamentos e realizações dos organizadores das comemorações, editavam-se também impressões e detalhes do cotidiano que escapavam lhes à visão, incluindo aqui as ideologias e os conceitos que emolduravam o tema e que circulavam no país, bem como artigos e crônicas referentes ao tema em geral – a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil – e ao objeto de estudo em particular – a música no âmbito do evento em tela –, dando outra dimensão àquelas festas.

O levantamento dos programas de espetáculos musicais, cuja análise constituía um dos objetivos específicos do presente trabalho, foi feito a partir da consulta a periódicos locais, dado que a pesquisa documental no acervo da Comissão Executiva não revelou tais registros que pudessem ser utilizados. Procedeu-se, assim, a uma seleção preliminar dos periódicos a serem examinados, considerando a relevância e o papel que desempenharam na divulgação e no registro das atividades do evento; a quantidade, a diversidade, a disponibilidade e a qualidade de material disponível para consulta; a abrangência e o período de tempo a ser verificado; e as seções e colunas a serem examinadas.

A pesquisa em periódicos teve início a partir daqueles que foram identificados como representantes oficiais das comissões responsáveis pela elaboração da programação dos eventos comemorativos, com publicações mensais, quais sejam a revista *Ilustração Brasileira*, que atuou como órgão oficial da Comissão Executiva do Centenário da Independência durante dezoito edições, regulado por contrato firmado entre a editora e a própria Comissão Executiva; e a *Exposição de 1922*, periódico especificamente criado pela Comissão Organizadora do Centenário da Independência, com o objetivo de divulgar informações e decisões daquele colegiado e que circulou de julho de 1922 até julho do ano seguinte, em 18 edições, com colunas que tratavam da *Chronica da Exposição* e das festas ali

desenvolvidas; do levantamento da evolução e do progresso do país nos estados brasileiros e em temas nacionais; do pensamento defendido por parte da intelectualidade da capital federal, além de um sem número de reclames dos mais variados produtos.

Essas edições, no entanto, possuíam apenas parte do material que se objetivava apreciar, motivo pelo qual outros periódicos passaram a ser consultados. Dessa feita, o foco da pesquisa esteve em publicações de frequência diária e de grande alcance, que, via de regra, mantinham colunas específicas sobre as comemorações do Centenário ou sobre assuntos que tangenciavam as atividades da Exposição Internacional.

Serviram a esse propósito o *Jornal do Commercio*, com as colunas *O Centenario*, *Pelo mundo das artes* e *Theatros e musica*; e *O Paiz*, periódico considerado como o jornal modernamente mais bem feito e intelectualmente mais bem cuidado da imprensa nacional, sob a direção de João de Souza Lage (1875-1925), e do qual a coluna *Artes e artistas* foi a que mais contribuiu. Com menor regularidade, mas de não menos importância, também dos periódicos *A Noite*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias* e *O Imparcial* foram utilizados artigos.

Nesse contexto, merece destaque o nome de Oscar Guanabara de Sousa e Silva (1851-1937), que durante muitos anos assinou colunas no *Jornal do Commercio* e no *O Paiz*, tendo sido um dos autores que mais se manifestou nos periódicos locais, dada a frequência das colunas nas quais escrevia. Nelas, o crítico mordaz, que se envolveu em diversas polêmicas com músicos e escritores pela visceralidade das posições que defendia, escreveu sobre a Exposição Internacional e sobre temas que lhe diziam respeito direta ou indiretamente e também sobre arte, em especial sobre a música, dado que músico era, produzindo páginas que, sozinhas, já seriam objeto de um trabalho à parte e que, aqui, serviram para demonstrar o que se objetivava.

Outros jornais e revistas, pela especificidade de que se revestiam no tratamento que davam a determinados assuntos no âmbito das comemorações do Centenário, também contribuíram com matérias para a pesquisa, revelando aspectos que, sob a ótica de outros periódicos, não seriam identificados. Nesse grupo, citam-se *Architectura no Brasil*, pela abordagem dos projetos das construções e da reforma urbana, e *Careta*, *O Malho* e *Fon Fon*, pelo registro fotográfico e pela picardia dos comentários.⁴

⁴ Ainda que o número e a diversidade de periódicos consultados tenham sido de grande monta, há que se registrar a impossibilidade de acesso a outros títulos, em função de obras no prédio em que se encontra arquivado esse material, e que acabou por provocar a interrupção do atendimento e do exame presenciais às obras.

A consulta aos periódicos concentrou-se nos anos compreendidos de 1922 e 1923, admitindo-se a extensão a anos imediatamente anteriores ou posteriores, desde que diretamente relacionados ao evento ou imprescindíveis à estruturação do trabalho, conforme a necessidade de elucidar alguns aspectos.

Limitou-se essa coleta aos programas de apresentações que se deram no espaço físico da Exposição Internacional – aqui incluídos os palácios e pavilhões construídos para esse fim e aquelas edificações que, já existentes, foram consideradas seções daquele evento, caso em que se insere especificamente o Theatro Municipal – e, dentre elas, aquelas que haviam sido promovidas a expensas da Comissão Executiva e as que foram por ela planejadas e discutidas.

Buscou-se, então, tabular os dados extraídos desses programas – artistas, obras, compositores, orquestras, locais de realização e afins – com vistas a um exame do material recolhido à luz dos conceitos que se pretendia verificar: o lugar ocupado pela música na construção da modernidade e da memória nacional. Finda essa etapa, foram esses registros organizados, considerando o local das apresentações; o grupamento musical responsável pela execução; e o perfil da apresentação.

Foram acrescentados a esse grupo de apresentações os eventos musicais que contaram com a participação de avanços tecnológicos que se mostravam novidade naquele início de século, mesmo junto a classes mais favorecidas ou países mais civilizados. Foi assim que as transmissões radiofônicas marcaram presença nesse trabalho, como importante nota de modernidade, menos pelo que efetivamente produziram no âmbito do evento ou pela qualidade sonora do que foi transmitido do que pelos desdobramentos que se lhe seguiram, principalmente nas alterações que se verificaram, nas décadas que se seguiram, na forma de ouvir, consumir e produzir música, transformando, para sempre, essa atividade.

Também as imagens encontradas revelaram detalhes que registros escritos não foram capazes, sozinhos, de apontar. Fotografias do Pavilhão da Música, por exemplo, mostraram um projeto arquitetônico que em nada se coadunava às perspectivas de músicos acadêmicos: uma estrutura vazada, que tinha atrás de si o mar, não parecia adequada à realização de concertos sinfônicos que quisessem promover uma escuta técnica das obras executadas. O público que acorreu aos milhares aos eventos populares e os artistas da música de concerto, do maxixe e do samba também tiveram sua figura eternizada em quadros publicados em periódicos locais.

O trabalho que ora se submete à apreciação foi organizado em quatro capítulos, o primeiro dos quais trata dos conceitos de modernidade e de memória, que permeiam toda a proposta da pesquisa.

Assume-se o estabelecimento da modernidade a partir da ruptura com antigas práticas políticas e econômicas, localizadas na sociedade feudal, e a admissão daquelas que, atuais e em oposição às que lhe antecederam, pudessem promover uma nova ordem social. As ideias iluministas que impulsionaram o conhecimento humano, com base no método investigativo, e que pretendiam o domínio da razão sobre a natureza, foram responsáveis pelas intensas e rápidas transformações na dinâmica produtiva das sociedades a partir do século XVI.

Assim, cada uma a seu modo, mas contando ambas com o protagonismo da burguesia, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa promoveram alterações profundas e definitivas nas coletividades, respectivamente introduzindo o capitalismo na ordem econômica mundial e banindo a dinastia monárquica, substituída pela república, que a todos pretendia tratar como cidadãos de igual valor.

Modernidade, modernização, modernismo. Dentre os muitos discursos possíveis nesse tema, alguns interessam em especial ao presente estudo, defendidos por intelectuais de diversas áreas do conhecimento, da história à filosofia, passando pela arte e pela cultura. Os vocábulos de mesmo radical, entretanto, não encerram exatamente o mesmo sentido e podem mesmo ter um significado diferente, a depender dos estudiosos que se debruçaram sobre o tema. A mesma palavra à qual alguns intelectuais associam um sentido socioeconômico admite um conceito estético no trabalho de outros. Ressalte-se que, a despeito do objeto de estudo dessa pesquisa, não se lidará, aqui, com a dimensão estética de modernismo nessa acepção cultural, admitindo-se um conceito de modernidade vinculado à noção de progresso e de civilização.

A memória aparece na pesquisa sob o perfil da construção da identidade de que se revestiram as festas do Centenário da Independência Nacional e que parece estar, dicotomicamente, localizada em relação à modernidade, já que, para alguns estudiosos, o ‘moderno’ pressupõe o completo e absoluto afastamento do passado, o esquecimento e o rompimento com o ‘antigo’. Entretanto, como construir uma identidade sem o passado? O esquecimento, para os estudiosos do assunto, impede o reconhecimento individual e precisa da alteridade para se constituir. Assim, evocar e rememorar lembranças seriam condições imprescindíveis à identidade.

Se se ampliar o espectro identitário para o âmbito social, ter-se-á a construção da nação como locus da memória coletiva, fundamental para o estabelecimento dos nacionalismos a que se assistiu a partir do século XIX, impulsionados pelos movimentos de independência das colônias ultramarinas das Américas. Adentrando o século XX, esses movimentos passaram, então, a celebrar os feitos e a memória da nacionalidade, refletindo as

práticas comemorativas das metrópoles das quais haviam se tornado autônomas, numa tentativa de pertencer à modernidade que delas, metrópoles, emanava.

As comemorações dão início ao segundo capítulo e, dentro delas, as exposições internacionais. Eventos de caráter eminentemente mercantil, mas, ao mesmo tempo, de natureza celebrativa, sob diversos aspectos – celebravam-se principalmente a ciência e o progresso, muitas vezes ao lado de importantes e simbólicas datas para as nações –, esses espetáculos se tornaram verdadeiros templos e representações da modernidade.

A história e a caracterização dessas efemérides sustentam a contextualização do empreendimento que o Brasil realizará em 1922, para celebrar o Centenário da Independência Nacional, em meio a graves crises política e econômica. Apesar de se considerar que a modernidade já havia se instalado no Brasil desde 1889, com a proclamação da República, as premissas advogadas pelo novo regime ainda não se haviam concretizado e era frágil a situação nacional frente às revoltas país afora.

Os atores que haviam ajudado a colocar a monarquia no passado, concentrados nas oligarquias rurais e nos militares, possuíam relevantes divergências tanto entre si quanto internamente aos grupos e professavam ideologias com pontos de vista, por vezes, antagônicos, sobre representação política e participação econômica, dificultando a estabilidade nacional.

Em meio a tudo isso, combinada à questão da afirmação do Estado, as discussões sobre a identidade de um país de tantos regionalismos e a necessidade de uma unidade representativa de nação também ascenderam, e acabaram por desembocar nas comemorações do Centenário da Independência, cenário ideal para a realização de grandes feitos que pudessem reunir a celebração do progresso e da modernidade do último século e a construção da identidade da nação centenária.

Para comemorar aquela data, era preciso planejar as atividades que serviriam àquele propósito, o que se discutiu com ansiedade a partir da segunda metade da década de 1910. O assunto tomou conta das mentes e dos corações do governo e da parte da sociedade que consumia os periódicos locais, os quais pululavam em artigos e debates apaixonados sobre a programação dos festejos e a reforma da capital federal para abrigar as construções que seriam edificadas para a grande festa da modernidade nacional: uma Exposição Internacional.

Para receber esse emblemático e característico evento da modernidade, o projeto da Exposição previa uma reorganização espacial da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal e na qual realizar-se-ia o evento, que passaria por novo processo de modernização, com demolição de construções, desapropriação de prédios e terrenos e edificação de palácios

e pavilhões com a finalidade específica de integrar aquele fenômeno. Algumas dessas obras arquitetônicas, finda a feira, viriam a ser demolidas; a outras, seria destinada outra função, caso específico do Pavilhão da França, que viria a abrigar a Academia Brasileira de Letras, e do Palácio das Indústrias, cujas instalações acomodariam o Museu Histórico Nacional.

Sucederam-se as comissões responsáveis pela elaboração do programa comemorativo, da mesma forma que os projetos por elas elaborados para aquelas festas, até o estabelecimento definitivo dos festejos, encerrando-se esse capítulo com um panorama daquela que foi a principal efeméride das comemorações do Centenário da Independência.

Trata o terceiro capítulo dos projetos idealizados especialmente para a música pelas diversas comissões estabelecidas pelo governo central, detalhando-se a programação discutida e aprovada pela Comissão Executiva no âmbito da Exposição Internacional. Para efeito de explanação, essa programação foi dividida em quatro seções, agrupando-se as atividades musicais conforme o perfil que as caracterizaram.

Os concertos sinfônicos dão início a essa narrativa e são o elo ao principal estabelecimento de ensino acadêmico de música da capital federal, o Instituto Nacional de Música, ele próprio um marco da história republicana, criado a partir da extinção do Imperial Conservatório de Música.

Para auxiliar nos trabalhos de elaboração da parte musical dos festejos do Centenário, foi designado o Diretor do Instituto Nacional de Música, função exercida, à época, por Abdon Felinto Milanez (1858-1927). Figura contestada no meio musical, foi instado, em consequência daquela função, a indicar as atividades musicais que, julgava, deveriam integrar a programação oficial das comemorações e a manifestar-se sobre propostas similares que fossem apresentadas à Comissão Executiva.

A construção de nova sede para aquele estabelecimento de ensino movimentou as sessões da Comissão Executiva, empenhado que estava Abdon Milanez em garantir a conclusão das obras já em andamento e em aparelhar o novo salão do Instituto Nacional de Música.

Um segundo grupo de atividades é integrado pelos espetáculos de gala, organizados com propósitos cívico-nacionalistas, materializados na montagem de quadros vivos que, vinculados aos principais personagens de cada uma das etapas da história do Brasil neles reproduzidas e a telas e obras musicais que carregassem semelhante simbologia, pudessem representar a evolução que se deu ao longo da existência da nação, desde a presença dos primeiros portugueses em terras brasileiras.

A temporada lírica oficial do Centenário da Independência, terceira das seções em que essa pesquisa dividiu a programação musical proposta, foi aquela que possuiu maior envergadura frente às demais proposições e deveria ter lugar no principal palco da capital federal: o Theatro Municipal. Resultado de termo de acordo assinado entre a Prefeitura do Distrito Federal e o empresário Walter Mocchi (1870-1955), previa a realização de récitas operísticas – que contariam com a participação de músicos europeus especialmente contratados, interpretando um repertório também definido por meio daquele instrumento legal – e de concertos sinfônicos, para os quais se pretendia a participação da Orquestra Filarmônica de Viena, principal conjunto orquestral do mundo europeu.

A participação da ciência na Exposição Internacional talvez tenha sido a nota mais específica da modernidade naquele evento. Seria a ciência o instrumento por meio do qual essa quarta seção de atividades musicais poderia se dar. Pretendia-se a cooperação das inovações tecnológicas para transmitir sons – e, com eles, a música – e alcançar multidões, disseminando o conhecimento, a cultura e o progresso.

Encerrando esse capítulo, têm-se os hinos, símbolos cívico-patrióticos da nacionalidade, de que também se ocupou Comissão Executiva, e cuja discussão teve seu ápice na véspera do dia 7 de setembro, quando se concluiu formalmente o processo de oficialização da letra do Hino Nacional.

Por fim, chega-se ao quarto e último capítulo, em que se apresentam as realizações musicais que tiveram lugar nas comemorações do Centenário. Considerando os limites já informados e os critérios com os quais se trabalhou na presente pesquisa, têm-se, então, os três principais palcos daqueles festejos: o Theatro Municipal; a Exposição Internacional; e as ondas da radiofonia.

Abrigou o Theatro Municipal a *Grande Temporada Lyrica do Centenario*, materialização civilizacional do já referido contrato entre a Prefeitura do Distrito Federal e Walter Mocchi, por meio do qual ouviram-se os concertos sinfônicos da Filarmônica de Viena; as óperas alemãs, italianas, franceses e brasileiras; e os espetáculos de gala.

Atividades distintas das que foram levadas no Theatro Municipal povoaram as avenidas e os pavilhões da Exposição Internacional. Dentre as construções dessa mostra, destacaram-se o Pavilhão da Música e o Palácio das Festas, especialmente edificadas para a ocasião, como aquelas que, com maior frequência, receberam apresentações musicais, apesar das características dos projetos arquitetônicos desses prédios, que acabaram por comprometer-lhes a acústica e direcionar-lhes a atividade musical a ser ali apresentada.

No espaço da Exposição Internacional, ouviram-se concertos líricos e sinfônicos, protagonizados a maior parte deles por grupos orquestrais nacionais. Diariamente, bandas militares encheram de som as vias da Exposição, constituindo-se o grupo musical de maior presença e frequência naquele empreendimento. Em datas importantes, escolhidas pelos organizadores, os espetáculos de gala tornaram pequenas as praças e o entorno dos palcos em que aconteciam, reunindo visitantes aos milhares. Embora em menor medida do que a que havia sido idealizada, a música nacional se fez ouvir em todos esses momentos.

As comissões que se ocuparam dos preparativos do Centenário naturalmente não previram a participação da música de origem popular naquele espaço que se pretendia representante da civilização. No entanto, ela acabou por se fazer presente, ainda que com participação quantitativamente bem menor do que as demais atividades.

Completa-se o relato das realizações musicais dos festejos do Centenário com o toque da ciência. Em parceria com empresas estrangeiras, foram montadas duas estações radiofônicas, uma na Praia Vermelha e outra no Morro do Corcovado, a partir das quais os visitantes da Exposição Internacional foram apresentados às possibilidades que as inovações tecnológicas ajudaram a instituir. As ondas de uma radiofonia ainda incipiente em nosso meio impulsionaram os sons para longe dos palcos em que eles eram produzidos, possibilitando ao público que se encontrava nas avenidas da Exposição ouvir uma ópera que estivesse sendo encenada no Theatro Municipal ou um recital executado no Palácio Monroe. Mais importante do que esses fatos em si foi o desdobramento que eles possibilitaram em sequência.

Então, que comecem os trabalhos!

1. MODERNIDADE E MEMÓRIA

1.1 MODERNIDADE

(...), a consciência da modernidade nasce do sentimento de ruptura com o passado (LE GOFF, 2013: 163).

Ruptura. Essa parece ter sido a palavra que impulsionou os primeiros movimentos em direção ao estabelecimento da modernidade e dinamizou os desdobramentos dela constantes. Ruptura com a antiga prática feudal. Ruptura com o secular poder das dinastias. Ruptura com a tradicional ordem social. Ruptura radical com o passado.

Originalmente relacionada às mudanças econômicas, sociais e políticas promovidas pelos novos modos de produção que a ciência alavancou, a modernidade teve seu conceito também espreado para os âmbitos da cultura, da ética e da estética, fortemente impactados por aquelas novas práticas.

Muitos foram os estudiosos, dentre filósofos, sociólogos, historiadores, economistas e artistas, que se debruçaram sobre esse fenômeno, a respeito do qual pesquisas, teorias e conceitos foram elaborados e desenvolvidos, envolvendo complexas relações entre os diversos campos do conhecimento por ela impactados.

Não se trata aqui de construir um conceito de modernidade a partir dos estudos empreendidos, nem tampouco de realizar um levantamento completo de abordagens sobre o assunto, mas de elencar concepções e particularidades dessas pesquisas que se coadunem com os limites da presente investigação e que permitam uma caracterização da temática.

1.1.1 Conceito e histórico

Considerando a modernidade como um “conjunto amplo de modificações nas estruturas sociais” das nações da Europa ocidental, “a partir de um processo longo de racionalização da vida” (SILVA, 2009: 297), e que atuou nos planos da economia, da política e da cultura, admite-se o mundo moderno como aquele fixado

historicamente no contexto de muitos eventos, dos quais situam-se as transformações e conquistas nos campos da ciência, da filosofia, das artes, impregnando novas formas de pensar, agir, refletir e conseqüentemente novas maneiras de organizar a vida, o trabalho e o saber viver num mundo novo. Esse novo modo de organização social, cultural e econômico vai fazer predominar no contexto da modernidade um tipo de razão controlada por diversas esferas da realidade social, tendo como alvo o controle das relações entre homem e natureza. (MEDEIROS, 2003: 16)

Esse processo foi resultado das ideias iluministas que dominaram a Europa ocidental do século XVIII. Como conceito filosófico, o Iluminismo difundiu a crença na autonomia do homem perante Deus, utilizando-se, para isso, da razão como única ferramenta capaz de explicar e de dominar os fenômenos naturais, de gerar conhecimento e de esclarecer a humanidade, fazendo “a defesa do pensamento racional, a crítica à autoridade religiosa e ao autoritarismo de qualquer tipo e a oposição ao fanatismo” (SILVA, 2009: 210). Opondo, de certa forma, o ser humano a Deus, o Iluminismo outorgava ao sujeito uma soberania e um poder anteriormente imputados ao divino.

O nascimento do ‘indivíduo soberano’, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da ‘modernidade’ em movimento. (HALL, 1999: 25)

O método investigativo, em que se apoiava o Iluminismo, pelo uso da razão e pela autonomia do pensamento, fez avançar a ciência e promoveu o surgimento de técnicas que impulsionaram a criação de máquinas e inventos que estiveram na base das mudanças econômicas e sociais mais significativas daquele século.

Assim foi que as “intensas transformações nas técnicas produtivas” (SILVA, 2009: 370) que tiveram lugar na Inglaterra já a partir de meados do século XVI, agrupadas sob o fenômeno da Revolução Industrial, e que adentraram os séculos subsequentes até o final do século XIX⁵, embaladas pelo pensamento iluminista, situam a modernidade no tempo – “ela abrange, historicamente, as transformações societárias ocorridas nos séculos 18, 19 e 20” – e no espaço – “seu berço indubitavelmente é a Europa” (FREITAG, 1995: 140).

Historiadores econômicos costumam divergir quanto à época em que efetivamente se iniciou a Revolução Industrial, salientando propriedades distintas desse movimento. Por um lado, há os que defendem a “continuidade imanente da história” e que localizam o início desse fenômeno na Grã-Bretanha do século XVI. Para esses estudiosos, a Revolução Industrial teria se estabelecido e ampliado lentamente pela Europa até o final do século XIX. Outros historiadores, por seu lado, “preferem dar maior realce às discontinuidades mais significativas da história [e] ressaltarão o caráter revolucionário das mudanças que ocorrem em períodos de tempo relativamente curtos e buscarão as linhas divisórias decisivas, as reviravoltas irreversíveis, (...)” (DEANE, 1982: 14) para qualificar o movimento.

⁵ Os efeitos da Revolução Industrial se fizeram sentir ainda na primeira metade do século XX, a ponto de admitir-se a existência de um segundo e mesmo de um terceiro desses fenômenos. Outra corrente aponta, entretanto, para o fato de que, na verdade, as revoluções que se seguiram foram apenas desdobramentos da primeira, dado que suas causas – o uso de novas fontes de energia, por exemplo – e efeitos – alteração na relação dos trabalhadores com o emprego – teriam sido bastante similares, mas com outros agentes.

A despeito dessa discussão, na qual “residem diferenças de ênfase, e não de substância ou conteúdo” (DEANE, 1982: 14), e embora não se admita um evento único como ponto de partida formal da Revolução Industrial, é possível reunir um complexo de mudanças que, inter-relacionadas, produziram seu principal sentido: “quando, pela primeira vez na história, essa capacidade [de produzir mercadorias e serviços] se multiplicou de modo ilimitado” (SILVA, 2009: 370), provocando alterações profundas e irrevogáveis nas sociedades ocidentais, e não apenas na estrutura produtiva dessas coletividades.

Nessa perspectiva, listam-se, então:

- 1) aplicação sistemática e generalizada do moderno conhecimento científico e empírico ao processo de produção para o mercado; 2) especialização da atividade econômica dirigida no sentido da produção para os mercados nacional e internacional, (...); 3) migração da população das comunidades rurais para as urbanas; 4) expansão e despersonalização da unidade típica de produção, de modo que esta passa a ser baseada (...) na empresa pública ou privada; 5) movimento da força de trabalho das atividades relacionadas com a produção de bens primários para a produção de bens manufaturados e serviços; 6) uso extensivo e intensivo de recursos financeiros como substitutos do esforço humano e complementos do mesmo; 7) emergência de novas classes sociais e ocupacionais determinada pela propriedade dos meios de produção, (...), ou pela relação dessas classes com os referidos meios de produção, principalmente o capital. (DEANE, 1982: 11-12)

Esse rol de transformações verificadas nos métodos e na organização da vida econômica e social das sociedades europeias sugere algo muito maior do que a simples “existência de máquinas”. Na verdade, a condição fundamental dessas modificações, a partir da qual todo o resto se determinou, foi o estabelecimento da máquina como “*fator essencial*” (MORAES, 2017: 53), responsável pela “*produção em massa de mercadorias*” (MORAES, 2017: 47-48) e pelo estabelecimento de um “novo tipo de sociedade, [na qual] o *crescimento contínuo e ininterrupto*, (...), torna-se seu elemento definidor” (MORAES, 2017: 48).

As novas relações de mercado e produção, vinculadas à “adoção da mecanização da produção e à organização do trabalho em fábricas” (MORAES, 2017: 52) estabelecidas em uma Europa marcadamente rural e agrária, tiveram como palco as grandes cidades, nas quais os efeitos dessa revolução mais foram sentidos, fazendo da modernidade um fenômeno de caráter eminentemente urbano.

Eram os núcleos urbanos o destino de boa parte da população que, deslocada do espaço rural pelas alterações nele produzidas, era atraída pelo cenário econômico-industrial que se construía nas cidades. As estruturas físicas dessas localidades foram objeto de profundas modificações, provocadas, por um lado, pela própria industrialização, que produzia novas edificações em oposição às paisagens e aspectos naturais, subjugando-se essas últimas à racionalidade das primeiras; e, por outro, pelo aumento demográfico de que foram tomadas

justamente em função dessa mobilidade populacional, originando, por sua vez, “uma variedade de problemas sociais. O grande crescimento da população [das cidades] significou que as pessoas se concentravam em áreas urbanas cuja infra-estrutura se destinava a aglomerações mais esparsas” (DEANE, 1982: 315)⁶.

O campo muda: passa do domínio feudal à meação; alamedas de ciprestes conduzem meeiros à morada do mestre, onde reside um administrador, pois o proprietário mora na cidade, onde ele é banqueiro, grande comerciante. A cidade muda, com implicações arquiteturais: a fachada, o alinhamento, o horizonte. Essa produção de um novo espaço, o perspectivo, não se separa de uma transformação econômica: incremento da produção e das trocas, ascensão de uma nova classe, importância das cidades etc. (LEFEBVRE, 2013: 126)

Acompanhando as transformações econômico-industriais conduzidas pela Inglaterra, esteve um movimento contestatório comandado pela França, de consequências bastante acentuadas em todo o mundo, desta vez no campo político-social: a Revolução Francesa (1789-1799), talvez a mais emblemática das revoluções ocidentais, pela profundidade e perenidade dos impactos por ela produzidos.

Contrapôs-se esse fenômeno ao que ficou conhecido como Antigo Regime, sistema social e político cujo poder encontrava-se centralizado na figura de um monarca, legitimado pela vontade de Deus e pelo “princípio dinástico, fixado por normas de hereditariedade, que conferia a um indivíduo, pelo fato de haver nascido em um determinado ponto da escala social e familiar (...), o papel de representar uma *linhagem* no exercício de uma função que cabia só a ela (...)” (MORAES, 2017: 14). Segundo essa ótica, o que determinava e definia sobre quem recairia a condução de reinos e afins repousava sobre a localização do postulante na linha de sucessão familiar.⁷

Essa sociedade de ordens, de “caráter corporativo e hierárquico” (MORAES, 2017: 14), cuja organização era marcada por privilégios a determinados grupos e que impedia a mobilidade social dos indivíduos – aos indivíduos eram atribuídas qualidades distintas em função do grupo familiar no qual tivessem nascido –, encontrou forte oposição dos movimentos revolucionários no bojo de grave crise financeira do Estado francês, que já vinha se defrontando com levantes populares desde a década anterior.

A Revolução Francesa “operou modificações irreversíveis no que se refere ao lugar da religião e de suas relações com a sociedade civil” (RODRIGUES, 2010: 345) – a religião era

⁶ Para além da mobilidade da população do campo para as cidades, verificou-se, de fato, significativo aumento no ritmo de crescimento populacional “entre os séculos XVIII e XIX, um fenômeno sem precedentes; a população inglesa cresceu, no período de 1751 a 1851, quase quatro vezes mais que nos 200 anos anteriores.” (MORAES, 2017: 54)

⁷ Outros fatores interferiam nessa linha sucessória, e guerras, injunções políticas e casamentos eram frequentemente invocados para justificar alterações ou continuidades no status quo das linhagens aristocráticas.

considerada o grande entrave às modificações demandadas por aqueles movimentos econômico e político – e mesmo com a própria monarquia, “destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina” (ANDERSON, 2008: 34), e “procurou proclamar como direito e instaurar como prática a igualdade civil, a partir da igualdade de direitos e deveres, com o fim dos privilégios, com a supressão dos títulos e das diferenças sociais” (RODRIGUES, 2010: 346), estabelecendo um novo relacionamento das forças políticas e sociais a partir da noção de humanidade, que questionava a organização da sociedade francesa de então.

Uma das ideias mais impactantes nesse momento é a noção de *humanidade*, que sugere que há nos seres humanos algo que os faz, por natureza, iguais. (...). A partir da noção de humanidade, deixa de haver na natureza algo que justifique que uma comunidade não seja uma associação de indivíduos *iguais e livres*, capazes de decidir as ‘leis comuns’ sob as quais querem viver. (MORAES, 2017: 18-19)

Como desdobramento desse pensamento, assistiu-se ao fim da servidão, com a adoção de forma de trabalho que não mais utilizasse mão de obra servil ou escrava, e à substituição do regime monárquico absolutista – “(...), a monarquia ‘séria’ contraria todas as concepções modernas da vida política. A realeza organiza tudo em torno de um centro elevado. Sua legitimidade deriva da divindade, e não da população, que, afinal, é composta de súditos, não de cidadãos” (ANDERSON, 2008: 48) – pelo regime republicano, que defendia práticas mais democráticas de participação dos cidadãos, estendendo direitos civis a camadas antes desconsideradas da população. Os novos direitos do homem – “a liberdade, a segurança, a propriedade e a resistência à opressão” –, estabelecidos a partir da Revolução Francesa, foram consignados em uma

declaração de princípios: a Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão (...). A Declaração está estreitamente ligada à experiência de uma sociedade de ordens e de uma monarquia absoluta. Ela é a expressão de um dos mais fortes ímpetus do processo revolucionário: a *negação do passado*, mais do que a construção de *um só futuro*, (...) (MORAES, 2017: 23).

1.1.2 Agentes da modernidade

Na base dessas transformações econômicas e políticas provocadas pelas revoluções do século XIX, protagonizando verdadeiras revoluções e ampliando sua participação como estrato social, esteve a burguesia como principal agente e, ao mesmo tempo, beneficiária desses processos, favorecida pelas importantes alterações advindas dos já referidos

movimentos, ainda que se admita e se trabalhe com a ausência de intencionalidade e de planejamento das ações desse grupamento ao longo daqueles eventos⁸.

Ao vocábulo burguesia podem ser vinculadas diversas acepções, mais ou menos extensas, com maior ou menor grau de recuperação histórica e com vieses próprios, apontando sempre para uma “uma classe mundial, (...) definida pelas relações de produção” (ANDERSON, 2008: 29). “A Burguesia, pois, seria a classe que detém, no conjunto, os meios de produção e que, portanto, é portadora do poder econômico e político” (BOBBIO, 1998: 119).

Adepta de uma ideologia liberal e proprietária de bens e de patrimônio financeiro – e, por conseguinte, do poder econômico advindo dessa conjuntura e evidenciado nas instituições do estado –, foi responsável pelas alterações nas forças produtivas, nas relações de trabalho e, conseqüentemente, nas relações sociais e políticas produzidas pelas já citadas revoluções, afirmando-se como uma classe empresarial e industrial.

Há que se acrescentar um sentido de categoria espiritual à caracterização dessa classe social, dona de atributos próprios, de outra ordem que não somente a econômica, vinculados principalmente à razão, à objetividade e ao método. A burguesia fundamentava seus princípios no dogma de uma verdade universal da qual acreditava-se detentora e mostrou-se fiel à “crença na ideologia do progresso” (BARBUY, 1999: 38).

Como principal agente da modernidade, reconhecendo-se protagonista da razão e da verdade, a burguesia enxergou nas particularidades e nas estratégias de representação da modernidade um meio profícuo de ampliar seus domínios de maneira hegemônica, afirmando-se perante a sociedade a partir de um perfil baseado no método e no cálculo, na racionalidade e na objetividade e disseminando um *modus vivendi* e um *modus operandi* muito peculiares na construção de uma identidade própria que incluía o ócio e o consumo de bens, inclusive culturais, os quais adquiriram, no contexto da modernidade, um novo significado e transformaram-se em mercadorias. “Nesse contexto, a modernidade é um fenômeno do domínio da cultura, da expressão do pensamento, das sensações, das mentalidades e da ideologia” (PESAVENTO, 1997: 41).

⁸ “A ideia de que [a Revolução Francesa] se trata de um processo linear, com algum grau de planejamento, e cujos resultados foram derivados das intenções de seus agentes foi sendo deixada de lado quando historiadores se permitiram observar a incerteza, a surpresa e os sobressaltos.” (MORAES, 2017: 12)

1.1.3 Representações da modernidade

Se nos adiantarmos cerca de um século, para tentar identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escada cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, (...); um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, (...), capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. (BERMAN, 1986: 18)

Transformadas as cidades, elas próprias, em imagens da modernidade, materialização física da superação dos antigos sistemas político e econômico, passaram a abrigar, então, o homem moderno. “A atmosfera de mudanças, os projetos de modernização, a industrialização, o crescimento populacional das cidades, tudo isso criou um clima mais propício para que o artista e o intelectual modernos lançassem seus desafios e suas perplexidades (...)” (REZENDE, 1993: 21) nesse verdadeiro palco de transformações culturais em que se converteram essas áreas.

Por meio de representações, compreendidas em um fenômeno que ficou conhecido como ‘indústria do entretenimento’ – da qual faziam parte “as galerias, as exposições mundiais, os panoramas, o cinema” (KANG, 2009: 216), os espetáculos e as apresentações artísticas –, e que tinha lugar justamente nas cidades, as mercadorias convertiam-se em objetos de desejo e de consumo de uma sociedade que se viu invadida pela transitoriedade e pela modelização desses fetiches – aqui compreendidos tanto produtos fabricados pelas indústrias, livros e publicações, obras de arte ou composições musicais, quanto personagens, artistas, ideias e inventos –, suplantados imediatamente por outros que os substituíam, em uma experiência estético-material bastante característica da modernidade, subsumida na velocidade e na aceleração de um tempo que permite o fugaz encontro do antigo com o novo.

Aceleração da história. Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. (NORA, 2012: 7)

Igualmente pertencente a esse universo da cultura do espetáculo, a indústria da informação que emergiu em todo o mundo a partir de meados do século XIX, concretizada especialmente na expansão de periódicos que se deu a partir do surgimento de máquinas e de novos processos de impressão, teve papel ao mesmo tempo estratégico e simbólico na disseminação e na propaganda de produtos e de ideais da modernidade – “Os jornais

cumprem essa exigência [de contar e recontar a mesma história através de gerações] trazendo notícias novas a cada dia, (...)” (PENIDO, 1989: 64) –, respectivamente representado pelo alcance extraordinário de leitores e por carregar, em si, as próprias efemeridade e temporalidade da modernidade. Afinal, as novidades difundidas pela imprensa periódica se tornavam diariamente obsoletas e davam lugar a um outro ‘novo’, que, em essência, deveria suplantar o ‘antigo’, o ‘passado’.

Mas a obsolescência do jornal no dia seguinte à sua edição – é curioso que uma das primeiras mercadorias de produção em série já renunciava a obsolescência intrínseca dos bens duráveis modernos – cria, e justamente por essa mesma razão, uma extraordinária cerimônia de massa: o consumo (a ‘criação de imagens’) quase totalmente simultâneo do jornal-como-ficção. (ANDERSON, 2008: 67-68)

Entretanto, nem só a modernidade refletia-se nessas representações, as quais, por simbólicas, propunham também a mediação entre a memória individual e a memória coletiva e reelaboravam o passado no presente. Nelas, conviviam o progresso das máquinas e invenções da ciência e o passado fundacional das nações; celebravam-se a civilização promovida pela modernidade e a autonomia conquistada pelos povos; “edifícios viraram monumentos, e histórias particulares foram consagradas como nacionais” (ANDERSON, 2008: 15). Nessas representações da modernidade, a burguesia foi secundada pelo estado, que delas se utilizava para promover a construção e a modelagem das nações ao seu próprio regozijo. Nessas representações, encontram-se as comemorações.

1.1.4 Discursos sobre a modernidade

Os estudiosos da modernidade registram o uso de vocábulos correlatos, tais como modernismo e modernização, aos quais são atribuídas qualificações e particularidades como desdobramentos do tema central, a ele interligados em uma relação de reciprocidade, e que congregam conceitos específicos. “*Moderno, modernidade, modernismo*: essas palavras não têm o mesmo sentido em francês, em inglês e em alemão; não remetem a ideias claras e distintas, a conceitos fechados” (COMPAGNON, 2014: 15).

Não sejamos tentados pela miragem da síntese; mantenhamos as contradições, por natureza insolúveis; (...). Para espíritos formados nas ciências exatas e na lógica matemática, não é fácil renunciar aos hábitos do pensamento geométrico, mas o mundo das formas simbólicas não segue a mesma lógica, (...). Nessa área, não conseguiremos boas definições, nas quais se anulariam todas as ambiguidades. (COMPAGNON, 2014: 15-16)

Marschall Berman (1940-2013), escritor e filósofo americano, concebe a modernidade como uma “experiência histórica” (ANDERSON, 1984: 3), uma “experiência de tempo e

espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” (BERMAN, 1986: 15), impulsionada por “uma multidão de processos sociais (...) [que] ele chama, por conveniência da abreviação, *modernização* sócio-econômica” (ANDERSON, 1984: 3), quais sejam

grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, (...); rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, (...); Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, (...); movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, (...). (BERMAN, 1986: 16).

Para ele, no âmbito dessa modernização socioeconômica, encontra-se “um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana”, visão essa que, na opinião do autor, foi assentada em uma oposição dual e generalizada ao “‘modernismo’, encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos” (BERMAN, 1986: 129), e sob cujo título encontram-se visões, valores e ideias que “visam a fazer de homens e mulheres os sujeitos ao mesmo tempo que os objetos da modernização, a dar-lhes o poder de mudar o mundo que os está mudando” (ANDERSON, 1984: 3).

No trabalho com a modernidade, também o filósofo alemão Jürgen Habermas (1929) move-se entre dois domínios, quais sejam o de ‘sistema’ e o de ‘mundo vivido’, correspondendo, cada um deles, a esferas, ou mundos, da sociedade, e cuja diferenciação “é um dos traços constitutivos da modernidade” (FREITAG, 1995: 141).

Segundo esse autor, o conceito de ‘sistema’ “adota a perspectiva do observador, externo à sociedade” – perspectiva externa ou sistêmica –, com auxílio do qual “é possível descrever aquelas estruturas societárias que asseguram a reprodução material e institucional da sociedade: a economia e o Estado (...). No interior do sistema a linguagem é secundária, predominando a ação instrumental ou estratégica” (FREITAG, 1995: 141).

Habermas defende que o mundo do trabalho se tenha organizado a partir da racionalização do funcionamento dos subsistemas econômico e político, adotando estruturas societárias – a economia e o Estado – que assegurassem a reprodução material e institucional da sociedade.

Intimamente ligado aos referidos processos econômico e político, mas atuando no campo das ideias e, portanto, de outra natureza, o conceito de ‘mundo vivido’, por sua vez, em uma perspectiva interna ou subjetiva, “refere-se à maneira como os atores percebem e vivenciam sua realidade social. O ‘mundo vivido’ compõe-se da experiência comum a todos os atores, da língua, das tradições e da cultura partilhada por eles” (FREITAG, 1995: 141).

Segundo Habermas, a diferenciação e a separação entre ciência, ética e cultura, amalgamadas que se apresentavam até o protagonismo do racionalismo cartesiano, seguidas da autonomização dessas esferas de valor, as quais, desvinculando-se da religião, sob cuja sombra se moviam, passaram, cada uma delas, “a funcionar segundo princípios próprios, de verdade, moralidade, expressividade”, respectivamente (FREITAG, 1995: 143), constituíram-se o traço central da modernidade cultural.

No plano cultural, aos poucos ocorreu o *desencantamento* do mundo: o mundo moderno só poderia ser entendido pela razão, sem necessitar recorrer a mitos, a lendas, ao temor, à superstição. Ou seja, a ciência ganhou um poder de compreensão do mundo que deveria permitir ao homem escapar de visões mágicas (fantasmas, bruxas, seres imaginários), derrubando os altares e instalando o reino da Razão. (SILVA, 2009: 298)

O historiador francês Jacques Le Goff (1924-2014) conceitua esses termos de maneira um tanto diferenciada dos estudiosos anteriores, e reconhece na palavra modernismo tão somente um alinhamento a movimentos específicos de ordem estética⁹ que se apresentaram na virada do século XIX para o XX, um “termo que marca o endurecimento, pela passagem a doutrina, de tendências modernas até então difusas” (LE GOFF, 2013: 172).

Para esse autor, não somente o modernismo, mas também a modernidade, se vinculam a questões de ordem filosófica e artística, apontando essa última como “um novo conceito, que se impõe no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes” (LE GOFF, 2013: 172). Ainda que indique a mecanização e a industrialização, “no complexo da economia moderna, [como] a pedra de toque da modernidade” (LE GOFF, 2013: 184), acompanhadas da substituição da monarquia dinástica por um regime democrático, Le Goff considera que essas questões sejam, na verdade, um reflexo da racionalização e do progresso das mentalidades e que “a modernidade é o resultado ideológico do modernismo” (LE GOFF,

⁹ “Três movimentos muito diferentes alinharam-se – um, por reivindicação, outros dois pelo conteúdo – sob esta etiqueta [modernismo], em 1900:

- a) um movimento literário, limitado à área cultural hispânica;
- b) um conjunto de tendências artísticas, entre as quais a mais importante foi o *Modern Style* (Art Nouveau);
- c) vários esforços de investigação dogmática, no seio do cristianismo e, principalmente, do catolicismo.” (LE GOFF, 2013: 172-173)

2013: 182), uma “reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial” (LE GOFF, 2013: 161).

Também o entendimento de Le Goff sobre modernização apresenta-se diferenciado daquele dos demais autores, aproximando esse termo do que se refere à ocidentalização e empurrando-o para o âmbito do colonialismo¹⁰ e do imperialismo¹¹.

É o mundo inteiro que entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização. Na periferia, a independência das novas nações conduziu para a historicidade as sociedades já despertadas de seu sono etnológico pela violentação colonial. (NORA, 2012: 8)

Embora localizada em tempo e espaço bem definidos, a modernidade ultrapassou suas dimensões originais e deslocou-se histórica e geograficamente das referências iniciais. Assim foi que, embora característicos das sociedades da Europa ocidental, os efeitos desse fenômeno se globalizaram por meio das práticas expansionistas do último terço do século XIX e se fizeram sentir em nações de outras partes do mundo, principalmente nas Américas, continentes nos quais se concentrou grande parte das colônias europeias que adquiriram ou reconquistaram autonomia política ainda no século XIX, em processos de descolonização de maior ou menor intensidade.

Do tumulto americano brotaram essas realidades imaginadas: estados nacionais, instituições republicanas, cidadania universal, soberania popular, bandeiras e hinos nacionais etc., e o fim dos seus opostos conceituais: impérios dinásticos, instituições monárquicas, absolutismos, vassalagens, nobrezas hereditárias, servidões, guetos, (...). (ANDERSON, 2008: 124-125)

Para Le Goff, “o encontro entre países desenvolvidos e países atrasados levou para fora da Europa Ocidental e dos Estados Unidos os problemas da ‘modernização’, que se radicalizam com a descolonização” (LE GOFF, 2013: 172), acrescentando um elemento singular e particularmente significativo à modernização nos termos por ele propostos: a questão da identidade nacional, em uma conexão nada casual entre o ‘moderno’ e o ‘nacional’, em especial nas nações colonizadas.

Quase todas as nações atrasadas se encontraram perante a equivalência entre modernização e ocidentalização, e o problema do moderno foi posto paralelamente ao da identidade nacional. Um pouco por todo o lado, distinguiu-se também a modernização econômica e técnica da modernização social e cultural. (LE GOFF, 2013: 177)

¹⁰ “(...) processo de expansão e conquista de colônias, e a submissão, por meio da força ou da superioridade econômica, de territórios habitados por povos diferentes dos da potência colonial (...)” (BOBBIO, 1998: 181)

¹¹ Conjunto de práticas econômicas, políticas e culturais que se concentrou nos últimos trinta anos do século XIX, os quais testemunharam uma verdadeira “onda expansionista dos países europeus para o além-mar” (MORAES, 2017: 145). Malgrado ser essencialmente político e econômico, o imperialismo produziu efeitos profundos em toda a vida social de metrópoles e colônias até as primeiras décadas do século XX, muito em função do “projeto civilizatório e missionário” (MORAES, 2017: 144) que dava sustentação ideológica às ações expansionistas.

Essa relação entre colônia e metrópole ganha um elemento ainda mais significativo se escaparmos da discussão desses lugares apenas como espaços econômicos e geopolíticos (OTTE, 1986: 222-223) e acrescentarmos o componente cultural à conformação identitária. Afinal, “(...), foi justamente o fato de partilhar com a metrópole a mesma língua (e também a religião e a cultura) que havia possibilitado as primeiras criações de imagens nacionais” (ANDERSON, 2008: 268).

De certa forma, o passado cultural da colônia e o passado cultural da metrópole estão conectados, são parte da identidade de ambos os entes. Não há como anulá-lo ou aboli-lo, mas, sim, ressignificá-lo a partir de uma nova dimensão política, “a partir do ponto de vista específico de um determinado presente” (OTTE, 1986: 211).

(...) a opressão colonialista não é apenas uma questão do *espaço* geopolítico, mas também do *tempo* histórico e que a emancipação político-cultural das colônias não passa apenas pela independência da colônia em relação à metrópole, mas também pela independência do presente em relação ao passado. A citação livre do passado pressupõe que o presente não seja considerado como resultado de um determinado passado, mas como lugar autônomo de sua permanente reavaliação. (OTTE, 1986: 222-223)

Assim, ainda que, por vezes, as palavras modernidade, modernismo e modernização sejam empregadas como sinônimos por alguns autores, de forma (quase) indistinta, e mesmo diante da impossibilidade de síntese desses conceitos pelas contradições próprias ao tema, assume-se no presente trabalho uma vinculação e uma valoração estético-culturais ao vocábulo modernismo.

Ressalte-se, entretanto, que essas propriedades não serão aqui desenvolvidas. Justifica-se essa opção pela importante relação a que se costuma recorrer entre o modernismo, enquanto movimento estético da modernidade, e a vanguarda, tanto no sentido dessa palavra em si quanto nos sentidos político e artístico. Entretanto, “se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de ser avançado em relação a seu tempo” (COMPAGNON, 2014: 40), o que, em particular, não se verificará em nosso objeto de estudo.

Comprometida a palavra vanguarda, em sua origem, com um sentido político-militar – “no sentido próprio, designa a parte de um exército situada à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas” (COMPAGNON, 2014: 40) –, e utilizada já no século XIX para designar “tanto a extrema esquerda quanto a extrema direita; aplicava-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos reacionários” (COMPAGNON, 2014: 41), passou a integrar também o vocabulário da arte.

Da mesma forma, estendendo esse conceito ao âmbito estético, concedeu-se à vanguarda um papel progressista e quase messiânico de redenção e de purificação da arte abastardada pelas práticas burguesas da modernidade que admitiram “a uniformização da arte e a industrialização da cultura na sociedade capitalista” (COMPAGNON, 2014: 64). Assim, a “vanguarda não é negação dos modelos, gêneros ou técnicas, mas da própria instituição da arte e de seu mercado na sociedade burguesa” (COMPAGNON, 2014: 66)¹².

Embora os vocábulos modernismo e vanguarda sejam muitas vezes agrupados de forma indistinta e utilizados quase que como sinônimos entre si – em função da ideia de contemporaneidade que ambas transmitem e por ter a vanguarda se originado a partir de um contexto de modernidade –, “supõem duas diferentes consciências do tempo, um sentido do presente enquanto tal e um sentido do presente enquanto contribuição para o futuro, (...)” (COMPAGNON, 2014: 64), sentidos respectivamente relacionados à modernidade e à vanguarda.

Os primeiros modernos não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregara consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente. Essa distinção é capital. Eles não acreditavam, (...), no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação.” (COMPAGNON, 2014: 39)

Assim, se se consideram as alterações na produção e nas relações de trabalho motivadas pela Revolução Industrial no século XVI como o marco temporal para o início da modernidade e o ápice desse fenômeno nas primeiras décadas do século XX, então se verifica um período de cerca de quatro séculos durante os quais se teria assistido à sucessão – ou, por vezes, à concomitância – de um número significativo de movimentos estéticos que, sob a égide da modernidade se abrigaram.

Esses movimentos relacionavam-se à modernidade de maneira comum a todos – pela transitoriedade e pela fragmentação – e se distinguiam das vanguardas, cujo único propósito era a aposta no futuro pela superação do presente. Dessa forma, os movimentos de vanguarda, por não congregarem essas características, não se vinculam filosoficamente aos tempos modernos na acepção de modernidade que se adota no presente trabalho e não serão usadas como sinônimos para modernidade nem farão parte do escopo desse trabalho.

As discussões teóricas sobre a modernidade não se limitam, entretanto, à conceituação do tema e substantivos correlatos, mas estendem-se a adjetivos que, postos aos pares,

¹² Compagnon distingue, dentro da vanguarda artística, duas correntes: “(...): uma política e outra estética, ou, mais exatamente a dos artistas, a serviço da revolução política, no sentido sansimonista ou fourierista, e a dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução estética. Dessas duas vanguardas, uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá.” (COMPAGNON, 2014: 43)

demonstrariam a dualidade desse fenômeno: “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição” (BERMAN, 1986: 13).

Apresento, ao contrário, um labirinto de vocábulos que proponho destrinchar. Estes aparecem aos pares: antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc. Esses pares de vocábulos não são sinônimos, mas vê-se bem que formam um paradigma e se interpenetram. São igualmente pares contraditórios. (COMPAGNON, 2014: 15-16)

Le Goff e Antoine Compagnon (1950) localizam o emprego da palavra ‘moderno’ sempre em oposição a outros adjetivos, em momentos históricos de importantes transformações, que lhe teriam dado definições distintas, conforme as circunstâncias.

Por ocasião da queda do Império Romano, no fim do século V, quando teria surgido, o vocábulo ‘moderno’ aparece em latim vulgar relacionado à contemporaneidade, ao momento presente. Assim, esse adjetivo, “oriundo de modo, ‘agora mesmo, recentemente, agora’. (...) designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala”, apontando, nesse caso, para uma oposição entre ele – moderno – e um passado temporal – antigo –, desprovida ainda da conotação de progresso linear que lhe será característica posteriormente – “é a percepção do tempo que conta” (COMPAGNON, 2014: 17).

Entretanto, esse mesmo par de vocábulos – antigo/ moderno – assumiu uma carga conotativa de ambivalência, que se intensificou historicamente a partir do Renascimento e ao longo dos séculos subsequentes. Tão importante quanto o significado que se atribuiu à palavra ‘moderno’ foi o sentido emprestado à palavra ‘antigo’, que, em relação a experiências ou pensamentos localizados em épocas passadas, tanto poderia apresentar simplesmente a já citada ideia de anterioridade temporal quanto poderia abrigar uma superioridade conceitual, sendo-lhe inclusive atribuído o “prestígio da antiguidade e das origens” (LE GOFF, 2013: 164), na crença em um progresso de forma cíclica e recorrente. “Mais precisamente, o jogo conceitual oculto pela oposição antigo/ moderno transformou-se, quando, no Renascimento, ‘antigo’ passou a designar a Antiguidade greco-romana, uma antiguidade que os humanistas consideram um modelo a se imitar” (LE GOFF, 2013: 165).

A partir da Revolução Industrial, entretanto, o sentido atribuído à palavra ‘moderno’ aproximou-se daquele de que estão carregadas as palavras ‘novo’ – “‘novo’ implica um nascimento, um começo (...). Mais do que uma ruptura com o passado, ‘novo’ significa um esquecimento, uma ausência de passado” (LE GOFF, 2013: 166) – e ‘progresso’ – vinculado à ideia de uma “evolução retilínea, linear, que privilegia o que se desvia da antiguidade” (LE GOFF, 2013: 166) e em uma fé cega nessa linearidade –, admitindo-se lhe, então, um significado de negação, ruptura e superioridade em relação ao que temporalmente o antecede

– o passado, o antigo: “Seguir a moda do ‘novo’ representou um rompimento com o passado e com toda a tradição histórica” (PAGOTO, 2009: 241), aproximando-a do futuro e, por consequência, do progresso.

Entretanto, em função da transitoriedade dessa modernidade, esse ‘novo’ logo se torna passado e deixa de ser presente para se tornar aposta no futuro, dando lugar a outro ‘novo’ e tornando-se ele mesmo algo superado. Assim, o ‘novo’ só pode ser considerado e valorizado como tal – e, portanto, moderno e progressista – quando colocado junto a um passado recente, dele se diferenciando, com ele rompendo e concedendo a esse passado um sentido de decadência e de superação. “O moderno adquiriu um ritmo de aceleração desenfreado. Deve ser cada vez mais moderno: daí um vertiginoso turbilhão de modernidade” (LE GOFF, 2013: 190).

Assumindo-se o conceito de linearidade do tempo, em que o que antecede uma etapa lhe é necessariamente inferior, e fundamentada nas práticas, leis e perspectivas das ciências físicas e naturais, tem-se, então, a ideia de progresso como algo necessário e inevitável, e etapa superior de um processo evolutivo que desprezaria o que se encontrava no passado, por atrasado, em direção ao que se encontra no futuro, ideia essa que acompanhou a modernidade, e repercutiu em todas as esferas da vida humana,

Pondo em evidência as uniformidades do sistema da natureza, fundando a unidade da ciência na demonstração de que a natureza obedece a leis, Descartes lançou as bases da noção de progresso. E talvez, com mais rigor, definiu o método científico e filosófico como um processo de *progresso continuo*: (...). (LE GOFF, 2013: 230)

O pensamento iluminista carregava em si uma proposta de superação de conhecimentos anteriores – assumindo uma definição de progresso de natureza linear, em que “o presente era, por definição, melhor do que o passado; e o futuro seria melhor que o presente” (DUPAS, 2012: 41) –, gerando a busca incessante pela prosperidade, pelo avanço tecnológico e por uma evolução dele originada. “Com o aumento da influência do racionalismo, o avanço intelectual foi assimilado ao progresso geral do homem. Alcançar a felicidade dependeria de superar a ignorância e aumentar o conhecimento” (DUPAS, 2012: 45).

O racionalismo materializou-se, no âmbito científico, na submissão da natureza ao domínio do homem; no âmbito econômico, na dissolução das formas feudais de fabricação de produtos e na adoção de práticas e modelos industriais que preconizassem a eficiência, como a “automação das etapas de produção; a divisão e especialização do trabalho” (SILVA, 2009: 371) e a confecção em larga escala; e, no âmbito político, na substituição das monarquias absolutistas fundamentadas no direito divino pelo regime republicano, considerado mais

progressista e capaz de atender às demandas sociais de então, consideradas todas as novas práticas como representantes do progresso invocado pela ciência e pela razão em cada um dos campos de conhecimento apontados.

Tal inconstância, entretanto, é um terreno pantanoso, que erradica o alicerce e os modelos nos quais se basearam e se estabeleceram sociedades e nações e a partir dos quais construíram sua identidade. Negá-los significaria negar a si próprios, o que confere à modernidade uma relação bastante particular e paradoxal com o passado e com a tradição.

Nesse sentido, um outro par constitui-se interessante nessa análise por encerrar um paradoxo bastante significativo: o ‘moderno’ e o ‘tradicional’. Se, por um lado, a “tradição é a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século a outro” e, como tal, associada a ‘antigo’ e superada pelo moderno, por outro, ela “supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem” (COMPAGNON, 2014: 9) e, assim, não se lhe traduzindo uma oposição, qualifica e justifica, como um arranjo simbólico e mental, a identidade dos povos e nações que se construíam nos tempos da modernidade.

A aceleração da história, (...), levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostalgicamente às suas raízes: daí a *moda retrô*, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio. (LE GOFF, 2013: 210)

Dessa forma, a modernidade passa a admitir a convivência do ‘novo’ e do ‘futuro’ nela presentes com um passado anterior desde que esse passado possa ser sinônimo de valores e de modelos de construção da identidade e que permita o resgate da memória e desses valores para a preservação das nações; um passado localizado em um tempo anterior ao passado recente. “Os indivíduos que compõem uma sociedade sentem quase sempre a necessidade de ter antepassados; é esta uma das funções dos grandes homens” (LE GOFF, 2013: 203).

A atuação do antagonismo antigo/moderno é constituída pela atitude dos indivíduos, das sociedades e das épocas perante o passado, o seu passado. Nas sociedades ditas tradicionais, a antiguidade tem um valor seguro; os antigos dominam, como velhos depositários da memória coletiva, garantes da autenticidade e da propriedade. (LE GOFF, 2013: 162-163)

Nesse caso, a aceitação e a incorporação de um passado remoto como sinônimo de reinvenção do ‘novo’ podem elevá-lo à categoria de renascimento e mesmo de progresso pela perenidade nele contida, como que evocando uma organização cíclica da história. “A inovação pode aparecer em uma sociedade sob a forma de um regresso ao passado: é a ideia-força das ‘renascenças’” (LE GOFF, 2013: 202-203).

(...): o ‘moderno’, à beira do abismo do presente, volta-se para o passado. Se, por um lado, recusa o antigo, tende a refugiar-se na história. Modernidade e *moda retrô* caminham lado a lado. Este período, que se diz e quer totalmente novo, deixa-se obcecar pelo passado: memória, história. (LE GOFF, 2013: 190)

Essa prática, utilizada tanto por movimentos revolucionários como por estados, com objetivos inclusive similares, aponta, em última análise, para um dos principais paradoxos da modernidade: a relação com o passado, o qual oscila entre a decadência – e, assim, necessariamente superável – e a glória – nesse caso, a ser comemorado. “Entre todas as relações que a modernidade possa ter, a relação com a antigüidade é a melhor. (...). A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antigüidade” (BENJAMIN, 2000: 16) e “torna-se palco de certo saudosismo pelo passado, contrastado, simultaneamente, com uma constante busca pelo ‘novo’” (FURTADO, 2012: 352).

1.2 MEMÓRIA

Toda consciência do passado está fundada na memória. (LOWENTHAL, 1998: 75)

Vinculada fisiologicamente ao âmbito das ciências da saúde, embora nelas não se esgote, a memória pode ser definida, nesse domínio, como “a capacidade que os seres vivos têm de adquirir, armazenar e evocar informações” (MOURÃO JUNIOR, 2015: 781), ou, de modo mais elaborado, “como a capacidade de relacionar um evento atual com um evento passado do mesmo tipo, portanto como uma capacidade de evocar o passado através do presente” (JAPIASSU, 2001: 128).

Complexos mecanismos de natureza biológica, neurológica e psicológica, que compreendem estruturas sensoriais e fenômenos elétricos e bioquímicos, estão envolvidos no exercício da memória, sobre cujo funcionamento e armazenamento ainda nem tudo se conhece. Mesmo a classificação dos processos de memorização encontra-se em um terreno do conhecimento no qual ainda há significativas divergências conceituais e metodológicas entre os cientistas das diversas especializações e a simples identificação das artes da memória com a mnemotécnica, enquanto como capacidade de lembrar de dados em maior ou menor quantidade, e os desdobramentos dela advindos apresenta-se por demais reducionista (ROSSI, 2010).

Apesar dessas lacunas, sabe-se que a retenção de uma informação, aqui tida como “qualquer evento passível de ser processado pelo sistema nervoso: um fato, um objeto, uma experiência pessoal, um sentimento ou uma emoção” (MOURÃO JUNIOR, 2015: 781), fisiologicamente relacionada à atividade de uma rede de neurônios, é base do “processo de *evocação* das memórias, o qual diz respeito ao retorno espontâneo ou voluntário das informações armazenadas” (MOURÃO JUNIOR, 2015: 782), e, como tal, considerado como substrato da memória.

Na tradição filosófica, e também no modo de pensar comum, a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua; a reminiscência (ou anamnese ou reevocação), pelo contrário, remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. (...). A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: (...). (ROSSI, 2010: 15-16)

1.2.1 Rememorando: o papel da memória

1.2.1.1 Memória e história

Espraiado por diversos campos do conhecimento, o estudo da memória, e, particularmente, o processo de evocação de lembranças, acaba por aproximar a memória do objeto de estudo das ciências humanas – aí incluídas a linguagem e a filosofia – e sociais, mormente da história, que faz dela, memória, uma de suas matrizes (SILVA, 2002: 426) e uma das categorias de que se vale em seus estudos, dado ser justamente por meio da memória que são resgatados atos e fatos pretéritos que darão sustentação à construção crítica e empírica da história.

Estudiosos concordam que a evocação do passado pela memória torna presente uma condição que não mais existe, que pertence historicamente ao passado, mas que se presentifica e se justifica pela rememoração, estabelecendo uma importante relação dialética entre memória e história, que, então, se retroalimentam. “Certas recordações intensas parecem trazer o passado não apenas de volta à vida, mas à existência simultânea com o presente” (LOWENTHAL, 1998: 92).

(...) a reminiscência (ou anamnese ou reevocação), (...), remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. (...). A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: (...). (ROSSI, 2010: 15-16)

Nesse contexto, ora história e memória se encontram na busca pela verdade fiel ao passado e na “necessidade de construção da identidade” (NEVES, 2000: 112) – “Memória e História são processos sociais, são construções dos próprios homens – que têm como referências as experiências individuais e coletivas inscritas nos quadros da vida em sociedade” (NEVES, 2000: 113) –, ora se antagonizam pelas atribuições e pelos métodos de trabalho de que se valem. Assim, embora se utilizem dos mesmos fatos, cenários, linguagens, valores e experiências para traçarem as próprias narrativas, a “história difere da memória não apenas no modo como o conhecimento do passado é transmitido e corroborado, mas também no modo como é transmitido, preservado e alterado” (LOWENTHAL, 1998: 107),

A memória emerge de um grupo que ela une, (...); que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 2012: 9)

Essa relação epistemológica entre memória e história é sabidamente relevante desde a Antiguidade. Na Grécia, por exemplo, “a memória tinha uma função considerada prioritária: conferir imortalidade ao ser humano, integrá-lo ao tempo através da história, fazendo do passado o suporte do presente. (...) como possibilidade de atualização do passado” (NEVES, 1999: 110).

“Mas as artes da memória são distintas dos trabalhos da história” (NEVES, 2009: 27). A memória apoia-se no afeto que a lembrança do tempo vivido e testemunhado evoca em indivíduos e coletividades; a história organiza, analisa e sistematiza essas lembranças.

As artes da memória, tão distantes de nosso universo cultural herdeiro das luzes do iluminismo, permitiriam um aprendizado e um conhecimento fundado no protagonismo dos afetos. (...). Gravado indelevelmente no coração, entendido como centro vital e lugar onde a vida ganha significado no terreno dos afetos, o que as artes da memória fizessem aprender *de cor* ganharia assim seu sentido pleno, não apenas referido a uma informação pontual, mas dotado da capacidade de conduzir a um saber que fosse, sobretudo, uma sabedoria. (NEVES, 2009: 24)

Ao longo dos séculos subsequentes, a relação entre memória e história adquiriu diferentes contornos e correspondências, praticamente opondo as duas categorias entre si, fosse pela fragilidade da memória em função da predominância de registros orais em detrimento de documentos escritos – questionava-se, assim, a fidedignidade da transmissão de lembranças baseada na oralidade pela possibilidade de distorções originadas do mau funcionamento dos mecanismos físicos da memória –, fosse pela imperiosa necessidade de adotarem-se critérios e padrões de racionalismo e objetividade que pudessem qualificar cientificamente a construção histórica. “A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica” (NORA, 2012: 9).

A história, afirma corretamente Lowenthal, é ao mesmo tempo mais e menos que o passado. E é certamente possível, deste ponto de vista, contrapor a história, que é interpretação e distanciamento crítico do passado, à memória, que implica sempre uma participação emotiva em relação a ele, que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida. (ROSSI, 2010: 28)

Somente mais recentemente, na segunda metade do século XX, assistiu-se à reintegração e ao redimensionamento da memória como matriz dos trabalhos históricos em um contexto de construção das identidades individual e coletiva, utilizando-se, para tanto, do estudo das diversas narrativas e da “análise das comemorações, dos lugares, mas também [d]a análise dos discursos, de textos, de entrevistas e de histórias individuais” (POLLAK, 1992: 207), na forma de testemunhos orais.

1.2.1.2 Memória e identidade

Para os cientistas que se dedicam aos estudos sobre o tema, o processo de resgate de experiências e consciências passadas por meio da memória está diretamente relacionado à construção da identidade pessoal. “[A memória] (...) obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade” (NORA, 2012: 18).

Nessas circunstâncias, as perturbações da memória relacionadas à incapacidade de lembrar são consideradas como graves patologias psíquicas que afetam diretamente a personalidade e a comunicação, implicando perdas comparáveis mesmo à morte pela impossibilidade de localização individual e social dos sujeitos. “O fosso da perda da memória pode reduzir a nossa vida de indivíduos a uma série de momentos que não têm mais nenhum sentido” (ROSSI, 2010: 30).

Assim,

relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; (...). Os gregos identificavam o passado esquecido com a morte; exceto por alguns pouco privilegiados, os mortos não possuíam lembranças. Os amnésicos sofrem perda similar. (...). A perda de memória destrói a personalidade e priva a vida de significado.” (LOWENTHAL, 1998: 83)

O conceito de identidade partilha de palavras “como *idêntico*, *próprio*, *exclusivo*, *igualdade* [que] apontam para a busca do comum, do uno, do que se assemelha a si mesmo, revelando assim a construção de uma instância segundo o prisma do *igual*, de um todo acabado em direção à plenitude: a identidade” (NUNES, 1986: 24).

Nesse processo de descoberta, de construção e de produção da identidade, a memória aparece como substrato e instrumento essencial: “(...) é a memória, faculdade primeira, que alimenta a identidade”. É nela que o indivíduo se apoia nesse encontro com a identidade, permitindo-lhe resgatar experiências e consciências localizadas em um passado por ele vivido ou a ele transmitido e a partir das quais é estabelecida uma relação de alteridade que lhe permite realizar quem é. Memória e identidade “se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAUI, 2016: 16).

Para muitos teóricos, a realização dessa unicidade – “unidade da identidade e particularidade pertencentes a um indivíduo e que, portanto, não se encontra presente de igual forma em nenhum outro” (NUNES, 1986: 26) – e da semelhança com si próprio é determinada justamente pela diferença desse ‘igual’ em relação ao outro, donde a condição

essencial para o estabelecimento da identidade encontrar-se exatamente na alteridade, como produto da socialização.

(...) a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992: 204)

Em tais estudos, para além de reconhecida como “fenômeno de interiorização individual”, de natureza subjetiva – por meio da qual um sujeito faz conhecer a gerações subsequentes um passado e uma experiência por ele vividos –, a memória é apontada como sendo “também e sobretudo, uma construção social e um fenômeno coletivo. (...), modelada pela família e pelos grupos sociais. Vale dizer, a memória individual se estrutura e se insere na memória coletiva” (SILVA, 2002: 427) e “se esvai quando nos afastamos do grupo que estava a ela ligado” (CASADEI, 2010: 155).

Na verdade, precisamos das lembranças de outras pessoas tanto para confirmar as nossas próprias quanto para lhes dar continuidade. Ao contrário dos sonhos que são absolutamente particulares, as lembranças são continuamente complementadas pelas dos outros. Partilhar e validar lembranças torna-as mais nítidas e estimulam sua emergência; (...). (LOWENTHAL, 1998: 81)

Dessa forma, em um processo dialógico, admite-se a identidade individual construída em função de vivências sociais, que a confirmam, não em uma relação de imposição, mas fundamentalmente de reciprocidade, “a partir de um confronto pela *diferença*, no sentido da preservação fundamental da singularidade” (NUNES, 1986: 25), como um sentimento de pertencimento do indivíduo a um grupo social. “Só afirmamos quem somos (...), quando existe um não nós e um outro que não faz parte dos nossos. (...). Logo, identidade e diferença são indissociáveis. Sem a diferença não há identidade” (SANTOS, 2011: 145-146).

(...) os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, (...) os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Essa ‘internalização’ do exterior no sujeito, e essa ‘externalização’ do interior, através da ação no mundo social (...), constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. (HALL, 1999: 31)

1.2.1.3 Memória e nação

Os debates sobre a memória como um dos pilares fundamentais da construção das identidades individuais e sociais (NEVES, 1998) ecoaram em espaço contíguo, que teve a nação como foco, considerada por Halbwachs como “a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva” (POLLAK, 1989: 3), fortemente constituída, fazendo convergir as duas categorias – memória e identidade – para

uma construção particularmente importante e característica do contexto da modernidade: os estados nacionais, nascidos da deposição de dinastias em um ambiente da racionalidade iluminista, em que novos laços foram estabelecidos de maneira diversa às anteriores identidades. “Os grupos também mobilizam lembranças coletivas para sustentar identidades associativas duradouras, (...)” (LOWENTHAL, 1998: 84).

O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de ‘esquecer’ a vivência dessa continuidade (...), gera a necessidade de uma narrativa de ‘identidade’. (ANDERSON, 2008: 279)

Essa nova construção identitária – a nação – é mais um dos processos que a modernidade ajudou a elaborar. O mesmo iluminismo que transformou o homem em agente e protagonista das investigações científicas e dos questionamentos religiosos, sociais e políticos, impulsionando-o a conquistas nesses campos, deslocou-o do conforto de um terreno que lhe era familiar, dentro do qual ele se reconhecia e a seu papel, para um lugar em que ele não mais possuía o apoio das estruturas por ele conhecidas. A igualdade entre todos, e não mais restrita ao nicho em que o indivíduo havia nascido, transferiu-lhe a identidade para aquele novo grupo.

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na ‘grande cadeia do ser’ – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. (HALL, 1999: 25)

A invocação e a constituição de uma memória comum no delicado processo de construção das nações têm sido estudadas por uma corrente historiográfica que destaca o esforço dos movimentos nacionalistas do século XIX em não só construir uma continuidade histórica – as “origens” da nação –, mas também em criar novos símbolos de identidade e lealdade para os agora cidadãos nacionais.

(...) construir ou consolidar a memória coletiva é tarefa de grande responsabilidade e de enorme complexidade. Os trabalhos da memória se realizam através de um delicado artesanato que implica lidar com o conflituoso campo das identidades plurais e com a singularidade de um coletivo que se reconhece através de um passado comum, mas, sobretudo, de um presente compartilhado e de um projeto de futuro. (NEVES, 2009: 2)

O historiador e cientista político norte-americano Benedict Anderson (1936-2015) defende serem a nacionalidade e o nacionalismo menos o resultado de ideologias políticas do que “produtos culturais específicos” (ANDERSON, 2008: 30) e afirma ser a nação “uma comunidade política imaginada” (ANDERSON, 2008: 32).

Estão em jogo, nesse processo, “tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades (...)”, de “manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados)” (POLLAK, 1989: 9), em um expediente moderno de reinvenção de coletividades, baseadas, dessa vez, não mais em arranjos hierárquicos verticais, como os praticados pelas monarquias dinásticas, banidos que foram pelas convulsões sociais e políticas, mas em uma noção de simultaneidade e em “estruturas de camaradagem horizontal. Estabelece-se a ideia de um ‘nós’ coletivo, irmanando relações em tudo distintas” (ANDERSON, 2008: 12), atendendo “sobretudo a uma comunhão de histórias e de memórias” (ROSSI, 2010: 26).

O nacionalismo é, em suma, a força capaz de superar as barreiras de classe e irmanar os indivíduos em torno desta comunidade ilusória que se articula em torno de identidades culturais e lingüísticas, com base num determinado território. Assim, tal aspecto de velamento das contradições sociais ou de ocultação das hierarquias inerentes à sociedade burguesa configuram ao nacionalismo o mesmo caráter transfigurador da realidade presente nas demais facetas das exposições universais. (PESAVENTO, 1997: 53)

Nesse sentido, a construção da nação moderna, ensejando o conceito de nacionalismo, “entendido especificamente como mobilização em torno da identificação com o Estado” (MAGALHÃES, 2002: 7), e a constituição dos Estados europeus, entendida “como uma burocracia administrativa impessoal legalmente regulamentada” (MAGALHÃES, 2002: 8-9), a que se assistiu ao longo do século XIX, fizeram parte de um mesmo processo, qual seja a organização política europeia em Estados nacionais, à qual se deve integrar o surgimento de novos estados nacionais a partir dos movimentos de independência das colônias europeias.

Na base da construção da identidade nacional, rememoram-se fatos, lugares, tradições, costumes, datas e eventos que possam constituir-se “pontos de referência como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo” a partir dos quais se estruture a memória individual “e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos” (POLLAK, 1989: 3).

Nas colônias, esse processo identitário seguiu um caminho singular, dado que “além de sofrer as conseqüências econômicas e sociais, inerentes a qualquer colonialismo, a colônia tem que arcar com a implantação de um passado alheio” (OTTE, 1996: 222). Assim, considerando que o passado rememorado pela colônia tem origem na mesma matriz cultural que aquela da metrópole, deve o presente proceder à releitura e ao redesenho desse material para que seja possível despertar-lhe algum significado. “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu

lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989: 9).

(...), a memória coletiva funciona como um depósito onde o indivíduo busca elementos que lhe permitem identificar-se social e historicamente. Ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, a memória reforça as fronteiras sócio-culturais, tornando-se um ingrediente básico da identidade nacional. Podemos afirmar que o passado coletivo, fundado numa reserva de símbolos, de imagens, de modelos de ação, é a origem da legitimação da nação. (MOTTA, 1992a: 5-6)

1.2.1.4 Memória e linguagem

Por meio dessa língua, que se conhece no colo da mãe e que só se perde no túmulo, restauram-se passados, imaginam-se companheirismos, sonham-se futuros. (ANDERSON, 2008: 215)

No contexto de formação da consciência nacional, a linguagem, como instrumento de comunicação linguística das memórias coletivas entre integrantes de um mesmo grupo, desempenhou papel fundamental. São dela as funções de mediar, difundir e transmitir as lembranças que sustentam e representam a existência e a identidade de indivíduos e de coletividades. Verdadeiro arauto da memória, ela faz circular lembranças entre grupos e gerações contemporâneas entre si e entre aqueles de diferentes tempos – “Através da comunicação participamos do outro” (ZANATTA, 2011: 44) –, unindo-os a todos não por uma noção de contemporaneidade ou de função social, mas de pertencimento.

Inicialmente sustentada apenas pela tradição oral, em um processo que envolve primordialmente a narração e a escuta – “é através de uma narrativa (...) da memória que essa mediação linguística se processa. (...). Num primeiro momento, nossa relação à memória se processaria pelo ato mesmo da escuta” (SILVA, 2002: 429), pelo que teve sua autenticidade colocada sob suspeição em função das questões fisiológicas da memória –, a transmissão das recordações passou por significativa alteração já a partir do desenvolvimento da escrita como representação simbólico-gráfica dessa oralidade e da linguagem.

Posteriormente, por meio das invenções vinculadas à imprensa, no bojo da Revolução Industrial, e amplificada pelos aparatos tecnológicos da modernidade, a difusão das memórias adquiriu uma expansão considerável no universo de indivíduos alcançados, adquirindo o meio de transmissão uma relevância em si própria. “Se o conhecimento pelos manuscritos era um saber restrito e arcano, o conhecimento pela letra impressa vivia da reprodutibilidade e da disseminação” (ANDERSON, 2008: 71).

Esse fenômeno, a que Anderson chama de “capitalismo editorial”, teve impacto significativo sobre a própria estrutura de percepção da sociedade em relação aos conteúdos

disseminados e à forma de transmissão de experiências, de notícias e de conhecimento, inaugurando um período em que o “processo mental de recuperação do passado [passou a se dar] por meio de uma seqüência ordenada de capítulos na história” (LOWENTHAL, 1998: 120), aproximando-se da transitoriedade e da aceleração tão características da modernidade.

(...) o declínio da arte de narrar [de tradição oral, que tinha forma inacabada, onde o contador de histórias podia acrescentar sua própria experiência], associado ao ritmo exorbitante da sociedade capitalista, (...) desenvolveu novas formas de expressão como o romance e a informação jornalística. (PENIDO, 1989: 64)

Para Anderson, aquela mesma indústria da informação que participara da disseminação dos ideais da modernidade – “a informação se tornou o modo dominante de comunicação” (KANG, 2009: 221) – teve papel fundamental na fundação de comunidades caracteristicamente nacionais, dado que “permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas.” (ANDERSON, 2008: 70), construindo identidades por similitudes e alteridades, inclusive linguísticas.

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana. (ANDERSON, 2008: 78)

1.2.2 Comemorando: as festas da memória

Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações. (NORA, 2012: 14)

Fazer recordar, trazer à memória, convocar à lembrança; solenizar fatos, personagens e eventos de maneira voluntária, para torná-los inesquecíveis. Essas parecem ser as principais finalidades das comemorações que, diferentemente da rememoração, que “parte de um processo de elaboração individual” (SILVA, 2002: 428), revivem, “de forma coletiva a memória de um acontecimento considerado como ato fundador, a sacralização dos grandes valores e ideais de uma comunidade constituindo-se no objetivo principal” (SILVA, 2002: 432).

Originada do latim *commemorare*, o vocábulo ‘comemorar’ encerra a memória coletiva dentro de si própria, dado que “comemorar, como indica a etimologia da palavra, significa fazer memória juntos, *memorare cum*” (NEVES, 2009: 2). Constrói-se, por esse meio, um consenso sobre a presentificação do passado, aproximando entre si os tempos ‘passado’, como origem e primícias da identidade; ‘presente’, como significado; e ‘futuro’,

como prospecção e progresso. “Porque comemorar é sempre construir uma memória comum, vale dizer, uma identidade coletiva e um projeto de futuro, (...)” (NEVES, 2000: 6).

Dois importantes processos foram responsáveis pela valorização das comemorações verificadas nos tempos da modernidade, quais sejam: as revoluções sociais e políticas, que, utilizando-se de datas e festejos referentes a esses movimentos, buscaram conservar a memória das práticas revolucionárias de modo a consolidarem-se – “(...) comemorar fez parte do programa revolucionário. As comemorações alimentam a recordação da revolução” (OLIVEIRA, 1989: 173) –; e a fundação dos estados nacionais na Europa e nas colônias ao redor do mundo que, ao contrário daqueles movimentos revolucionários, os quais, saudando o novo, empurravam o passado para a decadência e o ostracismo característicos de experiências por eles consideradas ultrapassadas, buscavam, pela comemoração, enquanto construção de uma memória comum, a redenção de um passado no qual estariam as raízes fundacionais daquela coletividade – “Os nacionalistas desenvolveram com grande empenho a construção da memória. Para eles, (...), a memória é um objeto fundamental para a identidade da nação” (OLIVEIRA, 1989: 174).

A promoção de “comemorações públicas de acontecimentos que marcaram a história coletiva”, considerados esses acontecimentos como geradores das identidades, se apoiou na memória para, a partir do consenso sobre essas lembranças, “encontrar no passado uma legitimidade histórica” (SILVA, 2002: 428) e permitir o assentamento dessas coletividades. Assim, “o culto do passado e o apelo à memória coletiva exprimiram-se pelo fenômeno das comemorações” (SILVA, 2002: 435).

A possibilidade de trazer significado ao presente está no olhar reconstrutor das vivências significativas do passado. É essa a base de uma nova forma de contar histórias, uma narrativa moderna, que vê o passado como uma história inacabada que pode ser continuada pelo narrador do presente. (PENIDO, 1989: 65)

Uma construção comemorativa que busque solenizar datas e eventos de tal ou qual coletividade utiliza-se primordialmente da evocação como um “processo de edição de fragmentos de memória, (...). (...), [que está] longe de ser uma reprodução fiel das informações que foram arquivadas. Trata-se, em verdade, mais de um processo criativo do que reprodutivo” (MOURÃO JUNIOR, 2015: 785), de intervenção na (re)leitura que se faz de um passado rememorado e de construção de símbolos e alegorias que representem esse passado. Dessa forma, acercando-se da imaginação, “a memória visaria, (...), o passado construído e transmitido [à coletividade] por imagens e representações” (SILVA, 2002: 427).

Reside aí o enigma que a memória deixa como herança à história: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse ‘tendo estado’ é

o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse 'tendo estado'. (RICOEUR, 2003: 2)

Na verdade, “o ato comemorativo almeja extrair um tipo de valor simbólico daquilo que é comemorado, (...). [e contribui] para a consolidação dos elos entre os vivos e os mortos, mobilizando os indivíduos em torno de imperativos e valores coletivos” (FRANZINI, 2009: 158). O uso das lembranças nos momentos comemorativos é um instrumento fundamental para a construção de tradições coletivas de povos e nações.

Os dias de festa e sua volta periódica ilustram um princípio que não só proporciona a 'redenção' do passado, (...), mas que, com cada ciclo, toma esta rememoração mais sólida graças ao mecanismo da repetição. É como se a repetição de cada dia de festa deixasse seus sedimentos em torno do acontecimento comemorado, contribuindo assim à construção de uma tradição resistente ao perigo do esquecimento. (OTTE, 1996: 211)

Nesse sentido, no processo de estruturação das nações por meio da construção da identidade nacional, a questão da memória coletiva parece ter papel preponderante. Para Oliveira, “legitimidade, soberania e cidadania são as questões centrais de construção de uma nação e se fazem presentes na organização da tradição e da memória coletiva, constituidora da identidade nacional” (OLIVEIRA, 1989: 181).

É nesse sentido que a comemoração se apresenta como um instrumento dinâmico, capaz de usufruir de um modelo memorial vinculado ao modelo histórico. (...). Isto é, o presente seria responsável por criar os mecanismos das celebrações, nos quais uma história-memória representasse o elo com o passado, identificando, assim, os mitos de origem pátria — essencial não somente para manter a coesão de grupos e instituições, mas também para definir seus espaços e suas oposições. (JUNQUEIRA, 2011: 156)

A grande data em que o Brasil comemora o seu primeiro centenario de nação soberana não poderia passar indifferente ao Governo. Para festejal-a condignamente, lembrou-se este, entre outras solemnidades e festas, de uma Exposição Nacional, na qual se podesse ter uma imagem resumida do progresso que paiz tem realizado nestes cem annos de vida livre, em todos os ramos da sua actividade. O concurso de diversas nações amigas obrigou o Governo a ampliar o plano primitivo duma simples exposição nacional para um grande certamen internacional. Assim a Exposição Nacional que o Decreto de 11 de novembro [de 1920] do Congresso autorizou, constituiu-se em *Exposição Internacional do Centenario da Independencia*. (BUREAU OFFICIAL DE INFORMAÇÕES, 1922: 5-6)

2. PRELÚDIOS: O CONTEXTO COMEMORATIVO

2.1 EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS: LUGARES DE REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE

Se, ao longo dessa ‘era de progresso’, as exposições foram ‘os locais de peregrinação que transformaram a mercadoria em fetiche’, como pensava o grande filósofo alemão e crítico cultural Walter Benjamin, foram provavelmente o evento mais importante em termos de intercâmbio cultural.¹³

(BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2017; tradução da autora)

As exposições internacionais, eventos de caráter eminentemente mercantil, que celebravam as maravilhas da ciência e do progresso promovidas pelas ideias iluministas e concretizadas na Revolução Industrial, ocuparam lugar de destaque no universo da modernidade. Transformadas em gigantescos mostruários, proporcionavam diversas formas de representação, de culto e de exploração de mercadorias e de artigos produzidos pelas nações ‘modernas’ e cobiçados por aquelas que almejavam tal lugar, como fetiches.

Inspirada nas feiras nacionais realizadas na França do século XIX, realizou-se em 1851, e, não por acaso, em Londres (Inglaterra), berço da Revolução Industrial, a *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*¹⁴, considerada a primeira grande exposição universal, um “hino ao progresso industrial e material” (LE GOFF, 2012: 241) e “uma competição *internacional* de bens e produtos com o claro objetivo de mostrar ao mundo a hegemonia industrial britânica”¹⁵ (ROSELL, 2015: 29; tradução da autora).

A partir do sucesso obtido nesse primeiro acontecimento, o mundo assistiria, ao longo dos séculos XIX e XX, a um verdadeiro desfile de eventos de “dimensão propriamente econômica, de feira de mercadorias, mostruário de novos produtos, meca de lucrativos negócios” (PESAVENTO, 1997: 43), de perfil local ou internacional, “com o objetivo de reunir os mais excepcionais produtos de todas as partes do mundo”¹⁶ (ROSELL, 2015: 30; tradução da autora).

Dado que a ciência e a tecnologia foram consideradas a maior expressão do progresso, sua associação com as exposições mundiais é completamente natural. Não é preciso dizer que o objetivo de promover o poder das nações e a difusão de

¹³ “Si au cours de cette “ère du progrès” les Expos étaient, pour le grand philosophe allemand et critique culturel Walter Benjamin, “des sites de pèlerinage qui érigent la marchandise en fétiche”, elles étaient probablement l'événement le plus important en termes d'échange culturel.”

¹⁴ Grande Exposição das Obras da Indústria de Todas as Nações (tradução da autora).

¹⁵ “(...) an *international* competition of products and goods with the clear objective of showing the British industrial hegemony in the world.”

¹⁶ “(...) with the aim of gathering together the most outstanding products from all over the world.”

seus bens e produtos refletiu a concepção de que o crescimento econômico sempre foi um fato positivo. (ROSELL, 2015: 33; tradução da autora)¹⁷

A magnitude dessas exposições e a movimentação a que se assistia em torno delas, principalmente até 1930, fizeram das exposições uma temática de grande atrativo junto a pesquisadores mundo afora, dada a enorme gama de oportunidades investigativas que se abrem aos estudiosos, em diversas das áreas de conhecimento, não somente pelos fenômenos em si, mas também pela representatividade que carregam no complexo mundo da modernidade ocidental.

No Brasil, essa matéria vem sendo objeto de estudo desde a década de 1980, capitaneada por nomes do meio acadêmico que se dirigem às exposições por expressões que encerram, em si próprias, sugestivos significados dessas efemérides, e que destacam determinadas características a partir das quais esses trabalhos foram desenvolvidos, sem esgotar um assunto que ainda hoje se mostra pleno de possibilidades de abordagens teóricas.

Assim, para Margarida de Souza Neves, que “optou por estudar a particularidade do Rio de Janeiro, de seu lugar na região Sudeste, entendendo a cidade como a sede das exposições, a partir de 1861, e como viabilizadora das sínteses do progresso do Império do Brasil” (HEIZER, 2005: 15), elas são a *arena* de convivência *pacífica* dos frequentadores; *As vitrines do progresso*, ou, ainda, os “*templos do Progresso*, [em que] (...) criam sua própria liturgia, seu ritual e seus símbolos” (NEVES, 2001: 6).

O “potencial pedagógico das Exposições Internacionais” (HEIZER, 2005: 19) levou Moysés Kuhlmann a referir-se a esses eventos como *As grandes festas didáticas*; Maria Inez Turazzi a apontar o “duplo objetivo de *convencimento* e *celebração*” (HEIZER, 2005: 27) de que se revestiam aquelas verdadeiras celebrações mercantis, que se utilizavam da iconografia e de catálogos e publicações como meios de construção da civilização e da memória; e Heloisa Barbuy a “reconhecer a dimensão visual” das exposições (HEIZER, 2005: 19). Sandra Jatahy Pesavento, por sua vez, tratou o fenômeno das exposições como *Espetáculos da Modernidade do Século XIX*, título de sua publicação sobre o tema, e “palcos de exibição do mundo burguês” (PESAVENTO, 1997: 42)¹⁸, enquanto Marcos Olender admitiu serem esses

¹⁷ “Given that science and technology were considered the highest expression of *progress*, their association with the world exhibitions is completely natural. It is hardly necessary to say that the objective of promoting the power of nations and the diffusion of their goods and products reflected the conception that economic growth was always a *positive* fact.”

¹⁸ Para acesso a levantamento da produção sobre o assunto, sugere-se a leitura de trabalhos acadêmicos, cujos autores vêm se debruçando sobre a temática das exposições. Citam-se, em especial as teses de doutorado de Alda Lúcia Heizer (2005) e de Regina Maria Macedo Costa Dantas (2012), que dedicaram capítulos iniciais de suas composições a tal inventário.

eventos ao mesmo tempo “lugares propícios para a difusão (...) [e para] a criação de (...) ‘tradições’” (OLENDER, 2011: 2).

“Concebidas, em princípio, como exposições industriais e comerciais e com pretensões enciclopédicas de abrangência” (BARBUY, 1999: 38), esses eventos “foram o espaço por excelência de celebração pública da técnica da ciência” (MORAES, 2017: 114) e reuniram os principais atributos do fenômeno da modernidade – a transitoriedade conferida pela superação dos inventos e das novidades; a grandiosidade e a monumentalidade das construções; a congregação das massas – “as exposições universais (...) se tornaram os primeiros eventos regulares de massa que a sociedade ocidental produziu” (MORAES, 2017: 114) –; a universalidade proporcionada “pela abrangência dos itens expostos, englobando tudo o que concerne à atividade humana, e também pela internacionalização do evento, dada a participação ativa das nações estrangeiras além da que promovia e sediava a exposição” (PESAVENTO, 1997: 43); a crença na tecnologia e no progresso, promovendo a divulgação e a popularização da ciência e dos produtos dela oriundos como único caminho para o futuro e construção da civilização e para o bem comum, e difundindo o *modus operandi* burguês.

Evidentemente, as exposições constituíram-se uma plataforma importante para as novas tecnologias, mas também o foram para a consolidação das antigas. Apesar de terem sido patenteadas anteriormente, algumas tecnologias chamaram a atenção do público graças às exposições. (ROSELL, 2015: 31; tradução da autora)

Reflexo das ideias iluministas da modernidade, a apresentação do conhecimento humano nas exposições seguia um princípio classificatório e normatizador, em tudo secundado por um caráter didático que se pretendia imprimir àqueles empreendimentos civilizatórios e tecnicistas. Organizadas em grupos e seções a partir de critérios científicos, as mercadorias e os saberes expostos tinham o propósito de divertir e de instruir as multidões que acorressem às exposições.

Como missão manifesta, elas [as exposições] objetivam informatizar, explicar, inventariar e sintetizar. Partilhando da preocupação enciclopédica vinda do século das luzes, de tudo catalogar, classificando segundo critérios científicos, as exposições receberiam ainda os influxos de uma proposta comtiana, nascida no século XIX e que identificava a difusão dos saberes como um dever positivista. (PESAVENTO, 1997: 45)

Como demonstração de valor simbólico de modernidade e, dentro delas, tudo o que isso significava, as exposições promoviam a circulação e a circularidade também de ideias e de práticas culturais, admitidas, nesse universo da modernidade, também como mercadorias a serem consumidas. “(...), com o passar do tempo à missão pedagógica e racionalizada das exposições veio acrescentar-se o aspecto lúdico, com suas atrações, (...)” (PESAVENTO, 1997: 52). Ao abrirem espaço para essas representações, acabaram por agregar a si próprias

uma outra natureza, como “lugares de intercâmbio intelectual, artístico e cultural” (DEMEULENAERE-DOUYERE, 2015: 143; tradução da autora).¹⁹

A burguesia e o Estado apresentaram-se como as molas propulsoras desses eventos de propósito universalista, ainda que, nem sempre, esses grupos comungassem das mesmas premissas. A primeira, por haver encontrado, nas exposições, uma forma de exhibir-se e de impor-se como estrato social por meio da universalização da representação ideológica que esses empreendimentos significavam e da disseminação de um modelo próprio de visão de mundo e de comportamento, para além do peso comercial inerente a esses eventos.

Em outras palavras, as exposições universais seriam mais um dos instrumentos pelos quais se tornaria viável a supremacia econômica, política e social de um grupo sobre a sociedade em termos culturais. As exposições seriam, em suma, um veículo de construção da hegemonia da classe burguesa, mediatizada por práticas consensuais e ideológicas. (PESAVENTO, 1997: 48)

O Estado, por seu turno, enxergou naqueles espetáculos um espaço que poderia ser também por ele utilizado para legitimar seu poder pela valorização do progresso, da civilização e da modernidade alcançada pela nação – “As exposições foram também monumentos à nacionalidade.” (PESAVENTO, 1997: 52) –, mostrando ao próprio povo e aos demais Estados a riqueza e a pujança de sua produção e de seu desenvolvimento, em todas as áreas do trabalho humano. “Desta forma, o nacionalismo presente nas exposições cumpria fins políticos, não apenas de sustentação de um grupo no poder (...), mas fundamentalmente de dominação” (PESAVENTO, 1997: 53).

Verdadeiros lócus da modernidade, as cidades que abrigaram esses empreendimentos eram promovidas a “palcos de avanços econômicos, técnicos e culturais (...) [levadas a] metáforas da modernidade porque condensavam as novidades do consumo, as invenções artísticas, os apetrechos técnicos e as novas experiências de sociabilidade” (JAGUARIBE, 2011: 330).

Acrescentem-se lhes ainda as transformações do panorama urbano promovidas em nome da realização daqueles eventos a partir da adoção de uma paisagem arquitetônica renovada, com a abertura de vias públicas e a construção de prédios especialmente edificadas para a exposição, de características inovadoras: a dominação da natureza pela ciência, opondo-lhes uma à outra, como convinha à modernidade.

Esses empreendimentos, fossem na forma de construções e monumentos, fossem como obras de infraestrutura urbana, permaneciam comumente como legado para essas cidades e

¹⁹ “Les expositions internationales, qu’elles soient universelles ou spécialisées, ne sont pas seulement les fêtes du commerce et de l’industrie, entièrement dédiées au culte du Progrès. En devenant ‘universelles’, en 1855, elles endossent une autre ambition, celle d’être des lieux d’échanges intellectuels, artistiques et culturels.”

para a população e acabavam funcionando como uma estratégia de legítimo *branding*²⁰ urbano, tanto internamente ao país, como para a comunidade externa que compareceria às exposições, sobrevivendo a elas e tornando-se marcos que identificam as próprias cidades.

Dados o significado e o impacto das exposições internacionais na vida das cidades e das nações que as promoviam, pela movimentação urbana, econômica e cultural que promoveram em todas as edições produzidas, surgiu, ainda no século XIX, a ideia de se instituir uma associação que pudesse organizar e controlar a realização desses eventos no tocante à duração, ao formato, à qualidade e aos países que as sediariam.

Essa ideia só seria efetivamente concretizada em 1928, com a criação do *Bureau International des Expositions*²¹, uma organização intergovernamental com sede em Paris (França) e que tem por objetivo a supervisão e a regulação de exposições internacionais de natureza não comercial²² e duração superior a três semanas, definindo a frequência, os direitos e os deveres de expositores e organizadores. Formada inicialmente por 31 países, o *Bureau International des Expositions* possui hoje 168 países associados, neles incluído o Brasil, envolvidos em todas as decisões sobre a organização desses eventos.

Segundo o *Bureau International des Expositions*,

Uma Exposição é um evento internacional que tem por objetivo educar o público, compartilhar a inovação, promover o progresso e incentivar a cooperação. Ela é organizada por um país anfitrião que convida outros países, empresas, organizações internacionais, a sociedade civil e o público em geral para participar. Graças à diversidade de seus participantes, as exposições oferecem um espaço de múltiplas facetas, no qual exposições extraordinárias, conferências, espetáculos, encontros diplomáticos e reuniões de negócios são realizadas ao mesmo tempo.²³ (BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2017; tradução da autora)

Para essa organização, são quatro as razões que fazem das exposições eventos únicos. A primeira delas reconhece uma exposição como uma plataforma de diálogo entre os

²⁰ “*Branding* consiste no conjunto de atividades que se destinam exclusivamente a gestão de uma marca, atuando desde a sua concepção e continuamente ao longo do seu desenvolvimento. O *branding* [(derivado de *brand*, que significa ‘marca’, em inglês)] envolve funções de investigação, estratégias, criações, *design* e, por fim, o gerenciamento constante da marca, com o intuito de acompanhar as suas ‘expressões’ e otimizar relações com os respectivos públicos-alvos [*sic*], buscando aumentar não apenas o valor econômico, mas principalmente o valor simbólico da marca. Por norma, o *branding* está intrinsecamente relacionado com as estratégias de *marketing*, que representam técnicas e métodos destinados a potencialização das vendas, principalmente a partir do uso da comunicação (empresa - público).” (BRANDING, 2017)

²¹ As atividades do *Bureau International des Expositions* só tiveram início efetivamente em 1931.

²² De acordo com o site do *Bureau International des Expositions*, atualmente são quatro os principais tipos de exposições organizadas sob a égide daquele órgão, a saber as Exposições Universais; as Exposições Internacionais Especializadas; as Exposições Hortícolas; e a Exposição Trienal de Milão (Itália).

²³ “Une Expo est un événement international qui a pour but d'éduquer le public, de partager l'innovation, de promouvoir le progrès et d'encourager la coopération. Elle est organisée par un pays hôte qui invite d'autres pays, des entreprises, des organisations internationales, la société civile et le grand public à participer. Grâce à la diversité de ses participants, les Expos proposent un événement aux multiples facettes, où d'extraordinaires expositions, des conférences, des spectacles, des rencontres diplomatiques et des réunions d'affaires ont lieu en même temps.”

participantes com vistas ao progresso e à cooperação na busca de soluções para um desafio fundamental que a humanidade enfrenta, desafio esse que, via de regra, encerra o tema da exposição. Uma segunda razão admite que um evento dessa natureza deve combinar divertimento e educação e oferecer ao público uma grande variedade de atividades e de espetáculos, em uma programação cultural intensa, de forma a atraí-lo para a exposição. Em um terceiro momento, considera-se que as exposições são uma poderosa ferramenta para o desenvolvimento e a divulgação do país (*nation branding*²⁴) que sedia tais eventos e que assume um papel de protagonista na cena mundial, reforçando a imagem do anfitrião junto à comunidade internacional.

Por fim, ao convidar países, organizações internacionais e empresas, assim como a sociedade civil, para tomar parte em uma exposição, inclusive com pavilhões e espaços próprios e específicos, o país anfitrião permite a todos esses entes a divulgação e a promoção de produtos, de cultura e de imagem desses países junto ao público internacional, apontando para a universalidade e para a internacionalização.

Em 160 anos, as exposições universais têm ajudado a humanidade a entender a mudança e navegar através dos tempos difíceis da história, estimulando a educação, a inovação e a cooperação.²⁵ (BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2017; tradução da autora)

As exposições realizadas entre 1851 e 1930, enquanto territórios da modernidade, “se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo” (BARBUY, 1996: 211), e caracterizaram-se pela natureza técnico-instrumental do conhecimento produzido pela inovação tecnológica da Revolução Industrial e pelo espírito colonialista em vigor desde o século XV, que proporcionava às grandes nações a exibição do exotismo e das características etnográficas de suas colônias, localizadas em outros continentes e apresentadas nesses eventos como objetos a serem estudados pela ciência.

Reuniam, num mesmo espaço, representações das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a América Latina. (BARBUY, 1996: 211)

Realizadas também nas colônias ultramarinas, as exposições universais materializaram a globalização da modernidade, lugares em que esses entes se encontravam; as primeiras mostravam seus avanços e progresso como forma de demonstrar o poder de dominação que

²⁴ “(...) *nation branding* consistiria no estudo, discussão, desenvolvimento e aplicação de técnicas, recursos e ferramentas de gestão e comunicação capazes de formar a ideia e imagem de um país – marca-país – tanto para seus cidadãos quanto para os demais países no cenário internacional. Esta deverá transmitir de forma indubitável, à simples menção de seu nome ou de uma imagem a este atrelada, todos os conceitos aos quais a nação deseja ver-se atrelada.” (SANTOS, 2013: 20)

²⁵ “En 160 ans, les Expositions Universelles ont aidé l'humanité à comprendre le changement et à naviguer à travers les moments difficiles de l'histoire en stimulant l'éducation, l'innovation et la coopération.

detinham – “(...), o ponto de vista dos ‘modernos’ manifesta-se acima de tudo no campo da *ideologia* econômica, na construção da modernização, isto é, do desenvolvimento”; as outras, pelo processo de “*aculturação*, por imitação da *civilização* europeia” (LE GOFF, 2013: 161), arcaram “com a implantação de um passado alheio” (OTTE, 1986: 222) e caracterizavam-se majoritariamente pela insipiência²⁶, exceção feita àquelas realizadas em território norte-americano, como se verificará. “As nações atingidas pelo imperialismo ocidental, mas que conseguiram mais ou menos, manter a sua independência, foram confrontadas com o problema do atraso em certos campos” (LE GOFF, 2013: 177).

Como historiadores e antropólogos têm mostrado, a dinâmica cultural implica um processo de desterritorialização e de reterritorialização. Idéias e práticas que se originam num espaço acabam migrando para outros, encontrando um ambiente muitas vezes diferente daquele no qual surgiram, mas acabam sendo adaptadas ao novo contexto e, por assim dizer, ‘entram no novo lugar’. (OLIVEN, 2001: 4)

Segundo o *Bureau International des Expositions*, as exposições universais podem ser divididas em três grandes períodos, conforme as características que assumiram²⁷, o primeiro dos quais tendo início com a já citada Exposição Internacional de 1851 e findando em 1930²⁸. Reuniram-se nessa fase as vinte exposições empreendidas antes da criação do *Bureau International des Expositions*, conforme apresentado nos quadros 1 e 2 e na tabela 1, que se seguem²⁹.

²⁶ É importante ressaltar que as exposições que se fizeram realizar nos Estados Unidos da América tiveram características bem semelhantes àquelas que tiveram lugar na Europa. Afinal, a “América, pátria-mãe, berço acolhedor dos imigrantes, fora capaz de erguer-se como nação que surpreendia o mundo com o seu desenvolvimento tecnológico e a sua bem sucedida experiência de um governo democrático. Em suma, o mito do progresso, tão presente no imaginário do século XIX, encontrava a sua materialização inquestionável em terras americanas. Em tempo recorde, a jovem nação americana conseguira alçar-se ao nível tecnológico de outras potências.” (PESAVENTO, 1994: 157)

²⁷ Para o *Bureau International des Expositions*, o ano de 1933 marcou o início de uma nova etapa de exposições, não mais caracterizadas pelo progresso material como um fim em si mesmo, perdendo “seu caráter essencialmente industrial-comercial e seus anseios universalistas”, mas utilizadas como uma ferramenta para a promoção do desenvolvimento humano, contribuindo para o diálogo e para a cooperação mundiais, “ganhando contornos aparentemente mais humanistas” (BARBUY, 1999: 38). Esse segundo período prolongou-se até o final da década de 1970, com o processo de descolonização que tomou conta do mundo ocidental, e oscilou “entre a angústia e a euforia do progresso científico e técnico, (...) [voltando-se] para o passado com nostalgia e, para o futuro, com temor ou esperança” (LE GOFF, 2013: 209). A partir de 1990 e até o início do século XXI, já em um terceiro período, as exposições voltaram-se, então, para as discussões sobre o desenvolvimento sustentável e outras agendas globais e contemporâneas, com foco em questões energéticas e de qualidade de vida e de saúde da população mundial. O presente estudo restringe-se a reflexões sobre o primeiro período de exposições, conforme a classificação adotada pelo *Bureau International des Expositions*.

²⁸ Barbuy (1999) e boa parte dos autores que tratam desse tema assumem o final desse primeiro período em 1915, com a Exposição Internacional de San Francisco, realizada naquele ano, e colocam como marco, para isso, a Primeira Guerra Mundial, que “corresponde a um momento de ruptura, (...) [e] tem suas implicações também para o próprio conceito de exposição universal (...)” (BARBUY, 1999: 38).

²⁹ As exposições constantes dos quadros 1 e 2 e da tabela 1 são apenas aquelas consideradas como ‘internacionais’ pelo *Bureau International des Expositions* naquela primeira fase. Entretanto, segundo publicação dessa mesma organização, teriam ocorrido outros oitenta eventos durante aquele período, totalizando cem efemérides, em diversas outras cidades e países dos continentes americano, africano e asiático, com menor

Quadro 1: Exposições Internacionais realizadas entre 1851 e 1930
(em ordem cronológica)

Ano	Cidade	País	Público	Participantes
1851	Londres	Inglaterra	6.039.195	25
1855	Paris	França	5.162.330	27
1862	Londres	Inglaterra	6.096.617	39
1867	Paris	França	15.000.000	42
1873	Viena	Áustria	7.255.000	35
1876	Filadélfia	EUA	10.000.000	35
1878	Paris	França	16.156.626	35
1880	Melbourne	Austrália	1.330.000	33
1888	Barcelona	Espanha	2.300.000	30
1889	Paris	França	32.250.297	35
1893	Chicago	EUA	27.500.000	19
1897	Bruxelas	Bélgica	7.800.000	27
1900	Paris	França	50.860.801	40
1904	Saint-Louis	EUA	19.694.855	60
1905	Liège	Bélgica	7.000.000	35
1906	Milão	Itália	----- ³⁰	40
1910	Bruxelas	Bélgica	13.000.000	26
1913	Gante	Bélgica	9.503.419	24
1915	San Francisco	EUA	18.876.438	24
1929	Barcelona	Espanha	5.800.000	29

(BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2017)

participação desses dois últimos, e cujo material de registro e divulgação consta da biblioteca daquela organização.

³⁰ Informação não disponível.

Quadro 2: Exposições Internacionais realizadas entre 1851 e 1930
(temas)

Ano	Cidade	País	Tema
1851	Londres	Inglaterra	Industry of all Nations
1855	Paris	França	Agriculture, Industry and fine arts
1862	Londres	Inglaterra	Industry and Art
1867	Paris	França	Agriculture, Industry and Fine Arts
1873	Viena	Áustria	Culture and Education
1876	Filadélfia	EUA	Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine
1878	Paris	França	New Technologies
1880	Melbourne	Austrália	Arts, Manufactures and Agricultural and Industrial Products of all Nations
1888	Barcelona	Espanha	Fine and Industrial Art
1889	Paris	França	Celebration of the centenary of the French revolution
1893	Chicago	EUA	Fourth centenary of the discovery of America
1897	Bruxelas	Bélgica	Modern Life
1900	Paris	França	19th century: an overview
1904	Saint-Louis	EUA	Celebration of the centennial of the Louisiana Purchase
1905	Liège	Bélgica	Commemoration of the 75th anniversary of Independence da Bélgica
1906	Milão	Itália	Transportation
1910	Bruxelas	Bélgica	Works of Art and Science, Agricultural and Industrial Products of All Nations
1913	Gante	Bélgica	Peace, Industry and Art
1915	San Francisco	EUA	Celebrating the opening of the Panama Canal
1929	Barcelona	Espanha	Industry, Art and Sport

(BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2017)

Tabela 1: Exposições Internacionais realizadas entre 1851 e 1930
(percentual de participação de cidades/ países)

País	Cidade	Exposições	% (cidade)	% (país)
Austrália	Melbourne	1		5
Áustria	Viena	1		5
Espanha	Barcelona	2		10
Bélgica	Bruxelas	2	10	20
	Liège	1	5	
	Gante	1	5	
EUA	Filadélfia	1	5	20
	Chicago	1	5	
	Saint-Louis	1	5	
	San Francisco	1	5	
França	Paris	5		25
Inglaterra	Londres	2		10
Itália	Milão	1		5
TOTAL		20		100

(Tabela elaborada pela autora)³¹

A observação das informações disponíveis nesses quadros permite leituras significativas no tocante à quantidade de visitantes – “É inegável que o sucesso das exposições estava ligado também à afluência do público” (PESAVENTO, 1997: 52) –; à temática, que não se restringiu apenas à celebração da modernidade enquanto evento comercial; e aos países que sediaram os eventos realizados nesse primeiro período. Senão, vejamos.

A exposição que presenciou a maior afluência de público – mais de 50 milhões de visitantes³² – foi aquela que teve lugar em Paris, no ano de 1900, a qual, a julgar pelo tema nela desenvolvido – *19th century: an overview*³³ –, buscou proporcionar uma visão geral do século que se encerrava naquele ano, mas com uma percepção prospectiva para um futuro que

³¹ Os dados utilizados para a elaboração da tabela foram extraídos do site do *Bureau International des Expositions*.

³² Se se considerar o número de habitantes em toda a França naquele ano de 1900 – contavam-se 41 milhões –, é possível dimensionar o impacto que esse quantitativo de visitantes teve na cidade de Paris ao longo dos sete meses em que exposição esteve aberta à visitação.

³³ O século XIX: uma visão geral (tradução da autora)

se vislumbrava a partir daquele cenário de modernidade. Acrescente-se a isso o fato de a França ter sido o país que sediou o maior número desses fenômenos mercantis – 25% dessas cem exposições –, metade dos quais na cidade de Paris.

A celebração do progresso alcançado pela modernidade como tônica das exposições pode ser observada pelas palavras utilizadas para compor o tema que cada uma delas adotou: indústria e arte, agricultura e tecnologia. Entretanto, um pequeno número de exposições – um quarto do total –, que tiveram lugar em período localizado na passagem do século XIX para o século XX, adotou um tema que enfatizava um outro lado desses eventos mercantis: a celebração de uma data que, de alguma forma, se mostrava significativa para o país que sediava a exposição, fosse pela comemoração do centenário de autonomia das nações ou de outro motivo vinculado à temática nacional, entronizando-se o ato fundador em si. Nesses espetáculos, alinharam-se comemorações nacionais – a celebração da memória nacional – e o progresso do país.

Compreendem-se nesse nicho quatro das exposições que maior público obtiveram nesse primeiro período, ficando atrás somente da supracitada *L'Exposition de Paris 1900*. Listam-se, aqui, a exposição de Paris (França), em 1889, com a celebração do centenário da Revolução Francesa; a de Chicago (EUA), em 1893, que celebrou os quatrocentos anos do descobrimento da América; a de Saint-Louis (EUA), em 1904, que comemorou o centenário da aquisição do estado de Louisiana; e a de San Francisco (EUA), em 1915, que festejou a abertura do Canal do Panamá³⁴. No espaço de um quarto de século, entre 1889 e 1915, concentraram-se as cinco exposições mais visitadas do período³⁵.

Com relação aos países-sede desses eventos, é preciso ressaltar que 20% deles – em número de quatro – ocorreram nos EUA, país que, até 1776³⁶, havia sido colônia da Inglaterra, país que, curiosamente, teve uma participação bastante inexpressiva – apenas 10% do total –, se se considerar o fato de ter sido a nação a realizar aquela que foi considerada a primeira grande exposição universal no âmbito da Revolução Industrial. Deve-se ponderar

³⁴ Segundo o site do *Bureau International des Expositions*, essa exposição teria, na verdade, a intenção de festejar a proatividade do povo americano e de impulsionar as atividades na Baía de San Francisco (BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2017).

³⁵ A Exposição Internacional de Liège, na Bélgica, completa o grupo das exposições comemorativas a datas nacionais, e celebrou os 75 anos de independência da Bélgica, ainda que sem o sucesso de público das exposições de temática similar.

³⁶ Em 1876, os EUA fizeram realizar a primeira exposição em seu território, exatamente no ano em que se comemoraria o centenário da independência daquele país. Embora essa exposição tenha passado à história como celebrativa daquela data, o tema escolhido oficialmente para o evento não faz essa referência, mas evoca a grandiosidade de um país que, em pouco tempo de autonomia, e com trabalho sério, atingiu progresso comparável àquele dos países europeus.

ainda que, das quatro exposições que ocorreram nos EUA, três tiveram o maior quantitativo de público dentre aquelas do período.

Ainda que a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil tenha reunido boa parte das características de fenômenos análogos e se ajustado à definição proposta pelo *Bureau International des Expositions* para tais eventos – a educação do público e a promoção do progresso; a participação de países convidados por aquele que sedia o evento; a inovação e a cooperação entre “países, empresas, organizações internacionais, a sociedade civil e o público em geral” (BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2017; tradução da autora) –, ela não integra a lista das exposições reconhecidas por aquele organismo como ‘internacionais’, o que não lhe tira o brilho, o significado e a magnitude.

2.2 A PRIMEIRA REPÚBLICA NO BRASIL

Importantes transformações econômicas realizadas ao longo do reinado do Imperador D. Pedro II (1840-1889) e conquistas típicas da modernidade foram responsáveis por não menos significativas alterações nas relações sociais e políticas do país e colaboraram para que, ao final do século, o regime monárquico, desgastado e incapaz de lidar com as pressões exercidas pelos setores nos quais tradicionalmente se sustentara até então, fosse substituído pela República.

Citam-se, nesse contexto: a expansão dos meios de transportes, com a implantação de ferrovias e a utilização de barcos a vapor, que tanto facilitavam o carregamento e o escoamento de mercadorias e a circulação de pessoas dentro do país quanto possibilitavam um aumento na exportação de produtos, favorecendo a balança comercial brasileira; a adoção de métodos e processos mais aperfeiçoados de beneficiamento de produtos agrícolas; a oposição entre as zonas produtoras, provocada pela alteração do eixo de desenvolvimento econômico anteriormente localizado no nordeste para a região centro-sul do país, movida pelo declínio e pela ascensão das culturas açucareira e cafeeira, respectivamente, sem que a necessária contrapartida política fosse dada aos novos detentores do poder econômico, como assim reivindicavam; a nascente industrialização, com a instalação de pequenas fábricas, e que passou a ser vista como o caminho para a independência econômica do Brasil em substituição à economia monocultora, pela possibilidade que se abria de serem produzidas, nacionalmente, as mercadorias que seriam consumidas por um mercado interno em expansão; a crescente urbanização, fruto da alteração do eixo produtivo do campo para a cidade, na qual encontrou uma gama de trabalhadores diferentes daqueles da zona rural, formada por profissionais

liberais, comerciantes, funcionários da administração pública e empregados ligados a atividades mercantis, mas desassociada dos respectivos melhoramentos de infraestrutura; a emergência de uma classe média, resultado das novas relações de trabalho e dos já citados processos de industrialização e urbanização; e, por fim, relacionada às próprias mudanças nas estruturas social e econômica do país, a substituição do trabalho escravo, abolido em 1888, e que, a muito custo, vinha sustentando uma estrutura colonial de produção (COSTA, 1994: 328), pelo trabalho do homem livre, que teve na imigração europeia seu mais forte suporte, com o estabelecimento de levas de estrangeiros no país.

Apesar dessas transformações, que não foram de pouca monta, e que apontavam para uma mudança de viés na condução econômica do país, o Brasil ainda era fortemente agrícola e utilizava práticas essencialmente conservadoras do ponto de vista econômico. Nesse contexto, apoiada fundamentalmente em setores mais progressistas e dinâmicos das oligarquias rurais, cujo acesso às decisões políticas que pudessem atender aos seus próprios anseios de crescimento econômico vinha sendo dificultado, na Monarquia, por setores, partidos e instituições considerados mais estacionários e de pouca permeabilidade; e nos militares, que vislumbravam, no antigo regime, elementos que ameaçavam os objetivos particulares de institucionalização política dessa coletividade, a República despontou como uma promessa de evolução natural e de salvação nacional para o ‘atraso brasileiro’, resultado atribuído pelos grupos mais progressistas a um passado colonial e imperial que se devia superar.

2.2.1 **A implantação do regime republicano**

Instaurado no Brasil em 1889, o regime republicano fora fruto do colapso sofrido pela monarquia escravista nas décadas imediatamente anteriores àquela data e surgira como solução natural de um processo evolutivo que tinha na República o ápice da evolução e do progresso. Na verdade, “quando foi derrubada pelo golpe liderado por Deodoro da Fonseca, a Monarquia já era um regime que tinha perdido apoios fundamentais” (NAPOLITANO, 2016: 17) junto às elites política e econômica do país.

Sem uma base de apoio político disposta a sustentar o regime [monárquico], o imperador foi deposto por um golpe militar em novembro de 1889. Inaugurava-se uma República sem base popular nem ideológica, na qual militares, republicanos históricos, cafeicultores paulistas, ex-monarquistas e até mesmo positivistas tomariam parte no seu primeiro ano de existência. (AZEVEDO, 2016: 77)

Faziam parte do repertório dos defensores do novo regime: a alteração dos critérios de representação política dos cidadãos; o presidencialismo como sistema de governo, e o presidente, então, como chefe do Poder Executivo; o Poder Legislativo constituído por deputados e senadores que, a exemplo do presidente, seriam eleitos por tempo determinado, em oposição à vitaliciedade que vigorava no regime anterior; a descentralização do poder e a adoção do federalismo, principal modificação introduzida pela nova constituição republicana, com a transformação das províncias em estados, aos quais seria dada (certa) autonomia política e econômica; o fim do regime escravista e a adoção do trabalhador assalariado; a extensão da cidadania e de direitos civis individuais, com a expansão e a universalização do direito de voto a parcelas da população excluídas, ainda que com reservas à participação de determinados grupos (o que, na prática, significava admitir o escravo como ‘cidadão’, em lugar de ‘propriedade’); a separação entre igreja e Estado; a industrialização e a urbanização do país.

Ao longo da era republicana, que teve início em 1889, identificam-se fases distintas³⁷, marcadas cada qual por características que lhe são próprias, e cujos limites temporais foram estabelecidos a partir de marcos e acontecimentos significativos. O período preliminar, a Primeira República³⁸, em cujo contexto foi cumprido e celebrado o centenário da Independência política do Brasil, teve início com a proclamação do novo regime e findou em 1930, com a assunção do gaúcho Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) à presidência do país e a conseqüente implantação de um novo modelo de governo republicano.

Caracterizou-se essa Primeira República como um momento bastante conturbado do ponto de vista político, econômico e social, durante o qual as divergências entre monarquistas e republicanos, ainda expressivas – aqueles em busca da restauração de um regime que, a seu ver, era o real detentor de características liberais e opondo-se ao “militarismo que ameaçava tomar conta da República” (OLIVEIRA, 1989: 176); e os últimos, objetivando construir a “legitimidade da nova ordem e dos novos atores políticos” (OLIVEIRA, 1989: 175) e consolidar definitivamente o novo regime –, se juntaram às reivindicações das corporações que haviam surgido naquele início de século, motivadas pelas mudanças econômicas a que se assistiu então e pela incapacidade do próprio regime republicano de cumprir o que havia sido apresentado quase como uma quimera à sociedade brasileira.

³⁷ Nomenclaturas diferenciadas são adotadas para cada uma dessas fases, resguardando-se, entretanto, as particularidades e os limites temporais que lhes são atribuídos. Tem-se, assim, a República Velha ou Primeira República (1889-1930); a Era Vargas (1930-1945); a República Populista (1945-1964); a Ditadura Militar (1964-1985); e a Nova República (1985).

³⁸ A partir desse ponto, assume-se essa nomenclatura para o período em questão.

O início do período republicano viu serem adotadas práticas econômicas de emissão de moeda que facilitaram a obtenção de crédito por antigos negociantes e fazendeiros e possibilitaram a abertura de novos negócios, com impacto significativo no crescimento industrial. Entretanto, a ausência do lastro que deveria sustentar o aumento daquela circulação monetária acabou por induzir a uma ciranda especulativa que levou, por sua vez, a uma inflação crescente, ao aumento significativo do custo de vida e a problemas com a taxa de câmbio, em um fenômeno que ficou conhecido como encilhamento, o qual, “a despeito de todo o caos econômico por ele causado, teve um impacto industrializante na economia da cidade” (AZEVEDO, 2016: 97).

Entretanto, a dimensão de cada um daqueles projetos republicanos, que uniam diversos atores, estava longe de ser uma unanimidade entre os grupos que, sob óticas inversas e particulares, constituíram-se o esteio do regime que prometia catapultar o país para o desejado ingresso no contexto das nações consideradas ‘civilizadas’ por meio da reforma e da modernização das estruturas políticas e das condições de vida da população. Ao contrário, as diferenças ideológicas verificadas nas correntes adotadas pelas corporações que conduziam a bandeira republicana, tanto entre si quanto internamente a elas, foram responsáveis por boa parte da instabilidade e da incerteza que se verificaram na Primeira República.

2.2.2 As revoltas e revoluções: os atores

O instrumento clássico de legitimação de regimes políticos no mundo moderno é, naturalmente, a ideologia, a justificação racional da organização do poder. Havia no Brasil pelo menos três correntes que disputavam a definição da natureza do novo regime: o liberalismo à americana, o jacobinismo à francesa, e o positivismo. (CARVALHO, 1990: 9)

Durante aquele primeiro período republicano, a unidade nacional da América portuguesa, conquista do velho regime imperial, de que se orgulhavam os monarquistas, e a institucionalização da República estiveram ameaçadas por uma série de levantes Brasil afora, alicerçadas, por um lado, em ideias de maior autonomização dos estados em relação ao governo central e que advinham principalmente do profundo desequilíbrio entre o poder político e o poder econômico – quem detinha o poder econômico não possuía o equivalente poder político e devia submeter-se à administração de grupos que não lhe representavam os interesses –, defendidas pelas oligarquias, e, por outro, e em oposição, em propostas de maior centralidade do poder, sustentadas pelos militares.

As oligarquias, integradas por membros de uma elite detentora do poder econômico, político e cultural, apoiavam-se em programas de essência liberal conservadora. Corrente ideológica que constituiu-se hegemônica durante as primeiras décadas do século XX e apoiando-se na burguesia como estrato social que lhe dava suporte, o liberalismo pregava a iniciativa e a autonomia individuais e, opondo-se às formas absolutistas de organização política, “defendia uma república (...), de natureza federalista, baseada em leis que consagravam a liberdade individual” (NAPOLITANO, 2016: 20), ainda que com restrições à participação política e eleitoral da população mais pobre.

Economicamente, amparavam a “livre-iniciativa e a ausência de interferências do Estado no mercado” (SILVA, 2009: 258), Estado esse que deveria “exercer algumas funções específicas, limitadas, mas essenciais à ação livre dos cidadãos proprietários” (SILVA, 2009: 258). “Sua filosofia era a de um liberalismo econômico: o bem público sendo considerado como a soma dos bens particulares” (JURT, 2012: 488).

Completavam o rol de bandeiras liberais a laicização do Estado, cuja separação da Igreja era imprescindível, e a “especialização do poder político (...) [com] a divisão e independência dos poderes que constituem o Estado, ou seja, o Legislativo, Judiciário e Executivo, limitando o poder do soberano, retirando de suas mãos as funções de governar, criar leis e executar justiça ao mesmo tempo” (SILVA, 2009: 258).

O poder das oligarquias estaduais na Primeira República se fez sentir de maneira acentuada na relação orgânica que se estabelecera entre elas e os partidos republicanos de cada um dos estados e na influência e determinação da política nacional por parte daqueles mais ricos, fazendo manifestar-se inclusive uma ideia de separatismo político desses entes federativos em relação ao poder central.

Nesse sentido, é preciso destacar o papel da oligarquia paulista, ligada à economia cafeeira e, posteriormente, à indústria, cujo estado tinha obtido um crescimento econômico sem precedentes em âmbito nacional e buscava o equivalente poder político, inspirado no modelo norte-americano. A atuação desse grupo econômico acabou por abalar, inclusive, a representatividade da cidade do Rio de Janeiro como sede do poder central e do país como um todo.

A emergência de uma ordem política pautada no federalismo afetou a capitalidade³⁹ do Rio de Janeiro. A cidade, que anteriormente era o lugar por excelência da

³⁹ A historiadora Marly Silva da Motta trata a palavra capitalidade como a “função de representar a unidade e a síntese da nação” (MOTTA, 2000: 2), a partir de conceito desenvolvido pelo italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992). Magalhães (2009) entende esse conceito como “a centralidade da cidade na orquestração da nação” (MAGALHÃES, 2009: 429). André Nunes de Azevedo desenvolve essa definição e considera “capitalidade” um fenômeno tipicamente urbano que se caracteriza pela constituição de uma esfera simbólica originada de uma

formulação de políticas em nível nacional, passava então a ver, cada vez mais, essa sua função histórica esvaziada diante do aumento do poder político local, um poder que permitia às oligarquias estaduais uma maior liberdade para atuarem com independência do poder central situado no Rio de Janeiro. Ademais, ainda sob o ponto de vista político, o Rio de Janeiro passou a encontrar-se aprisionado pelos interesses de elementos exógenos à cidade. (AZEVEDO, 2016: 78)

As disputas por esse poder entre os estados da nova federação opuseram oligarquias locais e provocaram, por vezes, a intervenção do governo federal em nome inclusive da institucionalização do poder central. Movimentos populares que eclodiram em locais distintos do país, e que tinham como mote e pano de fundo a extrema miséria e a exploração das classes mais baixas, – como a emblemática Guerra de Canudos (1893-1897), na Bahia, a qual assumiu “uma importância nacional, com o envolvimento do Exército brasileiro na repressão ao arraial, pela suposta ameaça à nova ordem republicana” (NAPOLITANO, 2016: 22) para reinstalação da monarquia, e a Guerra do Contestado (1912-1916), na fronteira entre o Paraná e Santa Catarina, ambas agravadas por um componente messiânico de fanatismo religioso que tomou conta das populações miseráveis envolvidas naqueles eventos –, constituíram-se locus de uma forte oposição à República naqueles primeiros tempos.

Os militares, por sua vez, imersos que estiveram em um conflito que se demonstrou profundo contra as instituições monárquicas – “o Império, com seu sistema de privilégios na atribuição de cargos e patentes e sua defesa da escravidão, era um obstáculo à constituição de uma burocracia armada moderna e eficiente que os beneficiaria” (NAPOLITANO, 2016: 10) –, apoiavam-se em uma corrente positivista, cujo projeto,

ao contrário dos liberais, era construir um governo centralizado e tutelar que estimulasse a modernização econômica, a alfabetização das classes populares e determinadas reformas sociais. O Estado deveria ser o promotor do nacionalismo e do patriotismo, servindo como uma espécie de mediador dos conflitos entre as classes sociais, (...) (NAPOLITANO, 2016: 20)

Em oposição às oligarquias liberais, que patrocinavam “os interesses de uma classe social”, os militares constituíam-se “antes de mais nada, os porta-vozes de uma instituição que era parte do aparelho do Estado”, para os quais a “autonomia das províncias tinha um sentido suspeito, não só por servir aos interesses dos grandes proprietários rurais como por envolver o risco de fragmentar o país” (FAUSTO, 2015: 140). Nesse contexto, apresentavam-se como guardiães da integridade nacional, dentre os quais encontravam-se cidadãos de todas as

maior abertura a novas ideias por parte de uma determinada cidade, o que confere a esta um maior cosmopolitismo relativo às suas congêneres e uma maior capacidade de operar sínteses a partir das diversas ideias que recebe. Esse conjunto simbólico, que se desenvolve nas vicissitudes das experiências históricas vividas por esta urbe, identifica a cidade como espaço de consagração dos acontecimentos políticos e culturais de uma região ou país, tornando-a uma referência para as demais cidades e regiões que recebem a sua influência” (AZEVEDO, 2016: 22).

origens, o que os tornaria únicos naquela sociedade. Entretanto, apesar dessa condição, o poder econômico de que eram detentoras as oligarquias afetava-lhe o espaço de atuação política.

Além disso, internamente, também esse grupo não era homogêneo. “Havia rivalidades entre o Exército e a Marinha: enquanto o Exército tinha sido o artífice do novo regime, a Marinha era vista como ligada à monarquia” (FAUSTO, 2015: 140), e as duas armas acabaram por protagonizar importantes episódios de sublevação durante a Primeira República.

Citam-se, nesse âmbito, a Revolta da Armada (1893-1894), que fez opor entre si as forças militares do Exército, positivista e republicano, e da Marinha, herdeira das tradições monarquistas; a Revolta da Chibata (1910), pelo “fim dos castigos físicos na Marinha de Guerra brasileira, então uma das mais bem equipadas do mundo” (NAPOLITANO, 2016: 36); e o movimento tenentista (1922), organizado por militares do Forte de Copacabana em reação às medidas punitivas tomadas pelo presidente Epitácio Lindolfo da Silva Pessoa (1865-1942), que governou o Brasil de 28 de julho de 1919 a 15 de novembro de 1922, contra os militares, quando da eleição do político Artur da Silva Bernardes (1875-1955) para a presidência do Brasil e que inaugurou uma série de insurreições daquele grupamento ao longo da década de 1920.

Ao lado desses dois setores, identificavam-se ainda outros dois nichos sociais, responsáveis pela promoção de intensos distúrbios à ordem urbana. Os questionamentos impostos ao novo regime, que não conseguia cumprir as várias promessas de avanço político e social, associaram-se como estopim de rebeliões ocorridas na capital federal.

[Julio Reis⁴⁰] Compreendia os motivos da revolta, a dificuldade que a população teria para arcar com mais aquele aumento [no preço das passagens dos bondes], (...). A cidade parecia não conseguir manter-se quieta, a Capital fazia questão de ficar de prontidão, disposta a reagir ao primeiro desafio, (...). Tudo era motivo para balbúrdia. Militares, civilistas, monarquistas, trabalhadores, capoeiras, todos sempre a postos, prontos para promover comícios, arruaças, quebraadeiras. (MOLICA, 2012: 38)

O primeiro desses setores – reconhecida, na verdade, como uma terceira corrente dos primórdios da República, minoritária, mas de caráter mais radical –, foi seguida por “oficiais subalternos, cadetes, burocratas e funcionários públicos dos escalões inferiores, estudantes, profissionais liberais, empregados de escritórios, jornalistas” (NEEDELL, 1993: 32) e por toda uma gama de assalariados urbanos qualificados que se viram lesados pelo alto custo de vida, pelo desemprego e pelos impostos elevados, efeitos dos sérios problemas econômicos

⁴⁰ Julio Cesar do Lago Reis (1863-1933), músico paulista, que, como tal, desempenhou atividades de regência, de composição e de instrumentista (piano), tendo ainda trabalhado em periódicos, como crítico musical.

que afetavam o país. Atribuía esse grupo aos portugueses, como personagens, e à Monarquia, como regime político, a culpa pelas agruras pelas quais passavam.

Caracterizados por um patriotismo tenaz, os jacobinos⁴¹, como ficaram conhecidos, ou “radicais republicanos” (NAPOLITANO, 2016: 20), que também defendiam o “ideal de um Brasil autoritário, centralizado, industrial e moderno, desfrutando da expansão da economia e do avanço social” (NEEDELL, 1993: 33), foram responsáveis por movimentos de intensa desordem, “sobretudo do Rio de Janeiro, capital da República e epicentro das agitações sociais urbanas no final do século XIX” (NAPOLITANO, 2016: 20).

Destaca-se aqui a Revolta da Vacina, em 1904, no contexto da campanha higienista de erradicação da varíola a reboque da modernização urbana promovida pelo presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848-1919) a partir do ano anterior, e que acabou por motivar o afastamento das classes populares dos lugares em que habitavam⁴².

Por fim, ressalte-se um último nicho social de não menos importância na Primeira República, constituído pelo setor operário, e que foi responsável por uma forte oposição ao governo central, mobilizado pelas circunstâncias advindas do próprio processo de industrialização pelo qual passava o país, ainda que não gozasse de plena simpatia dos já citados setores de resistência.

Ao final da década de 1910, na esteira da grave crise financeira provocada pelas práticas especulativas características do encilhamento; das condições de vida em cidades que tiveram um aumento populacional sem qualquer planejamento de infraestrutura que lhe acompanhasse; e das circunstâncias laborais, que envolviam desde longas jornadas de trabalho até a saúde dos trabalhadores e as atividades de mulheres e de menores, as greves operárias vinham se multiplicando no Brasil, mobilizadas por líderes anarquistas e impulsionadas pelas correntes imigratórias europeias a que se assistiram naquela ocasião, tendo sido fortemente reprimidas pelo governo central.

Por sua vez, a I Guerra Mundial, ocorrida na Europa entre os anos de 1914 e 1918, mostrou a fragilidade de um modelo de civilização e de progresso difundido naquele continente, no qual se espelhavam os países colonizados mundo afora, como frágil apresentava-se também o regime republicano adotado havia pouco no Brasil.

Assim, a aproximação com os Estados Unidos da América, que já se vinha fazendo sentir desde a proclamação da República, incrementada pela entrada em cena do diplomata

⁴¹ O termo ‘jacobino’ alude a grupos de pequenos comerciantes e profissionais liberais franceses que, por ocasião da Revolução Francesa, assumiam posições radicais.

⁴² Sobre a Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro, cita-se o trabalho de André Nunes de Azevedo (2016).

José Maria da Silva Paranhos (1845-1912), o Barão do Rio Branco – “A política de Rio Branco não representou um alinhamento automático com os Estados Unidos, mas uma forte aproximação com o objetivo de alcançar para o Brasil a posição de principal potência sul-americana.” (FAUSTO, 2015: 142) –, ampliou-se, então, de maneira gradual, deslocando da Europa também para aquele país o “eixo do mundo ocidental, de centro do mundo civilizado, dos negócios e da política” (COSTA, 2013: 25).

Exatamente no ano da comemoração do Centenário, o país encontrava-se em meio a uma especial crise política. Em março daquele ano de 1922, deveriam ser realizadas eleições para a sucessão do paraibano Epiácio Pessoa, que havia assumido a presidência do Brasil em 1919 e cujo governo fora abalado por grave crise financeira, caracterizada internamente pela inflação e pela carestia e, externamente, por acordos com credores ingleses, a quem foram solicitados empréstimos com vistas ao controle inflacionário; por intensas greves operárias, movidas por elementos anarquistas, fortemente reprimidos pelo governo central; por ideias separatistas de alguns estados, originadas das grandes discrepâncias econômicas entre as regiões do país; e pelo difícil relacionamento com os grupos militares, motivado, já no início de seu governo, pela nomeação de civis como titulares dos ministérios das pastas militares, e culminando, no fim do governo, com o movimento tenentista, às vésperas das comemorações do Centenário da Independência.

O presidente Epiácio Pessoa tinha consciência da insuficiência das ligações nacionais entre os estados da Federação. Pensava que o problema da pobreza em várias regiões do país, em contraste com a riqueza do Sul, poderia fragmentar ainda mais o Brasil, onde estavam se enfrentando quase todos os estados por pendências limítrofes. (MENESES, 2008: 254)

Concorreram às eleições presidenciais de 1922 os candidatos Artur Bernardes, governador mineiro e político situacionista apoiado por São Paulo e Minas Gerais, e Nilo Procópio Peçanha (1867-1924), político fluminense e representante de uma aliança alternativa de poder, denominada Reação Republicana, coligação que congregava as representações políticas dos estados do Rio de Janeiro, na forma do Partido Republicano Fluminense; da Bahia, por meio do Partido Liberal; de Pernambuco e do Rio Grande do Sul, pelos partidos da situação de cada um desses entes da federação.

Foram aquelas eleições vencidas por Artur Bernardes, político “extremamente impopular nas áreas urbanas, especialmente no Rio de Janeiro” (FAUSTO, 2015: 176) e que teve o apoio de Epiácio Pessoa, tendo enfrentado, nos meios militares, forte resistência à sua vitória. O Brasil mergulhou, então, em um clima de grande alvoroço, assistindo-se, naquele mesmo ano, à criação do Partido Comunista Brasileiro, em março; à já citada Revolta do

Forte de Copacabana, em julho, no contexto do movimento tenentista; e à decretação do estado de sítio por Epitácio Pessoa, circunstância que perdurou até a posse do candidato eleito, em 15 de novembro de 1922, adentrando o ano seguinte⁴³.

2.2.3 A questão nacional e as ideologias

Diante de um quadro de tal fragmentação política e social, que, pela oposição de interesses políticos e econômicos, colocava em risco a própria unidade territorial do país e, principalmente, a República, como regime, fazia-se mister buscar um caminho que indicasse a definição de uma identidade em torno da qual fossem congregados não só todos os grupos sociais envolvidos na disputa republicana, mas ainda os defensores do regime monárquico. Mais do que isso, era preciso estabelecer uma identidade que pudesse ser apontada como ‘nacional’. “Substituir um governo e construir uma nação, esta era a tarefa que os republicanos tinham de enfrentar. Eles a enfrentaram de maneira diversificada, de acordo com a visão que cada grupo republicano tinha da solução desejada” (CARVALHO, 1990: 24), como restou apontado.

Testemunharam-se, nessa ocasião, verdadeiras disputas de ideias e de princípios sobre a questão nacional e a brasilidade, travadas por representantes dos diversos setores da intelectualidade brasileira – principalmente jornalistas, escritores, cronistas, críticos e outros pensadores que se dedicaram ao tema –, que se dividiam entre as principais correntes doutrinárias da ocasião. “Grupos sociais, ambientes e contextos sociais inteiramente novos, ou velhos, mas incrivelmente transformados, exigiam novos instrumentos que assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturassem relações sociais” (HOBBSAWM, 2015: 334).

Tratava-se de encontrar o ‘nacional’ em um contexto político e econômico de características liberais e de defesa das liberdades individuais, materializadas nos regionalismos e na autonomia dos estados.

Atribuindo-se e se auto-representando como portadores de uma missão social, os intelectuais se empenharam obstinadamente em criar um saber próprio sobre o país. A palavra de ordem era conhecer, desvendar, investigar e mapear o Brasil e a sua realidade, bem como traçar simultaneamente os contornos da identidade nacional. (MOTTA, 1992a: 4)

Transplantadas da Europa, seu berço de origem, essas ideologias encontraram terreno fértil em um Brasil que, ávido por transformar-se em uma moderna civilização, buscava uma

⁴³ “[Artur] Bernardes tomou posse sob estado de sítio, situação que suspendia as ‘garantias constitucionais’ para os cidadãos, que seria mantido até novembro de 1923” (NAPOLITANO, 2016: 74).

via que o levasse à superação das causas do atraso do país e à cura de suas agruras, tendo como base a ciência e a partir do reconhecimento identitário.

O debate sobre ‘a identidade brasileira’ e ‘o lugar do Brasil dentro do concerto das nações’ surgiu no fim do Império, e incrementou-se entre os anos finais do século XIX e a primeira década do século XX. Nele, os modelos europeus de civilização e cultura davam o tom; nossos intelectuais se espelhavam nas teorias em moda na Europa, considerada o suprassumo da civilização ocidental. (NAPOLITANO, 2016: 41-42)

Entretanto, também no interior dessa mistura ideológica, não se encontrava consenso nesse quesito, e a adoção de critérios distintos – e, por vezes, até opostos entre si – para o estabelecimento da identidade nacional elevou significativamente o tom do debate. Alocadas em setores distintos da sociedade e professadas por intelectuais e cientistas, diversas escolas de pensamento pululavam naquelas primeiras décadas republicanas.

O darwinismo social, teoria datada de 1857 e atribuída ao filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903), partiu da associação das ideias de evolução e de progresso nascida no âmbito das ciências naturais para declarar “a superioridade de algumas raças humanas sobre outras, que estariam fadadas a fracassar socialmente. Para essa abordagem (...), a evolução era um progresso tanto biológico quanto social” (SILVA, 2009: 133), “produto da luta e da competição social, durante a qual as ‘raças superiores’ tendem a levar vantagens e, em seguida, impor o progresso a todos” (NAPOLITANO, 2015: 42).

Esse conjunto de ideias depositava uma superioridade social, econômica e cultural em determinados nichos humanos – uma elite –, que já teria alcançado significativo nível de progresso, e cujas práticas, como tal, deveriam servir de exemplo para os demais grupos – as classes populares –, que somente atingiriam tal patamar de evolução se submetidos a uma atuação dos governantes que os levasse a superar suas limitações sociais e culturais pela exposição aos modelos das elites. Dessa forma, seria possível à nação brasileira ingressar no seleto e tão sonhado grupo das nações civilizadas.

Nesse sentido, enquanto “concepção socioideológica que idealiza a concorrência econômica e a justifica pelo princípio natural da concorrência vital, a ponto de dizer que a exploração de uma classe por outra classe também é natural e necessária ao bom funcionamento da sociedade” (JAPIASSÚ, 2001: 48), esse conceito acabou por sustentar e associar-se a ideias de eugenia⁴⁴ e higienismo⁴⁵, de imperialismo, de fascismo⁴⁶ e de

⁴⁴ “(...) a eugenia, proposta como teoria da herança, proporcionou a base necessária para que se desenvolvesse uma série de desdobramentos laboratoriais e práticas experimentais sustentadas pela pressuposição de que as condições sociais resultariam, enquanto conseqüências da ação humana, da proliferação de características físicas e psíquicas transmitidas de geração para geração. Ao selecionar, por intermédio de um controle social dos

nazismo⁴⁷ e de luta entre grupos e etnias nacionais que tomaram conta do mundo ocidental naqueles tempos iniciais do século XX e que também encontrou eco em terras brasileiras, aplicados principalmente aos antigos escravos e às classes populares.

Tais correntes acreditavam que o caminho para o progresso e para a civilização encontrava-se na captação de mão de obra do imigrante europeu – de raça branca e, portanto, evoluída e superior – em substituição ao trabalho do escravo negro⁴⁸; e em ações firmes e impositivas de uma política higienista de saúde conduzida pelo governo, integrada por campanhas sanitárias de combate a doenças infectocontagiosas e de prevenção a epidemias, tais como a realizada, não por acaso, pelo presidente Rodrigues Alves, na capital federal, em 1904.

Agravadas pelas condições de insalubridade dos centros urbanos, que haviam crescido de maneira desordenada juntamente com a população que neles passou a residir, doenças como a febre amarela, a varíola e a peste bubônica assolavam o Rio de Janeiro, naquela ocasião, e levaram à morte centenas de pessoas, conferindo à cidade uma imagem bastante fragilizada do ponto de vista da saúde pública. Aliadas a uma atuação educacional voltada para a saúde, as práticas sanitaristas implementadas pelo governo federal seriam, então, responsáveis pela cura dos chamados ‘males de origem’⁴⁹, concentrados em determinados guetos sociais, e que impediam o avanço da civilização no Brasil.

Os seguidores do positivismo de Auguste Comte (1798-1857), doutrina que sustentava a especialização e a técnica, em decorrência do próprio processo de industrialização, e

cruzamentos, determinados traços comportamentais, o eugenista estaria contribuindo para que os elementos degenerativos fossem eliminados e os elementos benéficos fossem conservados.” (DEL CONT, 2008: 215)

⁴⁵ Doutrina que vigorou ainda no século XIX e que estava relacionada diretamente à solução de questões de insalubridade nas grandes cidades como forma de controlar epidemias de doenças infectocontagiosas que vinham assombrando a população daqueles centros urbanos.

⁴⁶ Caracteriza-se o fascismo como um “fenômeno histórico específico ocorrido no mundo europeu entre 1922 e 1945, (...), caracterizado pela ascensão de regimes políticos totalitários que se opuseram, ao mesmo tempo, às democracias liberais e ao regime comunista soviético (também este de caráter totalitário) e cuja repercussão atingiu numerosas Nações que adotaram regimes semelhantes. Há certo consenso entre os pesquisadores de que este fenômeno tem muito a ver com a chamada sociedade de massas e de que ele deve ser situado espacialmente na Alemanha e na Itália” (SILVA, 2009: 141).

⁴⁷ “(...), embora se possa distinguir o nazismo do fascismo, a rigor, para efeitos de análise, os dois regimes costumam ser pensados juntos como integrantes de um mesmo processo de crítica profunda ao liberalismo que havia, em todo o século XIX, regido o mundo ocidental.” (SILVA, 2009: 140)

⁴⁸ A tese de embranquecimento da nação, em voga naqueles primeiros tempos republicanos, pregava que a superioridade de uma raça promoveria a evolução das raças inferiores pela exposição dessas últimas ao modelo da primeira. Curiosamente, a mesma miscigenação de raças que causaria a ‘inferioridade’ brasileira foi praticada como estratégia de superação dessa mesma ‘inferioridade’.

⁴⁹ Expressão que remonta ao livro do médico Manoel Bomfim (1868-1932), denominado *A America latina: males de origem*, de 1905.

utilizava-se do cientificismo⁵⁰, como ideologia, e do empirismo, como metodologia para compreensão e explicação da realidade, concentravam-se majoritariamente nos setores militares, em especial no Exército, e defendiam um “governo centralizado e tutelar” (NAPOLITANO, 2016: 20) e “a consideração das ciências empírico-formais como paradigmas de cientificidade e modelos para as demais ciências” (JAPIASSU, 2001: 153).

Ideologicamente, o positivismo defendia a crença absoluta na ciência – terceira etapa da evolução da sociedade e ápice do progresso –, superadas a religião – que explicava os fenômenos naturais a partir do sobrenatural – e a metafísica – que localiza em conceitos as explicações desses fenômenos – dos estágios anteriores, entendendo-a tanto “como o processo de investigação para se chegar ao conhecimento quanto como o conjunto de conhecimentos construído com base na observação empírica do meio natural e social” (SILVA, 2009: 55), objetivando a civilização e o progresso.

Dentre aqueles grupos que foram responsáveis pela instauração do regime republicano no Brasil, as oligarquias, que praticavam um liberalismo à brasileira, admitiam espaços a iniciativas individuais – ainda que com as restrições já apontadas sobre a participação política de grupos de baixa renda –, e, como tal, cultuavam tipos regionais, práticas culturais e paisagens naturais das províncias em que estavam instaladas, apontando para uma diversidade cultural que constituiria, ela própria, a característica primeira da nacionalidade brasileira na ocasião.

Esse culto aos regionalismos que divulgassem as práticas e a imagem do verdadeiro homem brasileiro – e eles eram tantos quantos a diversidade nacional permitisse – conviveu paralelamente a um projeto de caráter ufanista, movimento que se constituiu na base da nacionalidade naqueles idos da década de 1920, e que, exaltando a imensidão territorial e a exuberância da natureza brasileira, congregava esses mesmos regionalismos em torno do patriotismo e do civismo professados pelo militarismo.

A busca pela identidade nacional naqueles primeiros tempos republicanos contou com a participação da intelectualidade de então que, em incontáveis artigos e publicações, embalsamaram aquelas ideologias, estimulados pelo fenômeno editorial típico da modernidade, e

⁵⁰ Para os adeptos do cientificismo, a ciência, e não a religião ou a filosofia, era o auge do conhecimento humano e detinha a responsabilidade por descobrir e explicar as leis que regiam a natureza, estendidos o método e o rigor científicos e as leis utilizadas nas ciências naturais a todas as demais áreas do saber, inclusive à esfera da organização social. “Segundo os pressupostos do cientificismo, as transformações sociais deveriam ser guiadas pelo reconhecimento, pelos homens, das leis da evolução histórica” (NASCIMENTO, 2011: 6).

que tiveram nos periódicos o meio mais profícuo para a divulgação de pensamentos e convicções e na construção de comunidades nacionais⁵¹.

Se a ação tinha de se basear no convencimento, impunha-se o uso dos símbolos. Em primeiro lugar, sem dúvida, a palavra escrita e falada. Dela fizeram uso abundante em livros, jornais, publicações da Igreja, conferências públicas. Era sua arma principal de convencimento dos setores médios. (CARVALHO, 1990: 139)

Na passagem do século XIX para o século XX, graças à expansão dos periódicos, inclusive como meio e ambiente de trabalho, se pôde presenciar uma atividade literária da qual não só escritores vieram a se utilizar – “no início do século XX, o jornalismo tornara-se um ofício compatível com o status de escritor” (MICELI, 2015: 54) – mas também músicos dela se ocuparam⁵², fosse pela necessidade de sobrevivência, fosse pela defesa de ideias ou por vinculação política. “Um jornal era forçosamente o porta-voz de grupos oligárquicos, seja daqueles que estavam no poder (...), seja do que estavam momentaneamente excluídos do poder” (MICELI, 2015: 55).

É preciso lembrar que,

em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros havia pouco importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica. (MICELI, 2015: 17)

O surgimento de um mercado editorial se deu de maneira associada aos movimentos nacionalistas que pulularam no século XIX e ao crescimento de uma classe burguesa, como prática representativa dessa classe social, assumindo a língua escrita um papel fundamental na construção das comunidades nacionais.

O elemento que talvez mais catalisou e fez frutificar essa busca [por uma nova maneira de unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo] foi o capitalismo editorial, que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas. (ANDERSON, 2008: 70)

⁵¹ Muitos dos livros editados naquela ocasião eram compilações de artigos veiculados em diversos periódicos, cujas redações, assim como as repartições públicas, abrigavam literatos, músicos e intelectuais dentre seu grupo de funcionários, constituindo-se, assim, em verdadeiros celeiros de pensadores.

⁵² No campo da música, nomes como os do musicólogo Renato Almeida (1895-1981) e do compositor Julio Reis, para citar apenas alguns, assinavam artigos com relativa constância em periódicos locais. O crítico Oscar Guanabara de Sousa e Silva (1851-1937), por sua vez, era responsável por colunas quinzenais de arte em periódicos do porte d’*O Paiz* e do *Jornal do Commercio*.

2.3 A CONSTRUÇÃO DOS FESTEJOS

Oportunidade do lucro, glória da indústria, festa do trabalho, lição de coisas, parque de diversões... As exposições foram também monumentos à nacionalidade. (PESAVENTO, 1997: 52)

Foi nessa conjuntura de crise econômica e de instabilidade política que a comemoração do Centenário da Independência Política do Brasil despontou, como possibilidade de constituir-se, não por acaso, fator conciliador do país em torno da identidade da nação e mobilizador da legitimidade da República junto à sociedade. “(...), cabe lembrar que os projetos de construção/reconstrução nacional têm sido sempre fatores de agregação política, suavizadores dos conflitos, e eliminadores das diferenças sociais” (PESAVENTO, 1997: 53).

Agregada ao Estado, constrói-se a nacionalidade. O sentido de individualismo e de diferença com relação aos outros apóia-se numa dimensão espacial (o território) e temporal (a história). A idéia de nação apaga as diferenças sociais e faz das diversidades existentes no plano da geografia e da cultura um elemento de riquezas intrínsecas.

Portanto, o Brasil – grande, variado, díspare – era, contudo, uno como individualidade, como ‘alma’, como socialidades estereotipadas, que levavam a identificar conceitos ideais como ‘caráter do povo brasileiro’. (PESAVENTO, 1997: 68)

Assim, em nome da independência, como ato político fundador do estado brasileiro, e para comemorá-la, como memória das conquistas daquele século, construíram-se palácios e pavilhões; abriram-se avenidas para o desfile da modernidade; festejou-se a civilização; oficializou-se o Hino Nacional como símbolo da nação; cantaram-se óperas; ouviram-se bandas militares e batuques.

Nesses tempos de ‘crises’ de valores e de referências, as comemorações nacionais tendem a demonstrar que o acontecimento ‘rememorado’, em razão do seu valor simbólico, visa, sobretudo, ao devir. Em busca de um consenso nacional, o poder político investe nas lembranças das grandes datas, de maneira a encontrar no passado uma legitimidade histórica que permita consolidar a memória coletiva. Por trás de todas as comemorações nacionais, encontra-se, portanto, a questão do tempo que se manifesta na sua relação com o passado da História e o presente da memória. (SILVA, 2002: 425)

Repleta de significado, remontando à (re)conquista de uma autonomia perdida havia mais de quatrocentos anos, causa espécie, entretanto, a comemoração, em pleno regime republicano, de uma emancipação política que fora proclamada por representante exógeno – o português D. Pedro –, mantendo-se a si próprio à frente do país e ao regime contra o qual se indispôs. Esse foi o ‘mito fundador’ rememorado em 1922⁵³.

⁵³ Cabe aqui comentar que o processo de independência do Brasil em relação à metrópole não se deu pela adoção do regime republicano, como, de resto, aconteceu nos movimentos emancipatórios dos demais estados das

Tal estranheza se desfaz, entretanto, quando se se depara com a incapacidade do novo regime em corresponder aos anseios dos grupos que apoiaram a mudança, em 1889, materializada em especulação econômica, revoltas sociais e movimentos separatistas, e a necessidade de se aglutinar o país em torno de algo que fosse comum ao povo. Assim, seguindo o exemplo deixado pela Revolução Francesa, seria preciso reelaborar um passado que se combatia para comemorar, no presente, o ingresso em um futuro que, prometido pelos ‘revolucionários’, se devia concretizar. Era preciso construir cerimônias públicas que confirmassem a condição republicana.

Desse ponto de vista, os indivíduos, as classes ou a sociedade se apropriam do passado nos momentos de luta, de tensão e de disputa, redefinindo personagens e fatos mesmo quando imaginam estar apenas venerando a história, a tradição ou os antepassados. (MOREIRA, 2009: 236-237)

A comemoração do Centenário da Independência do Brasil mobilizou a intelectualidade nacional em torno do tema do ‘mito fundador’ da nação e imprimiu uma dinâmica cultural bastante peculiar. Afinal, era preciso propor memórias coletivas comuns àquele povo em torno das quais se construísse a identidade nacional do país ante as celebrações que se avizinhavam: “(...) as comemorações nacionais têm por objetivo cristalizar as memórias coletivas, (...)” (SILVA, 2002: 435). Entretanto, para que fossem bem sucedidas, era preciso que, antes de tudo, essas memórias, materializadas em símbolos, heróis e cerimônias, tivessem “uma genuína repercussão popular” (HOBSBAWM, 2015: 334).

A própria dinâmica da celebração – o balanço obrigatório dos feitos do passado, a avaliação do presente de realizações frustradas, a perspectiva de um futuro incerto – estimulava a produção acelerada de significações do que fora essa nação, do que era àquela altura e do que deveria ser no futuro. (MOTTA, 1992: 115)

A historiadora Lilia Moritz Schwarcz, na apresentação que faz do livro *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, afirma que “nações são imaginadas, (...). Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados ‘naturais e essenciais’; (...)” (ANDERSON, 2015: 16).

Por ocasião das celebrações do Centenário, em benefício da unidade nacional e do próprio regime implantado em 1889, era preciso promover a conciliação de monarquistas e de republicanos, em suas vertentes liberal, positivista e jacobina, conduzindo os defensores da liberdade e da emancipação da nação ao panteão da memória e do culto cívico nacional.

Os sucessivos governos republicanos, entretanto, não haviam produzido vultos que pudessem personificar o novo regime sem questionamentos. A República, por suposto, não possuía tais entes notáveis. Ao contrário, “a república produzira heróis de bandeiras e concepções muito divergentes” (JURT, 2012: 501).

Assim foi que personagens dos períodos colonial e imperial foram recuperados como verdadeiros heróis naquelas festas comemorativas. Mais do que isso, o resgate do protagonismo dessas personalidades preconizou a remição de um passado que transformasse o processo de conquista da autonomia política em um processo de construção e de invenção da memória e da identidade nacional, ainda que esse passado estivesse localizado na combatida colônia brasileira, como estratégia de “reforço à coesão social” (OLIVEIRA, 1989: 174).

A escolha de um vulto que pudesse ser alçado a herói nacional – não apenas republicano – acabou recaindo sobre o protagonista de um Brasil colonial que se pensava esquecido: Tiradentes⁵⁴, em torno do qual conciliaram-se republicanos – argumentava-se que o país desejava a República desde o movimento separatista liderado por Tiradentes, em 1789 –, abolicionistas – se se associar a luta pela liberdade preconizada pela Inconfidência Mineira ao movimento abolicionista, como fizeram alguns – e monarquistas, que aceitavam que esse espaço, para eles devido a D. Pedro I, fosse partilhado com o inconfidente, “uma vez que a monarquia havia realizado dois grandes objetivos: a independência e a abolição da escravatura” (JURT, 2012: 501).

Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia. (CARVALHO, 1990: 68)

Para celebrar aquele período tão longo – um centenário –, no entanto, seria preciso mais do que a escolha de um herói nacional. Seria necessário rememorar e incorporar os feitos daquele século aos festejos. Não seria possível celebrar cem anos se se negasse um passado. Pelo contrário. “Os fatos históricos são atemporais e descontínuos até serem entrelaçados em histórias. Não vivenciamos um fluxo de tempo, apenas uma sucessão de situações e acontecimentos” (LOWENTHAL, 1998: 119). Celebrar cem anos implicava, então, reconhecer que houve um passado, o que se tinha realizado nele e que esse passado se fazia presente e era causa do presente, ainda que devesse ser superado em benefício de um futuro.

⁵⁴ Na verdade, o reconhecimento cívico da figura de Tiradentes já vinha se dando desde a proclamação da República, tendo sido o dia 21 de abril “declarado feriado nacional já em 1890, juntamente com o 15 de novembro” (CARVALHO, 1990: 64).

Por trás de todas as comemorações nacionais encontra-se, portanto, a questão do tempo que se manifesta em sua relação com o passado da história e com o presente da memória. Em outras palavras, a comemoração tem por objetivo demonstrar, (...), que o acontecimento “rememorado”, por seu valor simbólico, pode se reportar ao devir. As comemorações buscam, pois, nessa reapropriação do acontecimento passado, um novo regime de historicidade, projetando-o em direção do futuro. Em outros termos, a comemoração das datas nacionais demonstra que os acontecimentos tidos por inaugurais exercem ainda uma função eminentemente simbólica. (SILVA, 2002: 436)

As comemorações do Centenário da Independência tomaram conta de praticamente toda uma década da Primeira República, a considerar o início oficial das discussões, em 1916, ainda no governo do presidente Wenceslau Braz Pereira Gomes (1868-1966)⁵⁵, quando foi apresentado, junto ao Poder Legislativo, o projeto de nº 278 datado daquele ano, de autoria dos deputados José Bonifácio e Antônio Manuel Bueno de Andrada (1857-1941) (BRASIL, 1924b: 321), político paulista e engenheiro de formação, e a conclusão do expediente, em 1926, com a impressão do *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário*. Ao longo desse período, governos se sucederam e protagonistas se alternaram, mantendo-se, entretanto, a essência da realização.

Longo foi o caminho percorrido pelo projeto para as comemorações do Centenário da Independência de forma a adequar aquele instrumento legal e o projeto que lhe dava materialidade às circunstâncias de um país imerso em graves dificuldades financeiras e políticas. A aprovação do ato oficial que autorizava “o Poder Executivo a promover, conforme melhor convier aos interesses nacionais, a comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil” (BRASIL, 1920b), só se deu em 1920, com o Decreto nº 4.175, de 11 de novembro daquele ano⁵⁶. Cabe uma leitura desse documento à luz do contexto de então.

O caput do artigo 1º do Decreto nº 4.175/1920 dispunha sobre a aceitação da “cooperação ou concurso de todas as classes sociaes” (BRASIL, 1920b), observadas certas condições, é bem verdade. A possibilidade aberta pelo documento oficial para a participação da sociedade nas festividades comemorativas fazia supor o chamamento à unidade da nação naquele momento tão delicado da cena nacional. Se o país iria comemorar uma data de tal significado – a autonomia política –, teria de fazê-lo com o concurso da nação. Era dela a memória a ser celebrada. Fora ela que construía essa memória e que com ela se identificava.

(...), a memória coletiva funciona como um depósito onde o indivíduo busca elementos que lhe permitem identificar-se social e historicamente. Ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, a memória reforça as fronteiras sócio-culturais, tornando-se um ingrediente básico da identidade nacional. Podemos

⁵⁵ O mineiro Wenceslau Braz governou o Brasil de 15 de novembro de 1914 a 15 de novembro de 1918.

⁵⁶ Íntegra dos decretos citados ao longo do trabalho encontra-se disponível no anexo B.

afirmar que o passado coletivo, fundado numa reserva de símbolos, de imagens, de modelos de ação, é a origem da legitimação da nação.(MOTTA, 1992a: 5-6)

Um outro dado de análise encontra-se no § 2º do art. 1º, o “critério de preferencia para a realização de uma Exposição Nacional na Capital da Republica” (BRASIL, 1920b). Guardava esse parágrafo duas relevantes escolhas naquele contexto histórico: a realização de uma Exposição Nacional, como evento central das comemorações, e a capital federal, como local daquele acontecimento.

Colônia de Portugal até 1822⁵⁷, quis o Brasil comemorar o centenário de sua emancipação política com um emblemático espetáculo da modernidade. A Exposição Internacional do Centenário da Independência foi a principal e mais ambiciosa efeméride em torno da qual gravitaram as comemorações pela referida data, completada em 7 de setembro de 1922, e deveria, a exemplo de outros eventos de mesmas características, comemorar o progresso conquistado no último século – aquele que conduziu a nação do superado regime monárquico à progressista República – na construção de um futuro que prometia ser radiante. “Na medida em que a Exposição era a representação da ‘nossa’ grandeza, podia e devia exercer um importante papel na diluição dos conflitos internos” (MOTTA, 1992: 72).

Sob a ótica da memória, esse parágrafo apontava para uma estratégia – a realização de uma Exposição Nacional –, que, pela própria definição, seria um meio de, a um só momento, atingir objetivos diversos, mas intrinsecamente vinculados: a celebração da modernidade, pelo empreendimento mercantil e comercial que era aquele tipo de evento, e o chamamento à participação nacional e à nacionalidade, pela possibilidade comemorativa de que se revestia.

Não seria a primeira vez que o Brasil assistiria a uma exposição realizada em território nacional⁵⁸, embora fosse a primeira de caráter internacional. Em 1861, por exemplo, o Brasil fez realizar, pela primeira vez, uma Exposição Nacional, “o primeiro inventario de suas riquezas naturaes e de sua indústria, abrindo uma nova estrada de prosperidade” (CUNHA, 1862: 7). Essa exposição atendeu à preparação e à seleção de mercadorias que integrariam a Exposição Internacional em Londres, em 1862, quando se daria a primeira participação do país em uma exposição internacional.

⁵⁷ Em 1808, o Brasil passou a sede da monarquia portuguesa, cuja corte, para proteger-se das invasões napoleônicas, refugiou-se em sua colônia americana. A partir de 1815, a colônia foi elevada à categoria de Reino Unido de Portugal e Algarves. Entretanto, essas alterações circunstanciais, que localizaram em uma colônia a sede do governo da metrópole, embora significativas para a época, não concederam autonomia política ao país, o que ocorreu somente em 1822.

⁵⁸ Em trabalho intitulado *As grandes festas didáticas. A educação brasileira e as exposições internacionais (1862-1922)*, Kuhlmann (2001: 12) aponta seis exposições realizadas em território nacional, nos anos de 1861 (1ª Exposição Nacional); 1866 (2ª Exposição Nacional); 1873 (3ª Exposição Nacional); 1875 (4ª Exposição Nacional); 1881 (Exposição da Indústria Nacional) e 1908 (Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos).

É interessante verificar o quão contemporâneo era o pensamento dos organizadores daquela Exposição Nacional sobre aqueles empreendimentos da modernidade se comparado ao pensamento do ‘mundo civilizado’, como explícito no texto abaixo transcrito *Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861*, do qual se destacam a preocupação com o progresso e com a evolução e o entendimento do papel didático e formador da sociedade presente naqueles eventos.

As Exposições proporcionam esses meios de progresso, estabelecendo uma especie de ensino mutuo mais util e efficaz do que qualquer outro; porque elle mostra palpavelmente o atraso ou o adiantamento das diversas industrias. Todos se alegram se observam que o trabalho marcha prosperamente; mas o atraso não deve desanimar, porquanto reconhecer que se está atrasado provoca a descobrir a causa desse atraso, e a marchar seguro na via da perfeição. A multidão que frequenta estas festss industriaes assiste a um espectáculo moralizador, a um combate em que se pugna pelo interesse e pela gloria, onde todas as conquistas são fecundas, onde a luta, sem cessar estimulada, converte-se em uma inexgotavel fonte de invenções e de melhoramentos. (CUNHA, 1862: 7-8)

Também não seria novidade, em terras brasileiras, a comemoração do centenário de uma data expressiva por meio de uma exposição. Anos antes, em 1908, celebrando o Centenário da Abertura dos Portos brasileiros ao comércio internacional e em preparação à Exposição Internacional de Bruxelas, que ocorreria em 1910, realizou-se uma Exposição Nacional, também na cidade do Rio de Janeiro.

Entretanto, a “Exposição Internacional de 1922, (...)”, representou o auge desse tipo de evento em nosso país” (KUHLMANN, 2001: 56) e a primeira a realizar-se após a I Guerra Mundial. Ainda que realizada décadas depois da Exposição Nacional de 1862, guardou-lhe os mesmos propósitos e características, dado não serem restritos a tal ou qual época, mas referências para esse tipo de evento.

(...) aspectos em comum [das exposições], entre os quais se destacavam, entre outros, as motivações comerciais, o fluxo de divisas e turistas, o impacto sobre a infraestrutura urbana, e a difusão de valores e de padrões de conduta. O mais importante, e ainda hoje é assim, era a afirmação do prestígio nacional, representado pelos pavilhões de cada país que constituíam a ossatura das exposições. (MOTTA, 2016)

2.3.1 A Associação do Centenário da Independência do Brasil

Em 4 de junho de 1919, em reunião que teve lugar no Clube de Engenharia da capital federal, e por determinação particular, foi fundada uma agremiação sob o nome de *Associação do Centenário da Independência do Brasil*. Não chega a ser surpreendente que esse grupamento tivesse sido fundado naquela instituição, dada a importância dos profissionais da

engenharia no contexto da Primeira República, considerados verdadeiros bastiões do progresso pela defesa e prática da ciência.

A pesquisa empreendida nada revelou, entretanto, em documentos ou publicações oficiais, que apontasse formalmente para tal coletivo, tendo sido encontradas poucas notícias em periódicos, que seguem aqui apontadas mais pela coincidência de atividades e personagens entre ele e outras agremiações do que pelo valor em si dessa movimentação.

No momento mesmo da criação do grupo, foram logo determinados os estatutos de funcionamento e eleitos a mesa diretora – que tinha como “Presidente, dr. Teixeira Soares⁵⁹; vice-presidente, dr. Augusto Ramos⁶⁰; tesoureiro, sr. Affonso Vizeu⁶¹; 1º e 2º secretários, respectivamente, os drs. Castro Menezes e Humberto Gottuzo” (A RAZÃO, 1919a: 4) – e o conselho consultivo, integrado, naquela ocasião, por

dr. Paulo de Frontin, monsenhor Fernando Rangel, Candido Gaffrée, dr. Alberto de Faria, Visconde de Moraes, dr. Alfredo Bernardes da Silva, dr. Geraldo Rocha, general Bento Ribeiro, dr. Raymundo de Castro Maia, José Rainho da Silva Carneiro, dr. Guilherme Guinle, almirante Guilhobel, João Severiano da Silva, dr. Joaquim de Souza Leão, conde de Avellar, dr. Oscar Weinschenck, professor Miguel Couto, Alexandre Mackenzie, Huntress, comendador Conrado Jacob de Niemeyer, marechal Francisco Marcellino de Souza Aguiar, dr. Joaquim Moreira, general Cordeiro de Farias, dr. Emilio Grandmasson. (A RAZÃO, 1919a: 4)

Tal associação fora criada “por iniciativa de representantes das diferentes classes sociais para reunir e harmonizar num programma de conjunto as patrióticas idéas e alvites tendentes ao maior brilhantismo da comemoração da data magna da nossa historia politica” (A RAZÃO, 1919b: 23) e conclamou formalmente a participação de representantes de todos os estados brasileiros como integrantes da dita agremiação. Cita-se, como exemplo, o jornalista Augusto de Lima (1859-1934), pelo estado de Minas Gerais, que viria a integrar uma das comissões convocadas pelo governo federal para a organização dos festejos do Centenário da Independência, como se verá mais adiante.

Dentre as propostas contidas na programação dessa associação estiveram congressos – já aqui se nomeava a realização de um Congresso Internacional de História da América –, monumentos, exposições – também uma exposição nacional já se cogitava realizar –, construções, publicações – o Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro que viria a ser efetivamente lançado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1922 era uma das publicações idealizadas por esse grupo.

⁵⁹ Engenheiro paranaense João Teixeira Soares (1848-1927)

⁶⁰ Engenheiro fluminense Augusto Ferreira Ramos (1860-1936)

⁶¹ Comerciante gaúcho (1869-1936)

Dizia o Presidente da Associação do Centenário, Dr. Teixeira Soares, em reunião realizada em 17 de dezembro de 1919 sobre as características daquelas comemorações, conforme idealizadas por aquele coletivo:

As comemorações se distinguirão, naturalmente, abrangendo as de natureza permanente e as de regosijo popular, e compreenderão todas as manifestações da vida nacional, no terreno político, científico, litterario, artistico, religioso, economico, historico, militar, social, de transporte etc. Faz parte do programma promover aqui uma grande exposição, abrangendo os nossos progressos em geral, na lavoura, na industria, na hygiene, na arte retrospectiva, etc. A Associação, por outro lado, resolveu officiar a todos os presidentes e governadores de Estados e aos prefeitos pedindo-lhes que inaugurem naquella data, o maior numero possivel de escolas, fazendo com que, nesse dia, os hymnos nacionaes e o da Independencia sejam entoados em todos os nossos collegios. (A RAZÃO, 1919b: 23)

De fato, pouco se sabe sobre os trabalhos da Associação do Centenário. Ao que se pode depreender, as atividades dessa associação ocorreram em paralelo aos projetos apresentados ao Congresso Nacional sobre as comemorações do Centenário da Independência e que ali se achavam paralisados, havendo mesmo uma coincidência de proposições, e se encerraram da mesma forma que se iniciaram. Para Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953), importante caricaturista do Rio de Janeiro, em artigo publicado no periódico *O Imparcial*, em 26 de fevereiro de 1921 – portanto, logo após o lançamento do programa aprovado pelo governo federal –, ela havia sido “improvisada da noite para o dia com uma directoria que nunca mais se acabava em numero e pouco depois morreu de inanição ou de anemia profunda” (PEDERNEIRAS, 1921: 2).

2.3.2 O projeto Nestor Ascoly

No caso específico da Exposição de 1922, primeira a se realizar após a grande guerra, o grande desafio que para ela se colocava era o de traduzir a vontade de renovação que então invadira todos os domínios da atividade humana. (MOTTA, 1992b: 10).

O projeto das comemorações do Centenário da Independência, que havia sido apresentado em 1916, ficou arquivado até 1918 e, em junho do ano seguinte, no fim do curto governo do presidente Delfim Moreira da Costa Ribeiro (1868-1920)⁶², foi substituído por um outro, da lavra do “Sr. Justiniano de Serpa⁶³, (...), [constituído de] 100 artigos, acompanhado de uma tabela de distribuição de despeza a effectuar-se, substitutivo que minuciosamente se

⁶² Delfim Moreira, também mineiro, assumiu a presidência no lugar de Rodrigues Alves, que havia falecido, e do qual era vice, e governou o país de 15 de novembro de 1918 a 28 de julho de 1919.

⁶³ Justiniano José de Serpa (1852-1923). Político, escritor e jornalista cearense (MORAES, [2017]).

occupou da celebração de 7 de Setembro, sob todos os aspectos” (JORNAL DO BRASIL 1921: 4).

Foi o resultado de conscienciosos estudos e pesquisas do Dr. Nestor Ascoly⁶⁴ que coordenou, systematisou, redigiu todas as indicações que se haviam até então enunciado sobre a materia, juntando-lhes varias iniciativas proprias.

É um trabalho completo, escrupuloso, methodico, ao qual unicamente se increpou que daria ás festas de 1922 demasiada sumptuosidade.

Auxiliaram o Dr. Nestor Ascoly, além do Sr. Justiniano de Serpa, os Srs. Manuel Cicero⁶⁵, Director da Bibliotheca Nacional, Pinto da Rocha⁶⁶ e quem escreve estas linhas⁶⁷, convidado a collaborar, em virtude de exercer a presidencia do Instituto Historico e Geographico Brasileiro. (JORNAL DO BRASIL, 1921: 4)

O jurista Nestor Ascoly, falecido em 1965, fora aluno da Escola Militar da Praia Vermelha e deputado pelo Estado do Rio de Janeiro de 1904 a 1913, onde “distinguiu-se entre as mais notaveis figuras contemporaneas, pela cultura da sua intelligencia e rara capacidade de trabalho. Seus estudos parlamentares são sempre citados pela erudição e pela competencia que revelaram” (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1923: 68).

Durante o período em que esteve na Assembleia Legislativa, exerceu o “cargo de redator de documentos parlamentares e anais da Câmara dos Deputados” e dedicou-se a estudos sobre “as vantagens do imigrante japonês (...). (...) as suas manifestações oratórias e jornalísticas inspiraram ao Estado de São Paulo a aceitação dêsse elemento de progressividade material e social como conveniente à instalação da Colônia de Iguape” (CORREIO DA MANHÃ, 1965, caderno 2: 3), em uma clara adesão à superação dos problemas nacionais pelo branqueamento da nação a partir da migração de povos de características ‘superiores’.

A aprovação do projeto para as comemorações do Centenário da Independência deu-se apenas no governo do presidente Epitácio Pessoa, e não sem revés. Na edição de 23 de dezembro de 1919 do periódico *O Imparcial*, por exemplo, o jurista e parlamentar Arthur Pinto da Rocha (1864-1930), que havia trabalhado junto a Nestor Ascoly na concepção da proposta comemorativa, apontou a inércia da Comissão de Finanças da Câmara, por não ter dado andamento ao projeto Nestor Ascoly⁶⁸. Afirmava ele:

O projecto, a meu, ver, peccava por extenso, mas isso não era razão bastante para condemnal-o. Nas successivas discussões a que seria submetido, o projecto soffreria naturalmente as modificações que o bom senso indicasse e ganharia em intensidade

⁶⁴ Admite-se, nesse trabalho, a grafia ‘Ascoly’, obedecendo-se, entretanto, a grafia original utilizada em documentos e afins, motivo pelo qual serão encontradas diferenças na apresentação do nome do parlamentar.

⁶⁵ Manuel Cícero Peregrino da Silva (1866-1956) foi nomeado Diretor da Biblioteca Nacional no ano de 1900 (MESQUITA, 2017).

⁶⁶ Arthur Pinto da Rocha (1864-1930). Político, jornalista e jurista (ROCHA, 2017).

⁶⁷ Ao final do artigo, há as letras ‘A.C.’. Dada a informação sobre si próprio ao longo da citação, presume-se que quem assina o artigo seja Afonso Celso de Assis Figueiredo Junior (1860-1938), presidente perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

⁶⁸ Embora apresentado à assembleia pelo deputado Justiniano de Serpa, coube a Nestor Ascoly a organização do documento, motivo pelo qual a identificação desse projeto se dará pela referência a esse último.

o que perdesse na extensão. Entretanto, quando outras vantagens não tivesse, o projecto referido tinha pelo menos a de congregar todos os esforços que por ali andam a manifestar-se isoladamente, sem unidade de vistas e de acção que o facto reclama. (O IMPARCIAL, 1919: 1)

Na opinião daquele parlamentar, era imprescindível que, para corretamente se comemorar o Centenário da Independência, houvesse um projeto unificador, capitaneado pelo Congresso Nacional e pelo governo da República, de modo que se demonstrassem “as conquistas da nossa evolução em um seculo de independencia” e “uma idéa da nossa cultura” (O IMPARCIAL, 1919: 1), em contraposição a propostas comemorativas de caráter independente que vinham surgindo aqui e ali, nos estados da federação ou por iniciativa particular, como a da Associação do Centenário da Independência. Embora fosse, a seu ver, por demais longo, o projeto em apreciação possuía as ideias que considerava indispensáveis àquele momento, concentrando no governo central a condução da celebração da evolução nacional.

Outra dificuldade apontada pelos parlamentares para a aprovação daquele projeto parecia estar relacionada aos gastos que dele adviriam, ao que Pinto da Rocha argumentava:

Se é dispendioso o projecto, por isso mesmo, que é um simples projecto, cortem as despesas addiaveis ou superfluas. Ninguém obriga o Congresso Nacional a adoptal-o como foi elaborado. Se ha obras ou idéas que arrastem despesas excessivas, com as quaes o Thesouro não poderá arcar, suprimam-n’as ou reduzam-n’as. (O IMPARCIAL, 1919: 1)

Ainda nesse mesmo artigo, o parlamentar fez uso de alegorias vinculadas a manifestações carnavalescas de caráter popular para manifestar aos leitores sua desaprovação ante a demora do governo em aprovar a proposta para as festividades de comemoração do Centenário, e as possíveis consequências desse descaso, como se lê nos trechos abaixo transcritos.

Sete de Setembro de 1922 está proximo, o Congresso está a encerrar os seus trabalhos deste anno, vem ahi uma eleição geral, os espiritos não cuidarão de outras coisas e o Congresso desinteressando-se do assumpto dará uma triste idéa do seu patriotismo, deixará o assumpto entregue á anarchia e o Centenario da Independencia acabará por ser festejado em uma grande orgia carnavalesca. (O IMPARCIAL, 1919: 1)

Mais à frente, completou essa imagem, afirmando que, se esse desinteresse se mantivesse,

a celebração do Centenario da nossa Independencia vai ser um maxixe⁶⁹ desenfreado, uma collecção de chás-dançantes, entremeiados de sessões solemnes. (...). Se o governo deixar correr o marfim e não impuzer a sua direcção superior, elaborando um projecto como esse que a Camara votou á indifferença sem estudal-o, a celebração dessa data maxima da nossa historia pouco mais será do que uma das

⁶⁹ Dança urbana praticada pelas classes baixas da cidade do Rio de Janeiro, surgida por volta de 1870, cujos passos se utilizavam de requebros considerados sensuais pela sociedade de então.

saturnaes que todos os annos costuma enlouquecer em fevereiro a população carioca. (O IMPARCIAL, 1919: 1)

Para aquele parlamentar, a leniência do governo para com a data comemorativa que se aproximava teria como resultado, por falta de tempo, de planejamento e de método, a realização de eventos que se assemelhariam, em essência, a festas e gêneros musicais classificados como populares e grosseiros – “orgia carnavalesca”; “maxixe desenfreado”; “saturnaes” – ou de pouca seriedade – “collecção de chás-dansantes” –, inadequados, portanto, para uma comemoração que pretendia apresentar o nível de progresso e de civilização da nação brasileira após cem anos de autonomia política.

A proposta defendida por Pinto da Rocha, e que ele havia assinado junto com Nestor Ascoly, entretanto, estava longe de ser uma unanimidade. Ao contrário, em outubro de 1920, já perto da assinatura do decreto que formalizaria as comemorações do Centenário da Independência, um articulista do *Correio da Manhã* lançou sua exasperação sobre aquele projeto. Dizia ele:

Ainda nos lembramos de um plano hyberbolico engendrado por um sr. Nestor Ascoly e que a comissão de finanças da Camara chegou a tomar em consideração. Era uma monstruosidade inominavel. A acceitação do disparate comprometeria o Brasil, principalmente pelo ridiculo, até o 2º centenario da nossa emancipação politica. (CORREIO DA MANHÃ, 1920: 2)

É preciso lembrar aqui a popularidade, na Primeira República, de ideologias evolucionistas. O programa defendido por Nestor Ascoly, de cuja elaboração Pinto da Rocha havia participado, materializava a evolução da civilização, sem espaço para práticas que não representassem o modelo de uma elite cultural. Cabem, aqui, alguns comentários sobre ele.

Para “auxiliar o Governo Federal e promover os meios de ser levada a effeito a celebração da grande data nacional” (BRASIL, 1920a: 2070)⁷⁰, o § 1º do art. 1º do projeto Nestor Ascoly previa a constituição de uma comissão – a que ele denominou Comissão Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil –, que seria integrada por algumas dezenas de autoridades, dentre representantes da classe política da esfera federal – o Vice-Presidente do Senado Federal e o Presidente da Câmara dos Deputados –, dos estados e dos territórios; das Forças Armadas; do Ministério das Relações Exteriores; das “Classes Acadêmicas do Rio de Janeiro”; das “Classes Operárias do Rio de Janeiro”; e de instituições nacionais de caráter público e privado, fossem elas culturais e artísticas – “Director do Instituto Nacional de Musica” e “Director do Theatro Municipal”; escolares e acadêmicas de nível médio e de nível superior – “Director do Collegio Pedro II” e “Director da Faculdade de

⁷⁰ Documento integrante do fundo da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, depositado no Arquivo Nacional.

Medicina do Rio de Janeiro”; econômico-financeiras – “Presidente do Banco do Brasil”; militares – “Presidente da Liga da Defesa Nacional” –, esportivas – “Presidente da Confederação Brasileira de Desportos” – e científicas – “Director do Instituto Oswaldo Cruz” e “Director da Escola Polytechnica do Rio de Janeiro”, para citar apenas algumas (BRASIL, 1920a: 2070).

§ 1º Para auxiliar o Governo Federal e promover os meios de ser levada a efeito a celebração da grande data nacional, será, pelo Presidente da Republica, até dez dias após a publicação desta lei, declara constituída a Comissão Commemorativa do Centenario da Independencia do Brasil.

Esta commissão será presidida pelo Vice-Presidente da Republica e compor-se-á, além de outras pessoas que o Presidente da Republica entender nomear, dos seguintes membros:

Vice-Presidente do Senado Federal;

Presidente da Camara dos Deputados;

Um Senador ou Deputado como representante de cada um dos Estados da Federação, designado pelos Presidentes e Governadores;

Um Delegado do Territorio do Acre, designado pelas suas Prefeituras;

Prefeito do Districto Federal;

Presidente do Conselho Municipal do Districto Federal;

Um Official General do Exercito designado pelo Ministro de Estado dos Negocios da Guerra;

Um Official General da Armada designado pelo Ministro de Estado dos Negocios da Marinha;

Um Ministro Diplomatico designado pelo Ministro de Estado das Relações Exteriores;

Presidente do Instituto Historico e Geographico Brasileiro;

(...);

Um Delegado das Classes Academicas do Rio de Janeiro;

Um Delegado das Classes Operarias do Rio de Janeiro

Director do Archivo Nacional;

Director da Casa da Moeda;

Director do Collegio Pedro II;

Director da Escola Dramatica do Rio de Janeiro;

Director da Escola Nacional de Bellas Artes;

Director da Escola Polytechnica do Rio de Janeiro;

Director da Estrada de Ferro Central do Brasil;

Director da Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro;

Director da Faculdade Licre de Scencias Juridicas e Sociaes;

Director da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro;

Director do Instituto Nacional de Musica;

Director do Instituto Oswaldo Cruz;

Director do Jardim Botanico do Rio de Janeiro;

Director da Academia de Commercio do Rio de Janeiro;

Director do Museu Nacional;

Director do Observatorio Astronomico do Rio de Janeiro;

Director do Theatro Municipal do Rio de Janeiro;

Director Geral da Bibliotheca Nacional;

Director da Bibliotheca Municipal;

(...);

Director Geral da Imprensa Nacional;

Director Geral da Saude Publica;

Director Geral dos Telegraphos;

(...);

Presidente da Academia Brasileira de Lettras;

Presidente da Academia Nacional de Medicina;

Presidente da Associação Brasileira de Auctores Theatraes;

Presidente da Associação Brasileira de Imprensa;
 Presidente da Associação Commercial do Rio de Janeiro;
 Presidente do Banco do Brasil;
 (...);
 Presidente do Club de Engenharia;
 (...);
 Presidente do Conselho Superior do Ensino;
 (...);
 Presidente da Confederação Brasileira de Desportos;
 (...);
 Presidente do Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros;
 Presidente da Liga da Defesa Nacional;
 (...). (BRASIL, 1920a: 2070)

Como se vê, a lista proposta por Nestor Ascoly para integrar a tal comissão era longa. Entretanto, mais do que a quantidade de pessoas que deveriam compor esse grupamento, destacava-se a diversidade de instituições que se achavam ali representadas. Ainda que a escolha do delegado recaísse sobre o dirigente máximo da instituição, havia uma intenção de envolver certa pluralidade de atividades e de práticas.

A comissão proposta nesse projeto diferia em quantidade e em formação acadêmica dos coletivos análogos que lhe sucederam; houve duas dessas comissões, ambas bem menos representativas da diversidade da sociedade e concentradas em personalidades antes que em instituições, como se verá mais à frente.

Fosse qual fosse a formação dessa comissão, nomeados seus integrantes pelo governo a seu bel prazer ou vinculados a instituições, como representantes, era a partir dos rumos e dos conceitos adotados por tal grupamento, sob a ótica por ele adotada, que o aparato comemorativo – solenidades, exposições, congressos e afins – seria montado e celebrar-se-ia a autonomia política do país. Afinal,

Não havendo, na República Velha, posições intelectuais autônomas em relação ao poder político, o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, vão depender quase que por completo das instituições e dos grupos que exercem o trabalho de dominação. (MICELI, 2015: 17)

Não teria sido a primeira vez que o país assistiria à tentativa de constituir uma comissão integrada por número tão significativo de pessoas. No último ano do século XIX, quando se pretendia comemorar o quarto centenário do descobrimento do Brasil também com uma exposição, o que acabou por não ocorrer, “constituiu-se uma grande comissão com 400 membros e um conselho deliberativo com 100 membros, que resultou na produção de um livro de 4 volumes no qual cada capítulo deveria ser escrito em cem páginas”, em uma clara alusão à data comemorativa (KUHLMANN, 2011: 47).

Comentava Pinto da Rocha no já citado artigo que a “grande comissão que o projecto creava tinha a vantagem de attender amplamente á divisão dos trabalhos, pois que

cada um dos individuos indicados tinha no desdobramento do projecto a sua funcção precisamente designada (...)” (O IMPARCIAL, 1919: 1).

Apesar das críticas, o projeto em tela foi publicado no Diário do Congresso Nacional, na edição de 15 de agosto de 1920, “por deliberação parlamentar” (PEDERNEIRAS, 1921: 2), conforme requerimento do Deputado Francisco Valladares aprovado por aquele colegiado, constando o referido projeto de cem artigos que abrangiam uma ampla gama de propostas de atividades comemorativas nas diversas áreas de trabalho e de cultura e que deveriam ser atingidas durante as comemorações do Centenário a fim de demonstrar a grandeza, o progresso e o desenvolvimento do país após um século de independência – “o Projecto do Dr. Nestor Ascoli, é, por si só, uma verdadeira commemoração do Centenario, como obra prima de intelligencia e de patriotismo” (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1923: 68) –, acompanhadas de critérios de participação e de seleção de caráter mais republicano, com a realização de concursos, e de uma “tabella de distribuição da despeza” (BRASIL, 1920a: 2079), na qual se resumia o gasto com cada uma das ações ali detalhadas, incluindo as construções, a remodelação da capital federal para os festejos e a premiação das obras vencedoras dos diversos certames propostos.

Constava já desse projeto inicial, no caput do art. 8º, a proposta de realização de uma “Exposição Nacional, que será inaugurada a 7 de Setembro de 1922 e estará aberta até 31 de Dezembro do mesmo anno” (BRASIL, 1920a: 2072), em consonância com um contexto mundial que, desde meados do século XIX, vinha sendo marcado por festejos luxuosos em honra a datas de semelhante grandeza, utilizando-se, para tanto, das exposições.

A ideia de promover uma exposição para a comemoração do Centenário da Independência Política do Brasil já havia sido apontada pelo médico Rozendo Muniz Barreto ainda em 1876, em publicação de sua autoria sobre a Exposição Nacional realizada no Brasil no ano anterior, em preparação àquela que aconteceria no ano seguinte, nos Estados Unidos, a primeira de caráter mundial naquele país. Escreveu o autor:

Que em 1922, exhibidos no Rio de Janeiro os melhores productos do mundo civilizado, commemore-se o anniversario secular da Independencia de nossa querida patria, felicitando-se no Brazil o genero humano tanto pela efficacia de liberrimas instituições, quanto pelas utilizadas forças da mais opulenta natureza. (BARRETTO, 1876: 230)

Coadunado com a proposta de conciliação entre republicanos e monarquistas e de rememoração de uma memória coletiva em um presente festivo, constava ainda do projeto Nestor Ascoly o traslado dos despojos de D. Pedro II e de sua esposa, “de modo que, até 7 de Setembro de 1922, já se encontrem em repouso no seio da Patria que elevaram e

dignificaram” (art. 6º) (BRASIL, 1920a: 2072)⁷¹, em um gesto republicano de a todos acolher como cidadãos de mesma pátria e nação. A imagem do imperador

contrastava com as reiteradas acusações de corrupção das autoridades [republicanas], as denúncias de práticas políticas violentas, de fraudes eleitorais, da falta de patriotismo dos governantes, enfim, de todos os vícios que abalavam a credibilidade do regime republicano. (GUIMARÃES, 2007: 174)

O projeto Nestor Ascoly guardava ainda importantes características, que merecem ser salientadas pela relação que guardavam com aquele momento político. A primeira delas diz respeito à necessidade de entendimento entre os organizadores das comemorações e as autoridades estaduais e municipais, “de maneira que, em todos os pontos do território nacional, se assignale com demonstraões de patriotico regosijo a data em que se completa o primeiro seculo de emancipação politica da Nacionalidade Brasileira” (§ 4º do art. 1º) (BRASIL, 1920a: 2070), numa demonstração de preocupação com a unidade nacional, abalada por ideias e revoltas separatistas.

Prosseguia, ainda, o parlamentar:

Com este objetivo, a Comissão Commemorativa do Centenario da Independencia do Brasil interessar-se-á junto ás commissões estaduaes, assim como estas perante as commissões municipaes, para que a commemoração desse acontecimento se faça principalmente com obras productivas moraes, intellectuaes e materiaes, visando sobretudo, a instrucção, a hygiene das populaões e o embellezamento das localidades. (BRASIL, 1920a: 2070)

Outro item de destaque, de viés claramente republicano, por preconizar a participação do povo alçado à categoria de cidadão nacional, refere-se ao estabelecimento de concorrências e de concursos públicos para a seleção das obras arquitetônicas ou artísticas que representariam a ocasião celebrada, resguardando-se o anonimato dos concorrentes, e prevendo prêmios em dinheiro e apresentações especiais em que as produções vencedoras fossem apresentadas.

Art. 80. Em todos os concursos os candidatos apresentarão as suas propostas lacradas e subscriptas com pseudonymos que correspondam aos que firmarem os trabalhos apresentados. Todos os trabalhos historicos, litterarios e scientificos serão apresentados dactylographados. Após o julgamento dos concursos serão restituídos aos autores as propostas e projectos não classificados. (BRASIL, 1920a: 2078)

Saliente-se, ainda, que, por essa proposta, somente brasileiros natos ou naturalizados poderiam concorrer aos certames, na esteira da valorização da nacionalidade e do homem nacional. Também os critérios para a elaboração dessas obras foram previstos por Nestor

⁷¹ Também o traslado “dos restos mortaes de Dom João VI, (...), e de Dom Pedro I, o proclamador da Independencia e fundador do Imperio” (art. 7º) foi incluído no projeto de Justiniano de Serpa e Nestor Ascoly (BRASIL, 1920a: 2072).

Ascoly, ressaltando-se aí o ineditismo, para que se coadunassem com o espírito da data solenizada, igualmente inédita.

Art. 78. Não poderão ser aceitos, nos diferentes concursos a que se refere esta lei, trabalhos litterarios, historicos e artisticos, que não forem ineditos.

Art. 79. Fica estabelecido que, tratando-se de uma commemoração exclusivamente nacional, só poderão tomar parte nos concursos publicos a que se refere esta lei, os brasileiros natos ou naturalizados. (BRASIL, 1920a: 2078)

A complexidade e a extensão do projeto, a exiguidade de tempo para cumpri-lo e as despesas que dele se originariam acabaram por nele suscitar alterações substanciais, e, apesar de não ter sido aprovado como documento legislativo, “o Governo Federal, (...), tomou-o [o projeto de Nestor Ascoly], (...), para base exclusiva do programma (...) da celebração centenaria” (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1923: 68).

Para Raul Pederneiras, entretanto, o problema teria sido de outra ordem: a indiferença do próprio Congresso às comemorações da data nacional. Na verdade, “a falta de dinheiro tem procurado justificar a lentidão do trabalho a respeito dessa magna commemoração (...)”

(...) o Sr. Nestor Ascoly apresentou um programma extenso que, attendido e organizado a tempo, daria bons resultados; quiz porém, o capricho da inercia que esse programma, depois de publicado em ‘Diario Official’, por deliberação parlamentar, ficasse condemnado ao ostracismo e hoje parece inexequivel, em grande parte, por faltar apenas um punhado de mezes. (PEDERNEIRAS, 1921: 2).

E conclui: o “Congresso deixou ao governo a autorização para agir a respeito” (PEDERNEIRAS, 1921: 2).

2.3.3 A Comissão Organizadora do Programa da Comemoração do Centenário

Diferentemente do projeto Nestor Ascoly, que imaginara uma grande delegação para a organização dos festejos do Centenário, com dezenas de participantes, enumerados a partir das funções institucionais que ocupavam, o §1º do art. 1º do Decreto nº 4.175/1920 concebia tão somente a criação de uma

comissão idonea, (...) directamente subordinada ao Presidente da Republica, para organizar o programma que resultar do exame e coordenação dos projectos que forem formulados pelos membros e comissões do Congresso, Ministerios, Prefeitura do Districto Federal, Estados, municipalidades ou particulares. (BRASIL, 1920b)

sem que se apontasse especificamente quais profissionais ou autoridades deveriam integrá-la e prevendo apenas a participação das esferas pública e privada nas comemorações do Centenário por meio de propostas a serem a ela indicadas e por ela examinadas.

A Comissão Organizadora instituída pelo referido decreto fora incumbida de “elaborar o programma da Commemoração do Centenario da Independencia do Brasil” (ARQUIVO

NACIONAL, 1920a: [s.n.]⁷² e reuniu-se apenas três vezes, todas no mês de dezembro de 1920, tendo encerrado suas atividades quando do encaminhamento de projeto ao governo para apreciação.

Fizeram parte dessa comissão

os Srs. Drs. Geminiano da Franca, Paulo de Frontin, Alfredo Bernardes da Silva, Augusto de Lima, Lauro Müller, Araujo Franco, Alvaro de Carvalho, Thomaz Delfino, Osorio de Almeida, Carlos Sampaio, Sampaio Corrêa, Conde de Affonso Celso, Almirante Gomes Pereira e Professor João Baptista da Costa. (BRASIL, 1924b: 322)

que reuniram-se, pela primeira vez, em 6 de dezembro de 1920, sob a presidência do então Ministro da Justiça e Negócios Interiores, o jurista Alfredo Pinto Vieira de Mello (1863-1923) (ARQUIVO NACIONAL, 1920a:[s.n.]).

Dessa feita, de modo distinto ao que havia sido proposto por Nestor Ascoly, que indicara representantes de instituições pertencentes a diversos campos do conhecimento, verificou-se uma concentração de especialistas de determinados setores profissionais, com privilégio para as áreas técnicas.

A formação acadêmica e a área de atuação profissional dos integrantes dessa Comissão Organizadora variavam entre a engenharia, em número bastante significativo, nas figuras de André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933), “um dos primeiros engenheiros de uma geração que teve a sua formação completamente desvinculada do domínio militar” (AZEVEDO, 2016: 140), com papel de destaque durante as reformas urbanas promovidas pelo presidente Rodrigues Alves (1847-1919); Lauro Severiano Müller (1863-1926), militar fortemente influenciado pelo pensamento positivista e ex-governador de Santa Catarina, que havia sido Ministro da Viação e Obras Públicas entre 1902 e 1906, no governo de Rodrigues Alves; Carlos César de Oliveira Sampaio (1861-1930), que havia trabalhado com Paulo de Frontin no último ano do período imperial em projeto de construção de um grande aqueduto para a cidade do Rio de Janeiro; e José Matoso de Sampaio Correia (1875-1942), que fora inspetor-geral de Obras Públicas durante o governo do presidente Afonso Pena (1847-1909), entre 1906 e 1909, tendo também chefiado as obras para a Exposição Nacional de 1908, no Rio de Janeiro, realizada naquele ano em comemoração ao centenário da abertura dos portos; o direito, do Desembargador Geminiano Monteiro da França (1870-1935), nomeado Ministro do Supremo Tribunal Federal em novembro de 1922, e de Álvaro Augusto da Costa Carvalho (1865-1933); a medicina, com Thomaz Delfino dos Santos (1860-1947) e Miguel Osorio de Almeida (1890-1952), professor e reitor da Universidade do Distrito Federal e autor de

⁷² Documento integrante do fundo da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, depositado no Arquivo Nacional.

importantes trabalhos científicos (ALMEIDA, 2017); a carreira militar, representada pelo Almirante Antônio Coutinho Gomes Pereira (1865-1926), nomeado, em 1920, Ministro do Supremo Tribunal Militar; o jornalismo do mineiro Antônio Augusto de Lima; a literatura e a história de Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior (1860- 1860), tendo participado das atividades de fundação da Academia Brasileira de Letras; e as artes plásticas de João Baptista da Costa (1865-1926), um dos grandes expoentes da pintura brasileira na passagem do século XIX para o século XX e Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes.

Muitos desses profissionais enveredaram pelo caminho da política, atuando como deputados, senadores, prefeitos ou consultores da República – caso de Álvaro Augusto da Costa Carvalho e de Antônio Augusto de Lima, por exemplo – e, nessa condição, integraram esse colegiado.

Naquele contexto da Primeira República, não era de se estranhar que quase um terço da Comissão Organizadora fosse formada por engenheiros, todos nomes de significativo peso no meio profissional específico, com participação em projetos anteriores de modernização da capital federal, inclusive no período imperial.

Havia motivos para isso. Afinal, era preciso preparar a cidade para receber os visitantes que acorreriam à grande feira comercial que, pretendia-se, seria realizada em comemoração ao Centenário da Independência, o que seria feito por meio de remodelações e de melhorias urbanas que somente aquela formação técnica poderia desenvolver. “Distintamente do Império, com a República a ‘civilização’ deixava de ser o valor fundamental. Este agora passava a ser o ‘progresso’, que a subordinava ao seu sentido de desenvolvimento material” (AZEVEDO, 2016: 88). Assim, em contraposição à cultura bacharelesca do século XIX e do período monárquico, as obras de edificação e de infraestrutura, e, com elas, seus realizadores, assumiram o ideal de progresso que se desejava imprimir.

Se, no Império, construir uma civilização era a condição para que se pudesse reconhecer que o Brasil progredia – no Império era o progresso que se subordinava ao ideal de civilização –, com a República a subordinação se invertia, era a civilização que se encontrava subsumida ao progresso. (AZEVEDO, 2016: 88)

Já na segunda sessão desse coletivo, realizada em 9 de dezembro de 1920, o projeto Nestor Ascoly veio à baila tanto pelas mãos do Conde de Afonso Celso⁷³, que submeteu “á apreciação da comissão um projecto de programma que elaborou, synthetizando e

⁷³ “A obra mais expressiva do ufanismo em tempos iniciais da República foi escrita por um monarquista, o ‘conde’ Afonso Celso, intitulada *Porque me ufano do meu país* (1908). Nela, o autor retomava o culto à grandeza territorial e à exuberância da natureza brasileira, perspectiva muito próxima à tradição do romantismo dos tempos imperiais, (...)” (NAPOLITANO, 2016: 58)

aproveitando o quanto possível o projecto já conhecido, que o Sr. deputado Justiniano de Serpa apresentou á Camara” (ARQUIVO NACIONAL, 1920b: [s.n.]), quanto pelas palavras do Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, referindo-se “ao longo programma organizado pelo Sr. Nestor Ascoly, (...). Trata-se de um programma completo, mas de tal forma desenvolvido que sua execução integral exigiria despesas fabulosas”, algo a que o país não poderia atender naquele momento. E concluiu: “Assim, impõe-se como solução unica, formular um programma que encerre somente o que for possível realizar” (ARQUIVO NACIONAL, 1920b: [s.n.]).

Essa comissão reuniu-se uma última vez em 14 de dezembro de 1920 para concluir o processo de elaboração do programa, que foi por ela subscrito nessa sessão e, então, submetido ao Ministro da Justiça. Apesar de ainda abrangente e guardando semelhança na concepção ao que havia sido desenvolvido por Nestor Ascoly, esse programa propunha-se mais geral, “sem minuciar os planos relativos a cada um dos numeros do programma” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.])⁷⁴, e adequado, supunha-se, à conjuntura do país, naquela ocasião. No encaminhamento dos estudos daquele grupo ao Ministro da Justiça, a

(...) Comissão designada para estudar a maneira pela qual deve ser commemorado oficialmente o acontecimento historico de tão grande repercussão mundial e tão importante para o nosso desenvolvimento, que foi a Independencia do Brasil, pede licença para vir offerecer um plano geral de obras, trabalhos e festejos com os quaes, dentro das condições que lhe são impostas pelas circumstancias do momento, pensa poder ser solemnizado condignamente aquelle grande successo na historia de nossa nacionalidade. (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.])

O foco principal do trabalho dessa Comissão Organizadora concentrou-se em apresentar sugestões e indicações para a realização da Exposição Nacional estabelecida pelo Decreto nº 4.175/ 1920, a qual, naquele momento, já se considerava mais adequado que tivesse carácter internacional, “cujos resultados, aliás, seriam magnificos para o nosso paiz”.

Na hypothese de não se organizar uma Exposição Internacional, (...), a comissão pensa que deve ser levada a effeito uma grande exposição nacional, interessando a todas as manifestações do trabalho brasileiro, quer se trate da industria fabril, agricola (...), da pecuaria, do commercio, das bellas artes (comprehendidas nesta categoria a musica, a litteratura, a architectura e as artes graphicas), das sciencias, etc. (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.])

Do horizonte da realização de uma Exposição Nacional, e não por acaso, já que integrada por um número considerável de engenheiros, a Comissão Organizadora deteve-se em detalhes bastante específicos sobre as construções que fariam parte daquela efeméride,

⁷⁴ Documento integrante do fundo da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, depositado no Arquivo Nacional, com encaminhamento de programação ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores. Íntegra desse projeto encontra-se disponível no anexo A.

apontando os locais que deveriam ser a ela destinados – o “antigo Arsenal de Guerra⁷⁵”, a “Faculdade de Medicina e laboratório e biblioteca respectivos”, “propriedades da União e da Municipalidade”, “o aproveitamento do vetusto edifício da Cadeia Velha⁷⁶, que, por seu valor histórico na evolução política do Brasil, jamais deve ser destruído” – e já indicando o “arrazamento de uma parte do morro do Castello” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]) para ampliar a área geográfica em que seriam construídos os pavilhões para o evento.

Paralelamente à proposta de utilização de edificações que remontavam a um passado colonial, pelo ‘valor histórico’ relacionado à defesa da terra que algumas daquelas edificações possuíam, sugeria-se o desmonte de outro ponto também de ‘valor histórico’, esse referente à fundação da cidade – o Morro do Castelo.

Propunha, ainda, o projeto “o aproveitamento futuro de todos os edifícios que, por concurso, forem construídos ou adaptados” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]).

De qualquer modo, é importante lembrar que a edificação de um espaço especialmente criado para a exposição tinha o intuito de revelar a capacidade do anfitrião de realizar empreendimentos excepcionais. De modo semelhante, para a Exposição de Saint Louis (EUA), em 1904, lagos foram aterrados e rios desviados. (MOTTA, 2016)

A exemplo do que já havia sido indicado por Nestor Ascoly, também essa Comissão Organizadora registrou proposta de serem utilizados prédios públicos – “os palácios da Escola Nacional de Bellas Artes, Bibliotheca Nacional, Supremo Tribunal, Theatro Municipal, Conselho Municipal e outros, si no momento desocupados, como o Monroe, por exemplo” – como seções dessa futura Exposição, “consoante as naturaes indicações de cada um” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]).

Debruçou-se também esse grupamento sobre a formação e a educação do povo que viesse a acorrer à exposição, comungando do caráter pedagógico e patriótico de que tais eventos se revestiam, “no intuito de dar, tambem, sob outros aspectos, uma finalidade pratica ás festas” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]), com publicações de caráter histórico – cartas geográficas, dicionários –, artístico – gravuras e quadros de reproduções – e cívicos. Sugeriu-se, ainda, a convocação de congressos de naturezas diversas, bem como a impressão e a reprodução de material comemorativo de caráter cívico, artístico e científico, colaborando, dessa forma, para a formação da população.

⁷⁵ Construção que integra hoje o conjunto de edificações do Museu Histórico Nacional, na região conhecida como Ponta do Calabouço, na qual era armazenado material bélico ainda no período colonial (EXÉRCITO BRASILEIRO, [2017]).

⁷⁶ O prédio da Cadeia Velha ficava localizado onde hoje situa-se o Palácio Tiradentes e abrigou uma cadeia, nos tempos coloniais. Nessa cadeia, Tiradentes ficou preso por três anos, antes de ser enforcado (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, [2017]).

Em suas propostas para a construção de uma nova sociedade no Brasil, a maior parte da intelectualidade e dos homens de ciência brasileiros mesclava ceticismo e voluntarismo. Para a maioria dos médicos, bacharéis, engenheiros que constituíam a corrente dominante de pensamento intelectual já na primeira década do século XX, a solução estava na ação firme do Estado junto às classes populares com o objetivo de promover a ‘civilização’ (sob moldes europeus, como vimos) no país. (NAPOLITANO, 2016: 52)

Concluídos os trabalhos em 14 de dezembro de 1920, e “communicando a V. Ex. [o Ministro da Justiça e Negócios Interiores] o programma (...), julga a Commissão ter dado desempenho á honrosa incumbencia que lhe commetteu o Governo da Republica” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]).

2.3.4 A Comissão Executiva do Centenário da Independência

Em 4 de fevereiro de 1921, o Ministro da Justiça e Negócios Interiores fez publicar em Diário Oficial um programa para a comemoração do Centenário da Independência, conforme por ele aprovado em 30 de janeiro de 1921⁷⁷, e que pouco lembrava aquele que fora enviado ao governo para análise pela denominada Comissão Organizadora, em dezembro do ano anterior, ou o projeto Nestor Ascoly.

De apresentação mais objetiva, em tópicos, esse novo programa era omissivo em relação a formas ou processos de seleção daquilo que seria apresentado – exceção feita às construções a serem erguidas, para as quais foi apontada a necessidade de concorrência pública –, e previa realizações práticas, dentre inaugurações de prédios públicos, de obras de arte e de museus; celebrações, solenidades e congressos; publicações; e outros festejos, organizados em 23 itens.

Encabeçando o programa, lia-se a realização de uma

Exposição Nacional, compreendendo as principaes modalidades do trabalho no Brasil, atinentes á lavoura, á pecuaria, á pesca, á industria extractiva e fabril, ao transporte marítimo, fluvial, terrestre e aereo, aos serviços de comunicações telegraphicas e postaes, ao commercio, ás sciencias e ás bellas-artes. (BRASIL, 1921a: I)⁷⁸

Informava, ainda, aquele documento que o governo poderia “modificar livremente, de accordo com as circumstancias, a organização deste programma dos [*sic*] seus pontos” e determinava que “todos os actos officiaes commemorativos do centenario da Independencia (...) [fossem] effectuados de 5 a 8 de setembro de 1922” (BRASIL, 1921a), durante a exata de

⁷⁷ Esse mesmo programa foi publicado em 21 de janeiro de 1921 em edição do periódico *Jornal do Commercio*, naquela data já dado como aprovado pelo governo (JORNAL DO COMMERCIO, 1921: 3).

⁷⁸ Documento integrante do fundo da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, depositado no Arquivo Nacional. Íntegra desse projeto encontra-se disponível no anexo A.

semana em que se encontrava a data oficial de cumprimento do Centenário que se pretendia comemorar.

Para promover e fiscalizar a execução dessa programação e “dar imediatamente começo aos trabalhos” (BRASIL, 1924b: 327), foi nomeada “uma comissão executiva, composta do Prefeito Municipal do Distrito Federal e mais tres membros nomeados pelo Governo, a qual funcionará sob a presidencia do ministro da Justiça e Negocios Interiores” (BRASIL, 1921a). Concentrava-se, assim, nos governos municipal e federal a responsabilidade pela condução dos trabalhos da comemoração do Centenário da Independência, expressa por determinação da legislação oficial e pela composição da Comissão Executiva.

Na data da publicação desse programa em Diário Oficial, foram designados para integrar a Comissão Executiva da Comemoração do Centenário⁷⁹ os

Srs. Dr. Alfredo Pinto Vieira de Mello, Ministro da Justiça e Negocios Interiores (Presidente)⁸⁰, Dr. Carlos Sampaio, Prefeito do Distrito Federal (Vice-Presidente)⁸¹, Dr. Henrique Carneiro Leão Teixeira⁸² (Thesoureiro), Dr. Antero Pinto de Almeida⁸³ e Professor João Baptista da Costa, servindo como Secretario o Dr. João Baptista de Mello e Souza⁸⁴. (BRASIL, 192: 327)⁸⁵

A composição da Comissão Executiva foi alterada em outubro de 1921, nos termos do art. 1º do Decreto nº 15.066, agregando-lhe mais um Ministro de Estado. Passaram a integrá-la, então, o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, na figura do já citado Alfredo Pinto Vieira de Mello, que a presidia; o Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio; e o Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio, Ildefonso Simões Lopes, que deveriam providenciar “a execução do programma da Commemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil, já organizado, com as modificações que se tornarem necessárias” (BRASIL, 1921).

⁷⁹ A partir deste ponto, a referência a esse colegiado será feita como Comissão Executiva.

⁸⁰ Alfredo Pinto Vieira de Mello já havia feito parte da comissão que a essa antecedeu.

⁸¹ Da mesma forma que Alfredo Pinto Vieira de Mello, Carlos Sampaio já havia feito parte da comissão que a essa antecedeu.

⁸² Henrique Carneiro Leão Teixeira (1869-1938). Advogado.

⁸³ Diretor do Jornal do Brasil.

⁸⁴ Segundo informação constante do *Programma para a comemoração do Centenario da Independencia*, publicado no Diário Oficial de 4 de fevereiro de 1921, João Baptista de Mello e Souza (1888-1969), escritor brasileiro, irmão de Júlio César de Mello e Souza – mais conhecido por Malba Tahan – era 2º oficial da Secretaria de Estado e havia integrado a comissão que a essa antecedeu ocupando o mesmo cargo de secretário (ARQUIVO NACIONAL, 1921a: [s.n.]).

⁸⁵ Embora mantidas as funções dos integrantes da Comissão Executiva – o Ministro da Justiça e Negócios Interiores e o Prefeito do Distrito Federal eram membros natos, como determinado pelo instrumento legal que a instituía –, alternaram-se os nomes dos ocupantes daquelas posições ao longo da existência desse grupamento, dada a mudança de governo em 15 de novembro de 1922, em meio às comemorações do Centenário. Assim foi que sucederam-se na presidência da Comissão Executiva, que deveria ser exercida pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores, o jurista Alfredo Pinto Vieira de Mello, que ocupou o cargo de 1919 a setembro de 1921, durante parte do governo do presidente Epitácio Pessoa (1865-1942); e o desembargador Joaquim Ferreira Chaves (1852-1937), que concluiu o governo desse presidente, em 15 de novembro de 1922.

As atribuições dos integrantes da Comissão Executiva deveriam ser regulamentadas por um Regimento Interno, a ser organizado pela própria Comissão. Data de 31 de outubro de 1921 a assinatura do dito documento, aprovado em sessão realizada na antevéspera, já com essa nova composição, e que encarregava o Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio da organização da Exposição Nacional e demais atividades a ela afeitas; o Prefeito do Distrito Federal de tudo o que se referisse a construções, demolições, reformas e estrutura urbana da cidade do Rio de Janeiro e que fossem necessárias para a realização da Exposição Nacional; e o Ministro da Justiça e Negócios Interiores dos “demais actos comemorativos constantes do Programma Official já publicado” (art. 4º) (RIO DE JANEIRO, 1922a: 13-14).

Considerando ser a Exposição Nacional um evento de caráter primeiramente comercial e mercantil, a inclusão do Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio na composição da Comissão Executiva, atribuindo-lhe justamente a organização daquele empreendimento, parecia mostrar-se acertada, da mesma forma que a incumbência conferida ao Prefeito do Distrito Federal – não por acaso, um engenheiro – de se ocupar das edificações e das reformas urbanas.

É importante salientar que, desde o Regimento Interno da Comissão Executiva, no inciso II do art. 2º, e reiterado no Regulamento Geral da Exposição Nacional, no art. 9º, as providências relativas à “Secção de Bellas Artes” estariam “a cargo do Director da Escola Nacional de Bellas Artes” – que, na ocasião, era o professor João Baptista da Costa, integrante da Comissão Organizadora que havia antecedido essa Comissão Executiva – e o planejamento das mostras desse grupo “obedecerá ao programma já publicado no Diario Official de 3 de Julho de 1921” (RIO DE JANEIRO, 1922a: 21 e 24).

A Comissão Executiva reuniu-se periodicamente, de 4 de fevereiro de 1921 a 28 de julho de 1922, com frequência semanal, e em reuniões extraordinárias, quando necessário, totalizando 95 sessões, cujas atas foram, muitas vezes, publicadas nos periódicos da época. Nesses encontros, analisava-se cada um dos itens constantes da proposta publicada em fevereiro de 1921 e ainda outras propostas que tivessem sido encaminhadas ao governo e submetidas à apreciação daquele colegiado.

Funcionou com essa formação a Comissão Executiva até o final dos trabalhos, quando, na última sessão desse colegiado, foi anunciado que o

Governo por decreto nº 15.581 de 26 do corrente, [havia] resolvido confiar a um Commissario Geral a direcção de todos os trabalhos da commemoração do Centenario da Independencia, medida que tinha por fim facilitar a execução das providencias, a solução de todas as questões e a marcha dos trabalhos. (...). Declarou S. Ex. que, em virtude dessa resolução governamental, os actos até agora resolvidos pelo Sr. Ministro da Agricultura, passam a ser despachados pelo

Delegado Geral⁸⁶ do Governo Dr. Ferreira Ramos, como auxiliar immediato do Commissario. (ARQUIVO NACIONAL, 1922ai: [s.n.])⁸⁷

Ao que indicam os documentos arquivísticos, o motivo dessa nova alteração, com a criação de um cargo de Comissário Geral já tão perto do início das comemorações, estaria nos desentendimentos entre a Comissão Executiva e um outro grupamento – a Comissão Organizadora da Exposição Nacional –, criado em dezembro de 1921 pelo Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio e a ele submetido, e a cargo de quem estavam “os serviços de preparo e organização da Exposição Nacional, com exceção da Secção de Bellas Artes e a respectiva propaganda, no paiz e no estrangeiro”, e a quem cabia instituir também “as Sub-Comissões⁸⁸ que julgar necessarias, regulamentando os respectivos serviços” (art. 7^o) (RIO DE JANEIRO, 1922a: 21)⁸⁹.

Tem havido confusão entre a Comissão Executiva da Commemoração e a Comissão Organizadora da Exposição e, seja-me permitido dizer, por culpa daquella a segunda entrou a tomar parte nas suas reuniões, a discutir e a deliberar. A Comissão Executiva tinha apenas 3 Membros e o Secretario Geral e diversos Chefes de serviços de Commemoração para informações; esses Chefes e o Secretario Geral seriam os intermediarios das resoluções dos 3 Membros; parece, no entretanto [sic], que até os empregados da Comissão Organizadora assistiam ás reuniões e expendiam as suas ideias. (ARQUIVO NACIONAL, 1921ah: [s.n.]

O *Regimento Interno da Comissão Organizadora da Exposição Nacional*, a qual, na prática, já vinha trabalhando desde abril de 1921⁹⁰, foi publicado em Diário Oficial em 7 de dezembro de 1921, dispondo sobre as atribuições e a competência de cada um dos membros daquele colegiado e sobre a forma de deliberar sobre os diversos assuntos. Pequena alteração foi feita na composição desse grupamento, por meio de ato oficial publicado em Diário Oficial em 21 de dezembro de 1921, bem como nas atribuições previstas no *Regulamento Geral da Exposição Nacional* para cada um dos membros daquele coletivo, passando a vigorar como se segue:

Art. 1^o A Comissão Organizadora da Exposição Nacional de 1922⁹¹, creada em virtude do disposto no art. 7 do Regulamento Geral da Exposição, será composta do

⁸⁶ A partir de janeiro de 1923, conforme o art. 2^o das instruções que reorganizaram os trabalhos e serviços em funcionamento na Exposição Internacional, o “delegado geral será o chefe central dos serviços da Exposição, de acordo com estas instruccões, (...)” (BRASIL, 1926, v. I: 117)

⁸⁷ Documento integrante do fundo da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, depositado no Arquivo Nacional.

⁸⁸ Foram estabelecidas nove subcomissões, a saber: Agricultura; Indústria pastoril; Várias indústrias; Comércio; Economia geral; Economia social; Estatística; Congressos; e Representação estrangeira, cujos integrantes, somados àqueles que compunham a Comissão Organizadora, totalizavam 56 pessoas.

⁸⁹ O *Regulamento Geral da Exposição Nacional* havia sido assinado pela Comissão Executiva também em 31 de outubro de 1921 e estabelecia orientações relacionadas ao funcionamento da Exposição Nacional, bem como à classificação de produtos; à admissão, inscrição e aceite de expositores; à participação das nações estrangeiras; à premiação das mercadorias, dentre outras determinações.

⁹⁰ As atas da Comissão Organizadora integram também o material arquivístico da Comissão Executiva.

⁹¹ Naquele momento, integravam a Comissão Organizadora da Exposição Nacional o político gaúcho Ildefonso Simões Lopes (1866-1943), que, na ocasião, ocupava o cargo de Ministro da Agricultura e presidiu a comissão;

ministro da Agricultura, que será o seu presidente, de um 1 e um 2 vice-presidentes, de um secretario geral, de um tesoureiro e dos presidentes das commissões especiaes e das sub-commissões ás quaes se refere o mesmo artigo (BRASIL, 1921c: 23073).

Dessa forma, o Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio passou a integrar duas commissões: em uma – a Comissão Executiva –, deveria fazer cumprir a programação aprovada; em outra – a Comissão Organizadora da Exposição Nacional –, tinha sob seu encargo “os serviços de preparo e organização da Exposição Nacional” (art. 7^o) (RIO DE JANEIRO, 1922a: 21).

A delegação das providências para a execução da programação elaborada para a comemoração do Centenário da Independência a um Comissário Geral, determinada pelo Decreto nº 15.581, de 26 de julho de 1922, fez reorganizar a Comissão Executiva⁹², que, na prática, passaria a contar com esse personagem, “de confiança directa e immediata do Presidente da Republica, (...), subordinado ao Ministerio da Justiça e Negocios Interiores para realização das providencias que, [sic] dependam de actos da competencia do Poder Executivo” (BRASIL, 1922b), dado que “o Commissario Geral não pode referendar Decretos, expedir Avisos pedindo distribuições de creditos, etc, etc.” (ARQUIVO NACIONAL, 1921ah: [s.n]).

A escolha do personagem que assumisse o recém-criado cargo de Comissário Geral recaiu sobre a figura do Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, que já integrava a Comissão Executiva, e que passaria, então, a centralizar todas as atividades comemorativas do Centenário da Independência, “coadjuvado pelo Delegado Geral” do governo na Exposição Internacional, ocupado Francisco Ferreira Ramos.

(...); as attribuições dos dois Ministros ficariam adstrictos ao que é exclusivamente peculiar aos seus Ministerios, os actos de competencia do Poder Executivo, o contrôle das despesas e os serviços prevativos das repartições subordinadas ao Ministerio da Agricultura.

(...).

No Decreto, ora feito de accordo com o segundo alvitre, faço referencia á Commissão Executiva para que fique evidenciado que esta continua a existir, ainda que sem funcções deliberativas.

O facto de acrescer a Commissão de um membro não traz agora inconveniente, porque continuará a ser de 3 Membros porque o Commissario Geral será o Prefeito, que já é membro da Commissão, e de futuro pode haver vantagens.

Antonio Olyntho dos Santos Pires, 1^o Vice-Presidente; o político mineiro Antonio de Padua Assis Rezende (1897-1905), 2^o Vice-Presidente; Delfim Carlos Bernardino Silva, como secretário geral; e Mario Barbosa Carneiro, como tesoureiro.

⁹² Dos documentos constantes dos arquivos da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, junto ao Arquivo Nacional, encontram-se imagens do que poderiam ser quadros esquemáticos da reorganização daquela comissão, apresentados pelo Diretor Geral, em conjunto com as considerações e justificativas para a criação do cargo de Comissário Geral.

O Dr. Carlos Sampaio, actualmente é membro da Comissão, como Prefeito, ao passo que, mesmo deixando a Prefeitura, em novembro, poderá continuar como membro da Comissão e Commissario Geral.

Por outro lado, se agora fôr nomeado outrem que não seja o Dr. Carlos Sampaio, não altera a Comissão, visto que o Prefeito continuará nas mesmas condições dos Ministros. (ARQUIVO NACIONAL, 1921ah: [s.n.])

De Prefeito do Distrito Federal a Commissário Geral da Comemoração do Centenário da Independência Política do Brasil, integrante de ambas as comissões oficiais organizadas para os festejos do centenário, o engenheiro Carlos Sampaio transformou-se no executivo central daquelas celebrações. Ao deixar a prefeitura da capital federal, em 15 de novembro de 1922, o cargo de Commissário Geral foi extinto, assumindo a direção dos trabalhos da Exposição Internacional o delegado geral do governo, o já citado Francisco Ferreira Ramos.

Essa não foi a única alteração no comando das atividades da Exposição Internacional, marcadas desde há muito, por divergências junto aos corpos organizadores das comemorações da data centenária, como se disse. Em novembro de 1922, com a mudança de governo⁹³, foi dada uma nova orientação à administração daquele evento mercantil, com vistas a melhor organizá-la, dados que “os serviços tumultuados e a desordem na orientação eram bem os symptomas deploráveis da Exposição, cuja concorrência diminuía, chegando a alarmar alguns dos commissarios estrangeiros” (AMERICA BRASILEIRA, 1923: 27) e torná-la mais atraente, o que teria sido fundamental para assegurar o êxito do certame.

Em 30 de dezembro de 1922, o novo Ministro da Justiça e Negócios Interiores, João Luís Alves (1870-1925), que assumira o cargo em 15 de novembro de 1922, sob o comando do Presidente Arthur Bernardes, assumiu ele próprio essa atribuição e promoveu uma remodelação de

todos os serviços da Exposição, que passaram a ser superintendidos directamente por S. Ex. Foi desse modo conseguida, finalmente, a unidade de direcção, cuja falta constituía, desde o inicio dos trabalhos, o maior obstaculo ao rapido andamento dos serviços, provocando, além disso, não raramente attritos. (BRASIL, 1924b: 346)

Assim, a partir de 1923, as atividades da Exposição Internacional passaram a ter uma nova organização, compreendendo as seguintes seções:

Delegacia Geral, a que se achavam directamente subordinados o Jury de Recompensas, e a Contabilidade; Vice-Delegacia Geral, compreendendo o serviço de cinematographia e a Revista da Exposição, Thesouraria; Secção Nacional; Secção Estrangeira; Policia; Propaganda, Publicidade Festas e Diversões; Obras; (...). (BRASIL, 1924b: 346)

De todas essas seções, aquela na qual parece ter sido depositada a redenção do evento foi a do “Serviço de Propaganda, Publicidade, Festas e Diversões” (BRASIL, 1924b: 346),

⁹³ O novo Presidente da República, Arthur Bernardes, assumira em 15 de novembro.

para a qual fora nomeado Flavio da Silveira⁹⁴, “um organizador moderno e profundo conhecedor das predilecções do publico”. Os periódicos foram unânimes em destacar a ação desse advogado como integrante do novo formato da Comissão Executiva, e que provocou alterações na movimentação dos serviços da Exposição Internacional “no sentido de aumentar sempre e cada vez mais a concorrência com festas, diversões, concertos, etc.” (AMERICA BRASILEIRA, 1923: 27), dada a compreensão de que o sucesso de uma exposição se devia à capacidade de atrair para si o público por meio de atividades lúdicas e de diversão.

A importância dos periódicos naquele momento se fez sentir também junto às comissões encarregadas dos festejos do Centenário, possuindo cada uma delas um meio próprio de divulgação das informações e ações referentes às atividades por elas desenvolvidas e elaboradas para as comemorações.

Selecionada a partir de edital, a revista *Ilustração Brasileira*, de publicação mensal, funcionou como órgão oficial da Comissão Executiva do Centenário da Independência, de setembro de 1921 a novembro de 1922 – ou seja, por quinze números⁹⁵ –, conforme estabelecido no termo de ajuste assinado entre o Prefeito Carlos Sampaio, na qualidade de Presidente da dita Comissão Executiva, e José Luiz de Souza Lima, pela Sociedade Anônima *O Malho*, editora da referida publicação.

Determinava esse documento a quantidade de páginas, de imagens e de exemplares por tiragem, bem como as datas em que a revista deveria ser publicada, a maioria delas coincidindo com datas de relevância nacional, tanto política quanto religiosa, como se segue: 7 de Setembro; 12 de Outubro (Descobrimiento da América); 15 de Novembro (Proclamação da República; 25 de Dezembro (Natal); 20 de Janeiro (Festa de São Sebastião); 24 de Fevereiro (Promulgação da Constituição); 21 de Abril (Execução de Tiradentes); 13 de Maio (Abolição da Escravatura); 24 de Junho (Festa de São João); 14 de Julho (Confraternização dos povos); 15 de Agosto (Festa de Nossa Senhora da Glória).

A Comissão Organizadora da Exposição Nacional, por sua vez, fez publicar um periódico específico, denominado *A Exposição de 1922* – “órgão de propriedade da Comissão Organizadora” (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1922a: 1), cujo primeiro número foi

⁹⁴ “É uma figura brilhante e digna de sinceros elogios a do actual director daquela espinhosa comissão. Antigo deputado federal, alumno laureado da Faculdade de Direito, orador da turma dos bachareis de 1904, o illustre commissario da Exposição destaca-se sobretudo pela cultura do seu espirito, pela finura de sua educação e pelo apurado gosto das suas iniciativas.” (REVISTA DA SEMANA, 1923: 23).

⁹⁵ Houve, ainda, mais uma edição sob a égide da Comissão Executiva, publicada em dezembro de 1922, a partir de quando, então, embora a revista continuasse a publicar notícias sobre as comemorações do Centenário da Independência, não mais se apresentava como órgão oficial daquele coletivo.

editado em julho de 1922, e que circulou apenas por dezoito edições, como registro das atividades daquele grupo e da efeméride em si.

Promovendo esse certamen, teremos ocasião de apreciar o nosso progresso e o das nações amigas que a ele comparecerem, o que nos obriga á publicação de uma Revista, na qual não só se encontre o repositório histórico destes últimos cem annos de actividade nacional, como se registre o que houvermos exposto ao publico, e o que fizerem no mesmo sentido as nações amigas. (RESENDE, 1922: 2)

A composição das comissões organizadas para elaborar os programas comemorativos da data centenária da nação – primordialmente integradas por ministros do governo central e pelo gestor máximo da cidade em que ocorreriam os festejos, cuja formação acadêmica concentrava-se invariavelmente na engenharia e no direito –; os documentos de caráter classificatório e organizacional por elas produzidos – regulamentos, regimentos e publicações oficiais – e os decretos assinados pelo governo central, que deixavam registrado o esforço republicano de tudo controlar, tanto sob o ponto de vista da lógica racionalista quanto sob o fundamento da administração e da burocracia do estado nacional –; as condições políticas e econômicas do país associadas ao teor e às características dos projetos apresentados e efetivamente constituídos para os festejos; e as ideologias reinantes deram origem a uma atração marcadamente influenciada por “matrizes européias nas diferentes concepções de Brasil moderno que povoaram as mentes da intelectualidade brasileira” (MOTTA, 1992: 115).

2.4 A EXPOSIÇÃO DE 1922

O desenvolvimento moral de um povo já se não mede mais somente pelas suas criações de espírito, no campo da sciencia e da arte, mas, precisamente, pelo poder industrial que aumenta seu patrimonio dos mais imprevistos valores.
(...).

Entre os processos de vulgarização de progresso economico das nações, surgiu o das exposições, como o mais adequado á publicidade das industrias, e o meio mais seguro de propaganda scientifica. (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1922d: 26)

A Exposição Internacional do Centenário foi oficialmente inaugurada em 7 de setembro de 1922, como parte das comemorações oficiais pela passagem do Centenário da Independência Política do Brasil. Desde o início concebida e formulada como um evento de caráter nacional – o projeto Nestor Ascoly e os que o sucederam já apontavam essa condição, embora também lhe reivindicassem a categoria de internacional, pelo tanto que a nação poderia lucrar com essa conjuntura –, como disposto no § 2º do art. 1º do Decreto nº 4.175/1920, teve essa abrangência modificada pelo art. 1º do Decreto nº 15.569, de 22 de julho de 1922, que lhe alterou a denominação de “Exposição Commemorativa do Centenario da Independencia do Brasil” para “Exposição Internacional do Centenario da Independencia - Rio de Janeiro, compreendendo, sob essa denominação, a parte nacional (...) e a secção estrangeira” (BRASIL, 1922a).

Esse mesmo Decreto nº 15.569/1922 mudou-lhe também a duração, estabelecendo que o término das atividades do evento se daria em 31 de março de 1923. Fora preliminarmente concebida, no projeto Nestor Ascoly, como um evento que se encerrasse ainda no ano de 1922, a 31 de dezembro, referendado esse período no *Regulamento Geral da Exposição Nacional*, que, em seu art. 4º, estipulava que “a Exposição será aberta oficialmente a 7 de SETEMBRO de 1922 e encerrada a 31 de Dezembro do mesmo anno, podendo o seu encerramento ser prorrogado, a juizo da Comissão Executiva e ordem do Governo Federal”(RIO DE JANEIRO, 1922a: 20).

Essa data seria uma vez mais alterada no ano seguinte, pelo Decreto nº 15.935, de 24 de janeiro de 1923, que prorrogou o prazo de funcionamento da Exposição até o dia 2 de julho daquele ano⁹⁶, dado que vários pavilhões não foram concluídos a tempo para serem inaugurados ainda em 1922 e “attendendo aos desejos manifestados por grande numero de expositores nacionaes e estrangeiros; attendendo a que só há poucos dias se inauguraram os

⁹⁶ Durante o período em que a Exposição do Centenário esteve aberta à visitação pública, o Brasil esteve sob estado de sítio, declarado pelo Presidente Epitácio Pessoa ainda em julho de 1922, logo após a Revolta do Forte de Copacabana. Somente em dezembro de 1923, o estado de sítio foi reformado pelo então Presidente Arthur Bernardes.

pavilhões dos Estados Unidos da America, Portugal, e Republica Argentina” (BRASIL, 1924b).

De acordo com o *Relatório dos Trabalhos*, “de 7 de setembro de 1922 a 2 de julho de 1923 o numero de visitantes que pagaram as suas entradas foi de 3.626.402” (BRASIL, 1926, v. I: 724). Em quase dez meses, portanto, o evento teria recebido uma média diária em torno de doze mil visitantes, a considerar apenas os pagantes⁹⁷. O quadro abaixo, transcrito dessa publicação, apresenta os dados oficiais de afluência de público no período apontado.

Quadro 3 – Frequência de visitantes à Exposição Internacional

Ano	Mês	Nº de visitantes
1922	Setembro	358.872
	Outubro	383.789
	Novembro	364.913
	Dezembro	477.149
1923	Janeiro	514.388
	Fevereiro	197.859
	Março	226.505
	Abril	260.190
	Maio	315.848
	Junho	395.962
	Julho	129.927
TOTAL		3.626.402

(BRASIL, 1926, v. I: 724-725)

Formalmente, entretanto, as portas da Exposição Internacional acabaram por se fechar apenas em 24 de julho de 1923, com uma sessão solene de encerramento realizada no Palácio das Festas, destinada à entrega dos prêmios concedidos aos expositores nacionais e estrangeiros que haviam tomado parte na Exposição Internacional.

⁹⁷ Em periódicos e também nas publicações oficiais, muitas foram as notícias que informaram o franqueamento dos portões da Exposição Internacional ao público, sem que se cobrasse pelo ingresso, o que permite supor que o número de visitantes possa ter sido superior ao informado nas publicações oficiais.

Dos muitos concursos e concorrências públicas idealizados nos projetos para as comemorações do Centenário da Independência, poucos foram os que efetivamente se concretizaram. Além dos projetos arquitetônicos para as construções da Exposição Internacional, foram selecionados por editais “projectos e desenhos de cartões postaes de propaganda”, “projectos e desenhos de cartazes de propaganda”, “projectos e desenhos para o sello postal comemorativo do Centenario da Independencia” e “para a publicação de uma ‘revista illustrada’ comemorativa do Centenario” (BRASIL, 1926, v. I: 266-267).

2.4.1 **Modernizando a capital federal**

Na verdade, os habitantes das províncias pensavam no Rio como uma cidade magnífica, capaz de conferir prestígio urbano a quem a visitasse. Apenas os brasileiros que conheciam o estrangeiro vislumbravam a enorme distância que separava sua pátria da Civilização. (NEEDELL, 1993: 48)

Segundo o Decreto nº 4.175/1920, a Exposição Internacional do Centenário seria realizada na capital federal, que, no início do século XX, “não era um lugar qualquer. Em termos demográficos, era a maior cidade do país” (MAGALHÃES, 2009: 410) e possuía problemas estruturais de mesma magnitude. Assim, para receber o evento comemorativo, o Rio de Janeiro deveria passar por um processo de modernização urbana e reorganização espacial, como se verificava em metrópoles de outros países que haviam sediado espetáculos dessa natureza.

“O Rio, por ter sido sede do vice-reinado do Brasil (1763), corte do Império português (1808), corte do Império do Brasil (1822) e capital federal (1889), constituiu em torno de si um atrativo simbólico muito forte” (MAGALHÃES, 2009: 410), suscitando a representatividade e o centro da própria nação, contida naquela cidade.

O fato de ter sido a principal cidade durante o Império e o início da República, em termos demográfico, econômico, político-administrativo e cultural, contribuiu como um dos elementos importantes para a construção de uma cultura política carioca, em que se faziam presente o discurso sobre a capitalidade e a tensão entre autonomia e intervenção. No caso, a presença da nação na cidade, por ter se constituído como sede do Império e da República brasileira, gerou uma constante tensão entre os poderes centrais e locais. (MAGALHÃES, 2009: 410-411; grifos no texto original)

Desde o estabelecimento do regime republicano, com a defesa do federalismo, pelo qual a República procurava se distinguir da centralização por ela atribuída à Monarquia à qual se opunha, e a entrada em cena de setores da oligarquia centralizados no estado de São Paulo, que reivindicavam uma participação política adequada à importância econômica que

possuíam, a cidade do Rio de Janeiro vinha sofrendo azaques e questionamentos à sua condição de sede do governo federal⁹⁸.

Nesse processo de desqualificação, as circunstâncias viárias da cidade em si, que dificultavam o transporte de mercadorias; a situação de insalubridade que ali se observava e que promovia a disseminação de doenças; a vinculação ao ultrapassado regime monárquico; e a ineficiência de uma sociedade “marcada pelo clientelismo e paternalismo”, estariam afastando os desejados estrangeiros que poderiam solucionar nossos ‘males de origem’, como se acreditava ideologicamente (MOTTA, 1992: 102), e faziam com que a cidade do Rio de Janeiro fosse considerada como o verdadeiro entrave ao progresso do país.

Tal discurso se faria ouvir por ocasião das comemorações do Centenário. “Sede do governo central, o Rio de Janeiro seria o ponto de convergência dos olhares daqueles que iriam avaliar o progresso da nação centenária” (MOTTA, 1992c, 5). Por isso, deveria ser passada a limpo, promovendo-se nela reformas de caráter modernizador. Nesse contexto, se fazia necessário e urgente

refazer a imagem da capital do Brasil [no exterior], a fim de facilitar a captação da mão de obra imigrante para as lavouras, em especial a cafeeira de São Paulo, pois a imagem externa do Brasil insalubre, país de hábitos incivilizados, que oferecia risco à vida, vinha se apresentando como óbice à imigração europeia ao Brasil. (AZEVEDO, 2016: 144)

A capital federal já havia passado por momento semelhante de modernização estrutural durante o governo do presidente Rodrigues Alves, quando dois projetos de melhoramentos urbanos foram empreendidos simultaneamente, em esferas administrativas distintas. Segundo Azevedo (2016), essas reformas, apesar de integradas, possuíam propósitos bem específicos tanto pela esfera da administração a que se vinculava cada uma delas quanto pelas características das pessoas que ocupavam os cargos de comando, e serão aqui lembradas pela relevância que adquiriram naquele momento e pelos desdobramentos observados nas décadas subsequentes.

Detentora de viés de grande pragmatismo econômico, a reforma federal do presidente Rodrigues Alves previu a ampliação e a modernização do porto do Rio de Janeiro, “pensado como porta de entrada das importações brasileiras, que tinham papel decisivo no equilíbrio fiscal do governo federal”, e a abertura de três avenidas⁹⁹ naquela região – “todo o seu sistema

⁹⁸ Na verdade, desde a Constituição de 1891, assistia-se ao debate sobre a capital do país, já delimitada naquele documento “uma região no Planalto Central para a construção da nova capital federal” e definido que o “antigo Distrito Federal se transformaria num estado da Federação” (MAGALHÃES, 2009: 414-415).

⁹⁹ Essas três avenidas são as que hoje conhecemos por Rodrigues Alves, “outra na direção norte, ladeando o canal do Mangue, a atual Francisco Bicalho e, na direção sul, a avenida Central, renomeada e, 1912 como Rio Branco” (AZEVEDO, 2016: 144-145).

viário foi concebido para distribuir as mercadorias pelo Centro e demais regiões do Rio de Janeiro” (AZEVEDO, 2016: 178) –, além da melhoria das condições de insalubridade, que envolveram ações e obras de higienização e de saneamento de uma cidade vitimada por sucessivas epidemias nas últimas décadas.

A outra reforma fora proposta pelo governo municipal na figura do prefeito Pereira Passos que, embora tenha igualmente promovido significativas alterações urbanísticas, de função mais integrativa de reordenamento do sistema viário da cidade, e em interação àquelas realizadas pelo governo federal, defendia, por seu curso, um projeto civilizatório para o Rio de Janeiro, com uma “proposta de reformulação urbana (...) [que] atribuía um papel fundamental ao redimensionamento estético do Centro através do impacto do embelezamento arquitetônico e de uma nova articulação urbanística da cidade”¹⁰⁰ (AZEVEDO, 2016: 207), sem, contudo, romper com o passado – “(...), a ideia de civilização não se sustenta somente pelo presente ou por um futuro adventício. Uma civilização demanda um passado. (...). Não tem sentido senão como (...) um dado referido a uma experiência histórica coletiva. A experiência de uma sociedade” (AZEVEDO, 2016: 187) – e com a tradição histórica da urbe, mas, antes, associando a ideia de civilização à noção de cultura¹⁰¹.

Essa perspectiva urbanística [culturalista¹⁰²] demonstra grande apreço à ideia de tradição. Procura reverenciar o passado de sua cidade, ressaltar as suas marcas mais características. O urbanista culturalista tem na cultura da cidade o valor fundamental a ser destacado, sem que esta apareça com menor relevância que a função econômica da urbe. (AZEVEDO, 2016: 180)

Dentre as tantas realizações de Pereira Passos nos idos da primeira década do século XX, destaca-se, para o presente trabalho, pelo simbolismo e pelo propósito culturalista nela encerrados, a atenção dada por ele à escolha do local “para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um teatro lírico que deveria ser a grande referência da alta cultura na

¹⁰⁰ Embora a literatura sobre a reforma urbana realizada por Pereira Passos imponha-lhe a fama de ter simplesmente imitado aquela feita pelo francês Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) na cidade de Paris, entre 1853 e 1870, então considerada ‘berço da modernidade’, o trabalho de Azevedo (2016) aponta para um ponto de vista um tanto diverso, atribuindo ao projeto do engenheiro brasileiro um papel antes civilizatório que transplantador.

¹⁰¹ A noção de cultura, contudo, não se limitava às transformações urbanas; incluíam também hábitos e costumes da sociedade que não se coadunassem com um comportamento considerado civilizado. Assim, “Pereira Passos atacou também algumas tradições cariocas. Proibiu a venda de ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição de carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval, assim como uma série de outros costumes ‘bárbaros’ e ‘incultos’, (NEEDEL, 1993: 57)

¹⁰² “O culturalismo consiste em uma escola de urbanismo que busca operar um processo de modernização conservador, ou seja, que busca imprimir uma modernização no espaço urbano a fim de possibilitar que tal espaço atenda às demandas oriundas do crescimento demográfico das cidades que levaram às exigências de transformações de infraestrutura. O urbanista culturalista busca operar essa modernização urbana sem comprometer as inscrições históricas que a tradição da cidade operou no seu espaço urbano.” (AZEVEDO, 2016: 179)

cidade”, tomando o lugar do antigo Teatro Lírico, “de arquitetura modesta, (...) [que] gozava de bastante prestígio por ser um teatro para óperas, um dos principais elementos de legitimação cultural da elite carioca de fins do Império e da Primeira República” (AZEVEDO, 2016: 184).

Para o prefeito, cuja formação profissional “se dera na Escola Militar da Corte, entre 1853 e 1856, uma época na qual o ensino da engenharia encontrava-se ainda vinculado à administração e à formação do oficial do Exército” (AZEVEDO, 2016: 270)¹⁰³, a escolha do local para aquela construção deveria recair sobre “um espaço tradicional da cultura do Rio de Janeiro, (...), no espaço consagrado do Teatro São Pedro de Alcântara”¹⁰⁴ (AZEVEDO, 2016: 185).

Sem sucesso, dadas as dificuldades administrativas encontradas para que se ocupasse aquele espaço¹⁰⁵, o local escolhido para essa construção acabou incidindo sobre as proximidades do largo da Mãe do Bispo, no final da recém aberta Avenida Central, espaço igualmente pleno de significação cultural, ao redor do qual figuravam o já citado Teatro Lírico, a Escola de Belas-Artes e o Conselho Municipal do Rio de Janeiro, “de estilo gótico tardio manuelino, citação do período áureo, triunfal, de conquistas portuguesas” (AZEVEDO, 2016: 183), de simbólico significado político, “forte em atribuições e um lugar estratégico para as elites políticas cariocas no âmbito da municipalidade, (...),um problema para os planos do governo da União, desejoso de obter maior controle político sobre sua própria sede, ‘vitrine da nação’” (MAGALHÃES, 2009: 423-424)¹⁰⁶.

Pereira Passos, de livre alvitre, pensou em inscrever no espaço daquele trecho final da avenida Central a sua ação mais vigorosa de afirmação urbanística do valor que orientou a sua reforma urbana: a ideia de civilização. Fazer valer o ideal de civilização egresso da sociedade imperial. E isso tal como o entendia, baseado em uma referência europeia de estética e cultura, (...). (AZEVEDO, 2016: 186)

¹⁰³ “(...) [na Academia Militar da Praia Vermelha do Rio de Janeiro] se ensinava tanto filosofia e matemática quanto estratégia militar. A formação das escolas militares privilegiava as matérias científicas, sobretudo a matemática, e a carreira de engenheiro era ligada à de oficial militar. Assim, a ‘juventude militar’ estava enraizada em um tipo de formação que parecia se opor fortemente aos ‘estudos literários’ dos bacharéis das escolas de direito, escolas nas quais era formada a maior parte da elite política.” (JURT, 2012: 487)

¹⁰⁴ O Teatro São Pedro de Alcântara localizava-se na Praça Tiradentes, no lugar onde hoje está situado o Teatro João Caetano. “Sede de vários dos grandes eventos artísticos do Rio de Janeiro, a casa de espetáculos tinha um papel destacado na tradição cultural do período monárquico brasileiro” (AZEVEDO, 2016: 185).

¹⁰⁵ O terreno do Teatro São Pedro de Alcântara pertencia à União e intentava Pereira Passos trocá-lo pelo trapiche Mauá, de propriedade municipal.

¹⁰⁶ “A Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Brasileira de Letras, o Museu Nacional de Belas-Artes, o Jardim Botânico, as confeitarias Colombo e Cavé, a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, a Escola Politécnica, o colégio Pedro II, é fácil listar instituições nacionais e lugares de sociabilidade caros para um certo grupo de habitantes da cidade, em especial os intelectuais e políticos que viveram no final do século XIX e no início do XX.” (MAGALHÃES, 2009: 410)

O largo da Mãe do Bispo passaria a acomodar, então, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁰⁷, que, inaugurado em 14 de julho de 1909, seria palco da *Grande Temporada Lyrica do Centenario*, e ainda o Palácio Monroe¹⁰⁸, ali montado em 1906 e que abrigaria os trabalhos da Comissão Executiva do Centenário da Independência, construções que integraram a seção nacional da Exposição Internacional de 1922.

Uma nova intervenção na paisagem urbana da capital federal, em adendo às que haviam realizadas quando do governo Rodrigues Alves, foi, então, planejada na década de 1920, para que a cidade se apresentasse modernizada e ao alcance de sediar a exposição com a qual seria comemorado o Centenário da Independência e pudesse receber visitantes de boa parte do mundo civilizado que a ela, esperava-se, acorreriam. A partir dessa poderosa estratégia de representação e de difusão da imagem de progresso e de civilização, pretendia-se recuperar a abalada capitalidade da urbe, promovendo, no bojo dessa reabilitação, a remição do próprio país.

Essa reforma teve à frente o engenheiro Carlos Sampaio, nomeado para a prefeitura da capital federal em março de 1920, na gestão do presidente Eptácio Pessoa. Formado pela Escola Politécnica, em 1880, da qual também fora professor, via-se envolvido com as transformações urbanísticas da cidade desde o final do período monárquico.

Dessa feita, já na década de 1920, utilizando-se de argumentos baseados (novamente) no quadro sanitário, que ainda não havia sido superado – o Morro do Castelo era tido como o obstáculo ao saneamento e à ventilação da capital – e na necessidade de embelezamento do espaço para acolher as comemorações que vinham sendo planejadas para o ano de 1922, Carlos Sampaio foi o

administrador que melhor soube conjugar os melhoramentos urbanos com os princípios da sciencia e do bom gosto, não tratando apenas de transformar para embellezar, porque todas as suas iniciativas são inesperadas soluções de equilibrio entre necessidades de ordem esthetica e economica, higienica e social. (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1922c: 10)

e empreendeu ações que compreenderam o tratamento de esgoto e o escoamento de águas pluviais, o combate às enchentes e o aterro da região que receberia os palácios e pavilhões da

¹⁰⁷ O processo de construção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro teve início ainda na gestão do prefeito Pereira Passos, em 1904, a considerar o lançamento da concorrência pública para a escolha do projeto que arquitetônico do edifício, que recaiu sobre o engenheiro Francisco de Oliveira Passos (1878-1958), filho do prefeito. Foi inaugurado somente em 1909, quase três anos depois do fim do mandato desse gestor.

¹⁰⁸ O Palácio Monroe, construção de estrutura desmontável, de autoria do engenheiro Francisco Marcelino de Sousa Aguiar (1855-1935), havia sido erigido especialmente para a Exposição de Mundial de Saint Louis, nos Estados Unidos, realizada em 1904, para abrigar o Pavilhão do Brasil naquele evento, “o mais bello e vasto dos pavilhões estrangeiros daquele certamen, no dizer entusiastico da imprensa americana. É um monumento de graça e de harmonia, maravilhosamente localizado na junção das Avenidas Rio Branco e Beira-Mar. (...). Incorporado ao recinto da Exposição, foram os seus tres elegantissimos pavimentos ocupados com os serviços officiaes do certamen” (RIO DE JANEIRO, 1923: 308).

Exposição Internacional, as quais alterariam substancialmente o cotidiano e a configuração da metrópole, tornando-se o protagonista dessa nova fase da reforma da capital.

Cabe lembrar que, na qualidade de prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio integrara a Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, da qual assumira a presidência por delegação do Ministro da Justiça e Negócios Interiores em determinadas ocasiões, e participara anteriormente da Comissão Organizadora prevista no §1º do art. 1º do Decreto nº 4.175/1920, aglutinando-se nesse personagem as funções de prefeito e de idealizador das festividades, e sobre o qual recaiu a nomeação para o cargo de Comissário Geral, em julho de 1922, congregando poderes para a “execução do programma da comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil” (BRASIL, 1922c).

Dizia Carlos Sampaio:

[fui] quem ideiou [sic], quem escolheu o local, quem o preparou e até criou uma parte desse local, quem deu as instruções para o delineamento geral, quem resolveu a não demolição e reconstrução do Arsenal de Guerra e da Casa do Trem, quem teve a idéia do aproveitamento do Mercado Velho, quem determinou os diversos palácios e pavilhões, entregando-os a diversos e todos distintos arquitetos, quem fez resolver os diversos problemas de arruamentos, ajardinamentos, arborização, águas, esgotos, telégrafo, telefone, meios de transporte, e iluminação. (KESSEL *apud* SAMPAIO¹⁰⁹, 2001: 74)

Nessa oportunidade, as principais mudanças na paisagem da cidade foram feitas à custa do desmonte do Morro do Castelo, subjugando a natureza ao avanço incontinenti da modernidade, sempre em prol da estética e do melhoramento das condições de tráfego, de saneamento e da higienização, e que havia passado incólume às demolições ocorridas na gestão de Pereira Passos pela própria essência e formação desse gestor – o Morro do Castelo possuía “grande importância histórica para a urbe, posto que local de sua segunda fundação por Mem de Sá e sede do primeiro núcleo de civilização da autoridade colonial portuguesa no Rio de Janeiro” (AZEVEDO, 2016: 188).

Verdadeira e apaixonada disputa travou-se na sociedade e debates acirrados tomaram conta dos periódicos de então em torno da derrubada daquele acidente geográfico, reunindo manifestantes contrários e favoráveis à medida, os quais, “longe de envolver apenas aspectos urbanísticos, colocaram frente a frente diferentes concepções de modernidade” (MOTTA, 1992b: 4).

As palavras do engenheiro Jeronymo Teixeira de Alencar Lima, autor de um “um grandioso plano” apresentado ao Congresso Nacional, em 1911, que visava transformar “o Rio de Janeiro, nos seus aspectos monumentaes e no seu perimetro, numa cidade digna e

¹⁰⁹ O trecho foi retirado do livro *Ideias e impressões*, de 1929, “uma compilação de entrevistas concedidas por Carlos Sampaio ao periódico *O Jornal*, no ano em que o livro foi editado” (ARAUJO, 2015: 11).

eficazmente preparada para a grandiosa função de uma Nova York meridional” (REVISTA DA SEMANA, 1921: 18), podem bem ilustrar o debate que se deu na ocasião. Dizia ele:

De ha muito, tenho os morros do Castello e de Santo Antonio como reliquias condemnadas – diz-nos o illustre engenheiro. A cidade, que se amplia, não pode continuar escravizada a tradições, quando se trata de interesses prementes e inadiaveis. (REVISTA DA SEMANA, 1921: 18)

Curiosa meta fora estabelecida para a capital federal, que se deveria preparar para desempenhar, ao sul do continente, o lugar que ocupava a cidade de Nova York na América do Norte, disputando esse posto com Buenos Aires!

Era impossivel que o Rio de Janeiro continuasse limitado na sua zona central e monumental á Avenida Rio Branco, condenado a ser uma cidade de paizagens, enquanto Buenos-Aires de anno para anno augmentava a sua pompa urbana e reivindicava com inteira justiça o título de segunda cidade do mundo latino. (REVISTA DA SEMANA, 1922a: 3)

Se, para uns, “o morro do Castello era um accidente pittoresco e a elle estavam ligadas tradições historicas dignas do maior respeito” (REVISTA DA SEMANA, 1922a: 3), para Alencar Lima, ainda que consideradas quase sagradas – “reliíquias” –, essas tradições não poderiam continuar a impedir o avanço e o progresso da cidade, cujo interesse lhes seria superior, resgatando a oposição refletida nos pares dicotômicos da tradição e da modernidade; do antigo e do novo; do passado e do presente, que Pereira Passos, ao contrário, conseguira preservar.

Outra conjunção que se estabeleceu e frequentou os debates sobre “as obras de transformação, ampliação e aformoseamento da cidade” (REVISTA DA SEMANA, 1921: 18) como justificativa para a derrubada do Morro do Castelo colocou em oposição a paisagem natural e aquela construída pelo homem moderno.

Quem quiser ter a imagem impressionante da phase ainda infantil da nossa cidade coloque-se na ponta do Calabouço, no terreno em que vae localizar-se a exposição, e espraie a vista em torno desse ponto de observação. Verá, á direita, a linha de pequenos edificios desgraciosos de Santa Luiza e, ao fundo, um panorama composto de bellezas naturaes incomparaveis, em que a obra do homem não se distingue, tão tímida se apresenta.

Dir-se-ha que somos ainda incompetentes para gisar em tal scenario uma obra digna delle, e que ainda não chegou o momento em que possamos defrontar a grandeza dos problemas que se nos oferecem. (REVISTA DA SEMANA, 1921: 18)

Essa visão da “pequenez do habitante da cidade” frente à “sensação de grandeza do ideal de civilização”, condição típica da modernidade, e que deveria ser impressa na cidade do Rio de Janeiro, já se observara desde a reforma promovida por Pereira Passos mais de uma década antes das comemorações do Centenário da Independência.

O alargamento de ruas, a abertura de avenidas, as criações monumentais (...), e as amplas praças públicas ajardinadas que [Pereira Passos] disseminara pela cidade,

dão nota de um projeto que buscou usar a arquitetura para lançar mão de uma nova escala urbana (...). (AZEVEDO, 2016: 207)

Acrescente-se a essa discussão a carga depreciativa de caráter social que o Morro do Castelo encerrava para o grupo que defendia a derrubada daquele acidente geográfico, o qual, apesar de alçado à respeitável categoria de ‘tradição histórica’, havia sido “transformado ultimamente em coradouro de roupa e acampamento de lavadeiras”.

A exposição do Centenario trouxe o pretexto para a extirpação do morro atravancador, implantado como um kisto na aorta da cidade. Era impossível que o Rio de Janeiro continuasse limitado na sua zona central e monumental á Avenida Rio Branco, condenado a ser uma cidade de paisagens, enquanto Buenos-Aires de anno para anno augmentava a sua pompa urbana e reivindicava com inteira justiça o título de segunda cidade do mundo latino. (...).

O talento do sr. dr. Carlos Sampaio consistiu, principalmente, em confundir num só os dois problemas da Exposição e da ampliação da *urbs*, tornando-os dependentes de tal modo que para erigir os palacios do grande certame se tornava previamente indispensavel derruir o velho bairro da Misericórdia, prolongar a terra firme para dois e tres kilometros alem do litoral, e arrasar consequentemente o morro para aterrar a faixa littoranea. (REVISTA DA SEMANA, 1922a: 3)

Não só com relação à conveniência ou não da demolição do Morro do Castelo se estabeleceram os confrontos. Também se debruçaram as opiniões sobre o projeto que melhor responderia às necessidades da cidade, considerando os problemas técnicos e estéticos que se buscavam solucionar a partir daquelas grandes obras.

Succintamente, o problema do Rio apresenta os seguintes temas essenciaes:
 TECHNICOS – a) conquista de novas areas para edificação e ampliação da zona central e da zona peripherica; b) correcção da rêde arterial das communicações entre os diversos bairros; c) preparação da cidade para a intensificação da sua dupla função urbana e maritima, concentradora de uma grande população, centralizadora e distribuidora de um grande commercio; ESTHETICOS – a) modernização da planta da zona central, adaptando-a a uma concepção monumental de metropole; b) transformação da architectura, guiada e estimulada por um conjuncto de leis reguladoras do estylo e proporções dos edificios. (REVISTA DA SEMANA, 1921: 18)

Assim, de símbolo da fundação da cidade que era então a capital do Brasil, o Morro do Castelo, assim como outros que já haviam sido arrasados em momentos pretéritos por razões semelhantes, passou a entrave à modernização econômica e social. A decisão por desmontá-lo, ainda que sob protesto da parte da sociedade, que via, naquele ato, menos a destruição de um monumento histórico do que o despejo de cidadãos que, naquele contexto, significavam o atraso e a pobreza, utilizou-se das celebrações do ano de 1922 como mote e pretexto.

Em verdade, a obra de Carlos Sampaio a partir da derrubada do Morro do Castelo se efetivaria com o aterro em que se localizariam os monumentos à modernidade que ali foram erguidos sob a forma de palácios e pavilhões para a Exposição Internacional.

As imagens que se apresentam à figura 1 e as legendas que as acompanham, de autoria dos próprios articulistas que assinam o artigo, são plenas de significado e apresentam desde “as encostas do morro do Castello atacadas pelos impactos demolidores das bombas hydraulicas” (primeira imagem ao alto e à esquerda) e o “terreno em que a engenharia luctou com uma montanha e a converteu numa planicie” (imagem do meio, também na coluna da esquerda) até a “perspectiva da Exposição, desde a antiga ponta do Calabouço ao Pavilhão de Pesca” (imagem localizada na coluna central, logo acima da legenda) (REVISTA DA SEMANA, 1922b. 18-19).



Figura 1: O desmonte do morro do Castello e o aterro dele advindo (REVISTA DA SEMANA, 1922b. 18-19)

2.4.2 Erguem-se os pavilhões

A grande Exposição internacional com que o Brasil comemorou a passagem do seu primeiro centenario de independencia politica foi erguida num dos recantos mais belos e pitorescos do universo: ás margens da maravilhosa Guanabára, defrontando-lhe as ondas claras e cantantes, e casando ao surpreendente scenario natural a expressão da energia constructora de uma raça nova. (RIO DE JANEIRO, 1923: 303)

Superada, por fim, a questão referente ao Morro do Castelo, com a sua demolição, construíram-se, então, os pavilhões e as avenidas da Exposição Internacional do Centenário em áreas aterradas junto ao mar a partir do desmonte do referido acidente geográfico, desdobrando-se por 2.500 metros, desde o “velho Passeio Publico, o lindo e historico jardim, até a Ponta do Calabouço, de dahi demandando, após leve e graciosa curva, a explanada do Mercado” (RIO DE JANEIRO, 1923: 303) (figura 2).



Figura 2: Vista aérea da Exposição Internacional de 1922. Ao fundo, a Baía da Guanabara. (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1922-1923)

Constituiu-se aquele evento de duas partes, “de igual importancia”, as quais “o visitante percorre entre deslumbrantes monumentos architectonicos” (RIO DE JANEIRO, 1923: 303), levantados ou reformados especialmente para o evento. Outras construções, já existentes, foram incorporadas à Exposição Internacional, ainda que localizadas em pontos contíguos ao local em que havia sido majoritariamente estabelecido o empreendimento, e que lhe foram igualmente agregados, caso em que se enquadram o Pavilhão das Grandes Indústrias Nacionais, estabelecido na Praça Mauá; a Ilha Fiscal (BRASIL, 1926, v I: 299); o já citado Palácio Monroe e o Theatro Municipal, na Cinelândia.

Na Avenida das Nações, “que se estendia do Arsenal de Guerra ao Palácio Monroe, e no Cais do Porto, próximo à praça Mauá” (SANT’ANA, 2008: 63), alinharam-se quinze palácios e catorze representações estrangeiras¹¹⁰. A participação estrangeira na Exposição Internacional foi bastante celebrada e considerada como deferência e especial reconhecimento do valor e da importância do Brasil em âmbito mundial, “o attestado vivo da admiração e do affecto que nos votam as maiores Nações do globo” (RIO DE JANEIRO, 1923: 303).

Na solicitude gentilissima com que attenderam ao convite do governo brasileiro, (...): há uma prova de consideração para com o nosso espirito, de confiança em nosso destino de povo, de reconhecimento esclarecido da importancia que assumimos perante as nações do globo. (RIO DE JANEIRO, 1923: 312).

Segundo apresentado pelo *Relatorio dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenario*, edificadas a expensas dos governos dos países estrangeiros que, ao longo dos preparativos, foram paulatinamente aderindo às comemorações do Centenário, viram-se “sumptuosos palacios ou pittorescos pavilhões para abrigo dos mostruarios riquissimos” (RIO DE JANEIRO, 1923: 312) das representações de países da Europa – Grã-Bretanha, Bélgica, França, Portugal, Noruega, Dinamarca, Itália, Suécia e Tchecoslováquia –, das Américas – Argentina, Uruguai, Estados Unidos da América e México – e do continente asiático – Japão¹¹¹.

Essas construções, muitas das quais edificadas a partir de projetos selecionados por concurso ou concorrência pública, abrigaram solenidades e eventos relacionados àquelas

¹¹⁰ “Portugal erigiu dois palacios diversos na Avenida das Nações: o Palacio de Honra e o das suas industrias.” (RIO DE JANEIRO, 1923: 312)

¹¹¹ Os países aqui elencados são aqueles que se fizeram representar com anuência dos respectivos governos. Entretanto, outras nações estrangeiras também estiveram presentes na Exposição Internacional, ainda que a partir de representações industriais ou mercantis. Chile e Holanda também mantiveram uma representação na Avenida das Nações, ligadas, entretanto a instituições comerciais – “Asociación de Productores de Salitre de Chile” e “Pavilhão oficializado da firma Knud Vils”, respectivamente –, e não ao governo central daqueles países.

nações, realizados principalmente em datas de celebração nacional¹¹², e outros tantos em homenagem ao país anfitrião pela passagem do Centenário da Independência, nelas tendo sido expostas as mercadorias produzidas por aqueles países – afinal, a Exposição Internacional, como feira em que se constituía, era um local em que deveriam ser estabelecidas primordialmente relações comerciais –, demonstrando a pujança da indústria e o grau de avanço que tinham atingido no mundo moderno.

Alguns dos pavilhões estrangeiros foram incorporados à própria dinâmica da capital federal após o término da Exposição Internacional, caso em que se incluem o Pavilhão dos Estados Unidos, que se constituiu sede do governo daquele país em território brasileiro, e o Pavilhão do Japão, doado à municipalidade do Distrito Federal – “nelle se instalará uma escola de aperfeiçoamento tecnico” (RIO DE JANEIRO, 1923: 322).

O Pavilhão da França e o Pavilhão da Tchecoslováquia, ambos doados ao governo brasileiro por aqueles países, tiveram destino semelhante entre si. O *Petit Trianon*, como ficou conhecida a réplica do palácio francês de mesmo nome construído no Rio de Janeiro para sediar as atividades da França na Exposição Internacional do Centenário, viria a abrigar Academia Brasileira de Letras (figura 3).



Figura 3: Pavilhão da França na Exposição Internacional de 1922, que abrigaria a Academia Brasileira de Letras (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1922-1923)

¹¹² México, Itália e Estados Unidos, por exemplo, promoveram festas suntuosas e que marcaram a cena da Exposição Internacional, a julgar pelas notícias veiculadas nos periódicos de então. Delas, entretanto, não se tratará pelos motivos expostos à introdução.

Para o Pavilhão da Tchecoslováquia (figura 4), fora sugerido ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores do Brasil por ocasião do encerramento da Exposição Internacional, o jurista e escritor João Luís Alves (1870-1925), pelo Ministro da República daquele país, Jan Havlasa, que o dito palácio abrigasse a Academia Brasileira de Ciências e a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro¹¹³.

Solicitou Havlasa ao ministro brasileiro:

(...), a fineza de dar o seu apoio á minha sugestão de que o Pavilhão fosse, se possível, destinado á Academia Brasileira de Sciencias e á Radio Sociedade do Rio de Janeiro, que nascida no seio da Academia de Sciencias e conservada sob o seu patrocínio, está até certo ponto indicada para completar os intuitos desta ultima, chamando a atenção do publico em geral para as mais elevadas questões scientificas do momento. Parece-me que o alto lugar que o Brasil sempre occupou entre as nações do mundo, no terreno da sciencia, não pode melhor ser mantido que pela concessão á Academia Brasileira de Sciencias de um abrigo definitivo do que esta sociedade e a sua bibliotheca por muito tempo tanto careceram. (ARQUIVO NACIONAL, 1923b: [s.n.]



Figura 4: Pavilhão da Tchecoslováquia na Exposição Internacional de 1922, primeira sede da Rádio Sociedade (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1922-1923)

¹¹³ A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 1923, por um grupo de cientistas e de intelectuais brasileiros, com fins educacionais e de divulgação científica, viria a ser considerada a primeira rádio brasileira.

Diferentemente do *Petit Trianon*, que até os dias de hoje abriga a Academia Brasileira de Letras, o Pavilhão da Tchecoslováquia pouco tempo hospedou as atividades da Rádio Sociedade, dado que foi destruído em 1928, em mais uma etapa de reurbanização da capital federal¹¹⁴.

A segunda parte da Exposição do Centenário, a seção nacional, localizou-se “entre o antigo Arsenal de Guerra e o Mercado Municipal, ocupando também a área da praia de Santa Luzia, aterrada com desmante do Morro do Castelo” (SANT’ANA, 2008: 63), em uma “magnífica praça em torno da qual se erigem os palacios brasileiros – mostruarios generosos de nossa riqueza e de nossa capacidade de trabalho. (...) é o nosso proprio espirito que se apresenta, realizador e viril, mostrando-se digno daquellas homenagens mundiais” (RIO DE JANEIRO, 1923: 303).

Compreendeu a seção nacional as seguintes edificações “adrede feitas, reconstruidas ou simplesmente adaptadas para os serviços da Exposição” (BRASIL, 1926: 298), sob a responsabilidade do governo federal, e que figuraram no “recinto principal”:

1. Porta Principal.
 2. Porta Norte.
 3. Palacio da Fiação.
 4. Pavilhão do Districto Federal.
 5. Palacio dos Estados.
 6. Palacio das Grandes Industrias (antigo Arsenal de Guerra, inteiramente reformado).
 7. Pavilhão anexo ao Palacio das Grandes Industrias (inteiramente reformado).
 8. Palacio das Festas.
 9. Parque de Diversões – Edificio principal.
 10. Parque de Diversões – Edificio central.
 11. Pavilhão da cidade de Campinas (com o auxilio da municipalidade de Campinas).
 12. Restaurante Official.
 13. Pavilhão de Caça e Pesca.
 14. Pavilhão de Estatistica.
 15. Pavilhão da Musica.
 16. Pavilhão das Industrias Particulares (...).
 17. Pavilhão das Pequenas Industrias.
- (BRASIL, 1926, v. I: 298-299)

Citam-se, ainda, os “edificios da Rua da Miseridordia (...), adaptados para diversos serviços na Exposição (Assistencia, Corpo de Bombeiros e Policia Militar)” e “tres acqueductos para o serviço de desmante do morro do Castello”¹¹⁵, além do Palácio Monroe

¹¹⁴ As publicações oficiais sobre a Exposição Internacional guardam diferenças quanto ao destino de alguns dos pavilhões. Dessa forma, foram citadas apenas as construções cujo uso posterior se apresentava coincidente nesses registros.

¹¹⁵ A demolição do Morro do Castelo se dera inicialmente pela utilização de máquinas escavadoras, como havia sido feito quando da derrubada do Morro do Senado. Entretanto, a premência do tempo, em função da Exposição Internacional – o trabalho com as máquinas escavadoras era assaz lento para a situação – e o custo da empreitada acabaram por substituir o uso daquelas máquinas pelos jatos d’água, a partir do “sistema de mangueiras

que, incorporado à Exposição Internacional, passou por “pintura geral e trabalhos de adaptação” (BRASIL, 1926, v. I: 299), passando a sediar “os escritorios centraes [da Comissão Executiva], salões de festas e recepções e o ‘Bureau Official de Informações’, (...)” (BUREAU OFFICIAL DE INFORMAÇÕES, 1922: 5-7).

A preocupação com as construções que integrariam a Exposição Internacional inscrevia-se em um contexto de modernidade – aqui entendida enquanto oposição e superação do que se lhe antecede com vistas ao estabelecimento do futuro e vinculada ao conceito de progresso linear – e do qual fazia parte a valorização dos profissionais da área técnica da arquitetura e da engenharia como depositários e baluartes do progresso e da civilização, com atividades que interferiam inclusive nas ações de saneamento tão necessárias à cidade e que, sozinhos, os profissionais da medicina não logravam realizar.

Ao lado da crença na superação de fases tradicionais do conhecimento para atingir o desejado progresso a que se observava junto aos engenheiros daquele início de século, no campo da arquitetura, assistiu-se, à revalorização da arquitetura colonial brasileira – em um movimento que caracterizado como neocolonial e que teve em José Mariano Carneiro da Cunha Filho (1881-1946) um dos seus principais ideólogos –, associada ao reconhecimento e à utilização de motivos decorativos e ornamentais de povos indígenas como estratégias para a construção identitária da brasilidade¹¹⁶, característica que esteve bastante presente nas edificações da Exposição Internacional.

Os nossos architectos teem duas fontes distinctas de inspiração nos motivos architectonicos da época colonial: o barroco jesuitico interpretado em nossa Patria pelos colonizadores através de uma forma mais rica de detalhes e mais fina de concepção do que em Portugal, e as habitações populares das antigas cidades e villas do Brasil, ampliadas e melhoradas nas velhas habitações solarengas das fazendas e engenhos de assucar da época de nossos avós (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 146).

hidráulicas usado no aterro da várzea do Carmo [na cidade de São Paulo]”, acelerando o processo e diminuindo os “custos de transporte de terra, que deixaria de ser carregada em vagonetes para ser lançada, (...), no litoral fronteiro à rua Santa Luiza” (KESSEL, 2001: 73).

¹¹⁶ “A orientação nacionalista do movimento se explicita, entre outros aspectos, na defesa das manifestações artísticas tradicionais como expressões da nacionalidade e elementos de constituição da arquitetura brasileira. Por meio do rastreamento das origens portuguesas da cultura brasileira, [o engenheiro e arquiteto português Ricardo] Severo [da Fonseca e Costa – (1869-1940)] defende o estudo da arte colonial para a ‘perfeita cristalização da nacionalidade’. O culto à tradição e a exaltação das raízes culturais e étnicas portuguesas estão na base da defesa de uma arte brasileira e de um ‘renascimento arquitetônico’, nos termos de Severo. Contrapondo-se ao eclétismo arquitetônico reinante nos séculos XIX e XX, o movimento neocolonial propõe uma arquitetura de cunho nacional cujas raízes remontam ao Brasil colônia. Reação nacionalista que se quer, ao mesmo tempo, tradicional e moderna. (...). No México, Peru, Colômbia, Venezuela e países da América Central nota-se a retomada – utópica e, de certo modo, nostálgica – de motivos decorativos, elementos ornamentais e estilos presentes na tradição e cultura dos povos autóctones (incas, maias, astecas etc.), numa tentativa de substituir o vocabulário eclético importado da Europa no século XIX.” (NEOCOLONIAL, 2017)

Citam-se, nesse sentido, o projeto do Palácio da Fiação¹¹⁷, “de estylo colonial brasileiro” (RIO DE JANEIRO, 1923: 310), de autoria do arquiteto espanhol Adolfo Morales de los Rios (1858-1928)¹¹⁸, de grande riqueza decorativa “nos seus grandes motivos centraes. (...). O telhado desse edificio era de um aspecto bastante agradavel, porque como motivo principal colocou o seu autor um caracteristico tão nosso conhecido, das claraboias e sotões do Rio antigo” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 144), e o Palácio das Grandes Indústrias, que nasceu da restauração “do antigo Arsenal de Guerra e do forte do Calabouço, que o prolonga, construcções tradicionaes da nossa urbs” (RIO DE JANEIRO, 1923: 309), projetada pelos arquitetos Archimedes Memoria (1883-1960)¹¹⁹ e Francisque Cuchet (1885-?)¹²⁰, “que tiveram a preocupação constante de estilysar os nossos productos nacionaes, não só nos modelares dos estuques, como nos azulejos dos frisos, que lembram os antigos (...)” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921b: 103).

De linhas simples e harmoniosas, no Palacio das Industrias se consorciam á leveza e á graça a imponencia e a sumptuosidade. (...). É notavel a belleza da decoraçãõ de gosto nacional caracterizada pelos azulejos e outros trabalhos de ceramica brasileira, ressaltando a belleza das telhas esmaltadas. (...). No intuito de distender as áreas aproveitaveis, foi construido, em ligaçãõ com o Palacio das Industrias, um edificio anexo, de tres pavimentos, tambem em estylo néo-colonial. (RIO DE JANEIRO, 1923: 310)

Também o projeto do Pavilhão da Caça e Pesca, “cujas grandes linhas são de estylo colonial” (RIO DE JANEIRO, 1923: 311) e que teve como autor o engenheiro e arquiteto Armando de Oliveira, o qual “conseguiu tirar lindos efeitos, combinando com muita graça os elementos mais simples de nossas casas de engenhos do interior do norte do Brasil” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 146); e o Pavilhão das Pequenas Indústrias, que “foi obra dos architectos Nestor de Figueiredo e C. S. San Juan. Inspirado no barroco jesuítico da época colonial, representava este pavilhão um bello esforço de seus autores, contribuindo assim para a grande obra de nacionalização da architectura brasileira” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 144), comungaram daquele estilo arquitetônico.

¹¹⁷ Esse edificio também era chamado de Pavilhão dos Fios e Tecidos.

¹¹⁸ O *Livro de Ouro* atribui a Adolfo Morales de los Rios Filho, filho do arquiteto homônimo, a autoria do projeto do Palácio da Fiação e do Parque de Diversões, diferentemente do que aponta o periódico *Architectura no Brasil*, que concede ao pai desse arquiteto essa competência. Pelo que se pôde apurar, a autoria dos projetos teria sido, de fato, do pai.

¹¹⁹ Cearense da cidade de Ipu, Archimedes Memoria nasceu em 1893 e faleceu em 1960, no Rio de Janeiro, para onde mudou-se em 1911, tendo ingressado na Escola Nacional de Belas Artes, na qual se formou em arquitetura em 1917 e da qual foi também professor. “Juntamente com Cuchet, teve participação destacada nos projetos para a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro. Além do plano urbanístico da exposição, a dupla de arquitetos foi responsável pelos projetos do prédio do Palácio das Festas, em estilo neoclássico, posteriormente destruído por um incêndio, e da edificação do Pavilhão das Grandes Indústrias, mediante a reforma e restauração da Casa do Trem, do Arsenal de Guerra e do Forte do Calabouço, (...)”. (MEMORIA, 2017)

¹²⁰ Arquiteto franco-suíço, nascido em Clichy, na França, em 1885.

Devemos salientar nesse pavilhão o caracter nacional que os seus autores procuraram dar, aproveitando-se dos motivos tradicionaes do Brasil e creando, sobretudo, um typo de pavilhão digno de nosso clima, vazado completamente, permittino, desta fôrma, uma agradável circulação de ar. ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 144)

Outras construções, entretanto, guardavam características distintas, como o Pavilhão do Distrito Federal, “das menores construções da parte nacional da Exposição, destacando-se, no entanto, entre as mais graciosas” (RIO DE JANEIRO, 1923: 310), cujo projeto foi assinado por Sylvio Rebecchi (1883-?), que optou “pela escola classica através da visão italiana, tendo, porém, empregado nos seus motivos decorativos elementos da flora nacional” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 144); e o Pavilhão da Estatística, localizado “logo em seguida ao Pavilhão da Musica”, e que teve o arquiteto Gastão da Cunha Bahiana (1879-1959) como autor, avesso ao estilo neocolonial e “inspirado nos motivos architectonicos do século XVII, da escola franceza”.

Tem esse edificio uma linha geral bastante agradável, como proporção, sendo tratado em dois pavimentos apoiados sobre uma solida base que constitue o porão. Uma unica ordem abrange os dois pavimentos que são coroados na parte central por uma columnata circular que arremata muito bem o edificio. Internamente a sua distribuição da planta está feita com muito cuidado, vendo-se que o Sr. professor Bahiana preocupou-se em fazer um edificio que se destinasse aos dois fins colimados, isto é, pavilhão de Exposição e futura repartição publica. (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 146)

A descrição do Palácio dos Estados, situado na “grande praça da Independencia” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 144) e de autoria do engenheiro e arquiteto Hippolyto Gustavo Pujol Junior (1880-1952), conforme contida no Livro de Ouro, dá conta de “uma das mais formosas composições architectonicas da Exposição” (RIO DE JANEIRO, 1923: 309) – “(...), o Palacio dos Estados consta de cinco pavimentos e uma torre de 45 metros de altura, chamada a Torre das Joias. A cobertura é um terraço de vastas proporções, aberto por todos os lados para o deslumbrante panorama de ao redor” (RIO DE JANEIRO, 1923: 309) –, opinião bastante diversa daquela expressa no periódico *Architectura no Brasil*, que considera o Palácio dos Estados,

uma obra puramente de caracter germanico. Destôa desagradavelmente do conjunto da sessão nacional, ondes os architectos tinham a digna intensão de fazer uma architectura que no seu conjunto refletisse a indole delicada de nosso povo e as modernas tendencias architectonicas que futuramente constituirão o estylo nacional. (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 144)

O Palácio das Indústrias Particulares, “dando frente para a grande praça [da Independência] e situado no eixo da alameda de ligação á Avenida das Nações” era de autoria do arquiteto Nestor de Figueiredo. Na verdade, essa construção fora resultado do aproveitamento da “estrutura metallica existente do Mercado Novo, não podendo [o autor],

segundo o contrato que teve de obedecer, modificar ou destruir nenhum dos elementos constructivos e decorativos dessa obra, limitando-se a fazer uma outra fachada sobre a antiga existente” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 144-146).

Como evento mercantil em que se constituiu, a Exposição Internacional contou também com pavilhões construídos pelos próprios expositores, reunindo a Companhia Nacional de Navegação Costeira; a Industrias reunidas F. Matarazzo; a General Electric; e a Nestlé Angulo Swiss Condensed Milk (BRASIL, 1926, v. I: 300)¹²¹. Acrescentem-se, ainda, à lista de expositores que montaram pavilhões particulares na seção nacional, as “Cervejaria Brahma, Companhia Hanseática, Companhia Comércio e Navegação, Companhia Antártica Paulista e Cervejaria Polônia” (SANT’ANA, 2008: 77). Completa-se essa listagem com mais de uma dezena de outras construções, citadas no *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário* (BRASIL, 1926, v. I: 298-301).

No *Livro de Ouro*, outras construções são também citadas como integrantes da seção nacional, a saber: as Portas Monumentais (a Porta Principal e a Porta Norte); o Pavilhão das Exposições Particulares; o Parque de Diversões; o Pavilhão da Música; o restaurante principal e os bares da Exposição; e pavilhões particulares, aí incluídos o Pavilhão de Campinas; a construção que abrigou a Inspetoria Federal de Obras contra as Secas; o Pavilhão da *General Electric Co*; a construção da Companhia Nacional de Navegação Costeira; e construções levantadas pelas “seguintes firmas e empresas: Martins Barros & Cia. (S. Paulo) (...); Industrias Reunidas Matarazzo & Cia. (...); Haupt Co; Hirschfed & Comp.; Associação do Salitre do Chile; Sohner & Cia.; e Companhia Nestlé” (RIO DE JANEIRO, 1923: 312).

Desde o projeto Nestor Ascoly, pretendia-se, como disposto no § 3º do art. 8º do documento por ele elaborado, que os principais edifícios destinados à Exposição Nacional “serão projectados e construidos em condições de ser [*sic*] aproveitados posteriormente para fins semelhantes ou para instalação de outros serviços publicos e de contribuir para o aformoseamento da Capital da Republica” (BRASIL, 1920a: 2072). O projeto que se lhe seguiu insistiu no tema, afirmando que a “exposição far-se-á tendo em vista o aproveitamento futuro de todos os edificios que, por concurso, forem construidos ou adaptados” (§ 3º do art. 8º) (BRASIL, 1921c: 2072). Assim, encerrada a Exposição Internacional, a algumas daquelas construções, incorporadas ao cotidiano urbano – “serão conservados para sempre” (RIO DE

¹²¹ Outros pavilhões foram ainda construídos para finalidades diversas, desde a exploração de bares e restaurantes até a venda de produtos de cristal e artigos de charutaria, de objetos relativos à Exposição Internacional a passeios aéreos em hidroplanos,

JANEIRO, 1923: 322) –, seriam destinadas funções diversas, ainda que por período restrito à dinâmica da própria cidade.

Publicações oficiais sobre a Exposição Internacional – o *Guia Oficial*, o *Livro de Ouro* e o *Relatório de Trabalhos*, esse último nas versões impressa e virtual – guardam diferenças quanto ao destino de alguns dos pavilhões da seção nacional. A versão virtual do *Relatório de Trabalhos*, por exemplo, informa a instalação, no Palácio da Fiação, de organismos vinculados ao comércio, quais sejam o “Conselho Superior do Commercio, a Associação Commercial, a Junta Commercial e a Camara de Commercio Internacional do Brasil” (BRASIL, 1924b: 358-359). Embora lhe aponte a mesma destinação, o *Livro de Ouro* informa que o dito prédio não permaneceria de pé por muito tempo.

De acordo com a versão virtual do *Relatório de Trabalhos*, a sede do Instituto Médico Legal seria alocada no Pavilhão do Distrito Federal, enquanto no Palácio dos Estados, seriam alojadas a “Secretaria de Estado da Agricultura, Industria e Commercio e outras dependencias do mesmo Ministerio, como a Directoria do Serviço de Povoamento e a do Serviço Meteorologico” (BRASIL, 1924b: 359). O *Livro de Ouro*, por sua vez, abrigava o Instituto Médico Legal no Pavilhão de Estatística e informava que o Pavilhão do Distrito Federal seria demolido mais à frente.

Entretanto, nem todos os palácios e pavilhões tiveram o mesmo destino e, da mesma forma como haviam sido construídos, deixaram de existir. “Lugar artificialmente criado, evento efêmero, as exposições têm de festa este caráter de curta duração e brilho. Grandes construções foram feitas para não durar (...)” (PESAVENTO, 1997: 50). Assim, “erguido como um sonho, como um sonho desaparecerá o certamen glorioso” (RIO DE JANEIRO, 1923: 322).

Também aqui a capacidade da nação seria colocada à prova. “Esse conjunto deslumbrante de palacios, jardins, estatuas e porticos da Exposição Internacional do Centenario terá de ruir à acção das mesmas forças que o elevaram num surto admiravel de energia constructora” (RIO DE JANEIRO, 1923: 322). Assim, finda a Exposição, iniciou-se, “desde logo (...) a demolição dos pavilhões particulares, das Portas Principal e Norte, do Pavilhão das Pequenas Industrias e do da Musica e da Fachada do Mercado que havia sido adaptada para a Exposição” (BRASIL, 1924b: 358).

Para os idealizadores daquela “festa maravilhosa da civilização”, a Exposição Internacional passaria às futuras gerações como um evento de celebração da modernidade e da identidade do país, mantendo-se, ela própria, na memória da nação como a memória da

memória nacional. “Incorporados [os palácios] para sempre ao esplendor da *Urbs* palpitante, serão eles para o futuro a memória viva, uns, da alma cavalheiresca dos povos amigos que nol-os ofertaram, outros, da capacidade criadora do homem brasileiro” (RIO DE JANEIRO, 1923: 322).

2.4.3 A classificação geral da Exposição

Nesse processo comparativo entre nações, as comissões organizadoras das Exposições elaboraram classificações minuciosas dos produtos exibidos, visando abarcar o universo produtivo e a totalidade da vida social. Em exercícios cada vez mais exaustivos de categorização e tipologia, as diferentes dimensões do pensamento e da atividade humana receberam seus rótulos. (KUHLMANN, 2001: 25)

Os projetos para as comemorações do Centenário da Independência que se seguiram ao Decreto nº 4.175/1920 tinham ambos o propósito de realização de uma exposição que interessasse “a todas as manifestações do trabalho brasileiro, quer se trate da industria fabril, agricola (...), da pecuaria, do commercio, das bellas artes (comprehendidas nesta categoria a musica, a litteratura, a architectura e as artes graphicas), das sciencias, etc.” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]). O programa aprovado pelo governo federal e publicado em 4 de fevereiro de 1921 autorizava a

Inauguração de uma Exposição Nacional, compreendendo as principaes modalidades do trabalho no Brasil, atinentes á lavoura, á pecuaria, á pesca, á industria extractiva e fabril, ao transporte maritimo, fluvial, terrestre e aereo, aos serviços de communicações telegraphicas e postaes, ao commercio, ás sciencias e ás bellas-artes. (BRASIL, 1921a)

Como um evento de natureza econômica e que pretendia constituir-se um gigantesco mostruário para que visitantes nacionais e internacionais pudessem constatar a grandeza e o progresso daquela nação centenária, seria necessário, então, que se conformasse a exposição de maneira que tais valores restassem comprovados.

O princípio da classificação é uma constante e importante característica das exposições. A adoção de uma ordenação de objetos e produtos a serem expostos, herança da compulsão enciclopedista dos iluministas de tudo categorizar, conjuga-se, em tal empreendimento, à organização comercial do mundo do trabalho, ou seja, é “também um problema de ordenação de papéis e de criação de difusão de imagens a eles correspondentes. E, em última análise, a grande imagem que se cria é a imagem do próprio mundo, ou melhor, do mundo que se deseja implantar” (BARBUY, 1999: 45).

Nesse universo de mercadorias classificadas, e agregada à concepção mercantilista das exposições, a preocupação com a organização, a distribuição e a catalogação dos produtos expostos, que, a cada edição, “foi se tornando mais complexa e refinada, com o aumento do número de grupos e de subdivisões” (KUHLMANN, 2001: 30) em função do aperfeiçoamento da técnica promovido pela ciência, se revelava ainda mais intensa em função do julgamento que essas mercadorias sofreriam por um júri especializado, composto por membros nacionais e internacionais, que teria a incumbência de, a partir de determinado padrão de avaliação – “estabelecera-se um padrão de avaliação internacional entre as sociedades européias, cultas e tecnificadas e as demais sociedades do mundo” (PESAVENTO, 1994: 156) – premiar indústrias e nações pelo elevado valor que haviam atingido em suas produções, contribuindo, assim, para o reconhecimento e a distinção dos detentores dos prêmios em âmbito mundial. “A medalha de ouro em uma Exposição passou a representar um certificado internacional de qualidade para referendar a comercialização dessas mercadorias” (KUHLMANN, 2001: 26).

Na Exposição do Centenário, se dera de forma semelhante. Enquanto ainda pensada como um evento de caráter nacional, fora adotada uma classificação de objetos que “obedecia aos programmas elaborados pelas Secções de Agricultura, Varias Industrias, Commercio, Economia Geral, Economia Social e Estatistica da Commissão organizadora (BRASIL, 1926, v. I: 187).

Aprovado em 31 de outubro de 1921 e publicado no ano seguinte, o *Regulamento Geral da Exposição Nacional*, no art. 9º, determinou que

a Exposição Nacional, devendo ser a expressão da vida econômica e social do Brasil em 1922, compreenderá as seguintes secções:

1. Agricultura.
2. Industria Pastoril.
3. Varias Industrias.
4. Commercio.
5. Economia Geral.
6. Economia Social.
7. Estatistica.
8. Ensino.
9. Transportes e Vias de Communication.
10. Serviços Publicos.
11. Historia e Geographia.
12. Imprensa.
13. Sports.
14. Arte Militar.
15. Bellas Artes¹²².

(RIO DE JANEIRO, 1922a: 23-24)

¹²² Recorde-se que a Seção de Belas Artes encontrava-se sob a égide do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, como já apontado anteriormente.

E prosseguiu:

Cada uma dessas Secções subdividir-se-á em grupos, e estes em classes, para a catalogação dos productos, sua instalação, exhibição e julgamento.

(...).

As exhibições na Exposição Nacional far-se-ão por conjunto, de modo que os objetos da mesma natureza, isto é, dos mesmos grupos e classes, se encontrem reunidos na Secção respectiva, discriminados, porém, por Estados.

(RIO DE JANEIRO, 1922a: 24-25)

A partir da transformação do certame em evento de caráter internacional pelo Decreto nº 15.569/1922, nova classificação de produtos passou a ser obedecida, que lhe correspondesse, em natureza, aos “moldes da adoptada para a exposição de Paris, em 1900”¹²³, pautando-se, então, a Exposição do Centenário por uma classificação “na qual, por necessidade de ordem pratica, foram incluídos novos grupos” (BRASIL, 1926, v. I: 187).

Os novos grupos incluídos foram os cinco abaixo:

Ensino practico, instituições economicas e trabalhos manuaes da mulher;

Commercio;

Economia Geral;

Estatistica;

Sports.

(BRASIL, 1926, v. I: 187).

Considerando o disposto no *Regulamento do Jury de Recompensas*¹²⁴, publicação oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro aprovada em 1º de agosto de 1922, assinada pelo prefeito Carlos Sampaio à frente do cargo de Comissário Geral da comemoração do Centenário, a classificação definitiva da Exposição de 1922 passara a apresentar, então, 26 grupos¹²⁵, subdivididos em 131 classes, como se discrimina no quadro 4.

¹²³ Segundo Kuhlmann, a “distribuição em 22 grupos seguiu a mesma divisão estabelecida para a Exposição de Bruxelas, em 1910” (KUHLMANN, 2001: 58).

¹²⁴ Outras publicações também veicularam essas informações, porém com pequenas imprecisões gráficas.

¹²⁵ Nesse documento, congressos e conferências foram agrupados em um grupo, sem divisões internas.

Quadro 4: Classificação geral da Exposição Internacional¹²⁶

Grupo		Classe			
Nº	Título	Nº	Título		
I	Educação e ensino.	1	Educação da creança. Ensino primario. Ensino dos adultos.		
		2	Ensino secundario.		
		3	Ensino superior. Instituições scientificas.		
		4	Ensino especial artistico.		
		5	Ensino agronomico.		
		6	Ensino especial industrial e commercial.		
II	Instrumentos e processos geraes das letras, das sciencias e das artes.	7	Typographia. Impressões diversas.		
		8	Photographia – Cinematographia.		
		9	Livraria. Edições musicaes. Encadernação (material e produtos). Jornaes. Cartazes.		
		10	Cartas e aparelhos de Geographia e de Cosmographia Topographica.		
		11	Instrumentos de precisão. Moedas e medalhas.		
		12	Medicina e cirurgia.		
		13	Instrumentos de musica.		
		14	Material e accessorios da arte theatral.		
		III	Material e processos geraes da mecanica.	15	Machinas a vapor.
				16	Machinas motrizes diversas.
				17	Apparelhos diversos da mecanica geral.
18	Machinas de fabricação.				
IV	Electricidade.	19	Producção e utilização mecanica da electricidade.		
		20	Eletro-chimica.		
		21	Iluminação electrica.		
		22	Telegraphia e telephonia.		
		23	Applicações diversas da electricidade.		

¹²⁶ Quadro transcrito pela autora a partir de dados disponíveis no *Regulamento do Jury de Recompensas*, publicação oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (RIO DE JANEIRO, 1922b: 17-24).

Quadro 4: Classificação geral da Exposição Internacional (*continuação*)

V	Engenharia civil. Meios de transporte.	24	Materiaes e processos da engenharia civil.		
		25	Modelos, planos e projectos de obras publicas.		
		26	Carros e carroças, automoveis e cyclos.		
		27	Sellaria e correaria.		
		28	Material ferro-viario.		
		29	Material da navegação de commercio.		
		30	Aeronautica.		
		VI	Agricultura.	31	Material e procesoss das explorações ruraes.
				32	Material e procesoss da viticultura.
				33	Material e processos das industrias agricolas.
34	Agronomia. Estatistica agricola.				
35	Productos agricolas alimentares de origem vegetal.				
36	Productos agricolas não alimentares.				
37	Insectos uteis e seus productos. Insectos nocivos e vegetaes parasitarios.				
VII	Horticultura e arboricultura.	38	Material e procesoss da horticultura e da arboricultura.		
		39	Plantas horticolas.		
		40	Arvores fructiferas e fructos.		
		41	Arvoes, arbustos, plantas e flôres de ornamentação.		
		42	Plantas de estufa.		
		43	Grãos, sementes e plantas da horticultua e das sementeiras.		
VIII	Florestas. Colheitas.	44	Material e processos das explorações e das industrias florestaes.		
		45	Productos das explorações e das industrias florestaes.		
		46	Utensilios, instrumentos e productos das colheitas.		
IX	Caça.	47	Armas de caça.		
		48	Productos da caça.		
X	Pesca.	49	Utensilios, instrumentos e productos da pesca. Aquicultura.		

Quadro 4: Classificação geral da Exposição Internacional (continuação)

XI	Industria alimentar.	50	Material e processos das industrias alimentares.
		51	Productos farinaceos e seus derivados.
		52	Productos de padaria e de pastelaria.
		53	Conservas de carnes, de peixes, de legumes e de fructas.
		54	Assucares e productos da confeitaria, condimentos e estimulantes.
		55	Vinhos e aguardentes de vinhos.
		56	Xaropes e licores, bebidas espirituosas, alcooes, industriaes.
		57	Bebidas diversas.
XII	Industrias extractivas de origem mineral. Metallurgia.	58	Exploração das minhas e pedreiras.
		59	Grande metallurgia.
		60	Pequena metallurgia.
XIII	Decoração e mobiliario dos edificios publicos e das habitações.	61	Decoração fixa dos edificios publicos e das habitações.
		62	Vitraux.
		63	Papeis pintados.
		64	Moveis baratos e moveis de luxo.
		65	Tapetes, tapessarias, e outros tecidos semelhantes.
		66	Decoração movel e obras de estufados.
		67	Ceramica.
		68	Vidros e crystaes.
		69	Apparelhos e processos de aquecimento e de ventilação.
		70	Apparelhos e processos de illuminação não electrica.

Quadro 4: Classificação geral da Exposição Internacional (continuação)

XIV	Fios. Tecidos. Vestuários.	71	Material e processos de fiação. Material e processos de fabricação de cordas.
		72	Material e processos de fabricação de tecidos.
		73	Material e processos de alvejamento, tingidura, impressão e preparo das materias textis nos seus diversos estados.
		74	Material e processos de coser e confeccionar roupas.
		75	Fios e tecidos de algodão.
		76	Fios e tecidos de linho, canhamo, etc. Productos da industria de cordas.
		77	Fios e tecidos de lã.
		78	Sedas e tecidos de seda.
		79	Rendas, bordados e passamarias.
		80	Industrias da confecção e costura para homens, senhras e creanças.
		81	Industrias diversas do vestuario.
XV	Industria chimica.	82	Artes chimicas e pharmacia (Material, processos e productos).
		83	Fabricação de papel (Materias primas, material, processos e productos).
		84	Couros e pelles.
		85	Perfumaria.
		86	Tabacos. Phosphoros. (Material, processos e productos).
XVI	Industrias diversas.	87	Papelaria (Material, processos e productos).
		88	Cutelaria. (Material, processos e productos).
		89	Ourivesaria. (Material, processos e productos).
		90	Joalheria e bijutaria. (Material, processos e productos).
		91	Relojoaria. (Material, processos e productos).
		92	Bronzes, trabalhos artisticos em ferro fundido ou forjado. Metal em relevo. (Material, processos e productos).
		93	Escovas, objectos de marroquim obras de entalhe e trabalhos de palha. (Material, processos e productos).
		94	Industria da borracha e da guttapercha. (Material, processos e productos). Objectos de viagem e acampamento.
		95	Brinquedos.

Quadro 4: Classificação geral da Exposição Internacional (continuação)

XVII	Economia social.	96	Aprendizagem. Protecção á infancia operaria.
		97	Remuneração do trabalho. Participação nos lucros.
		98	Grande e pequena industria. Associações cooperativas de producção ou de credito. Sindicatos profissionaes.
		99	Grande e pequena cultura. Sindicatos agricolas. Creditos agricolas.
		100	Segurança das officinas. Regulamentação do trabalho.
		101	Habitações operarias.
		102	Sociedades cooperativas de consumo.
		103	Instituições para o desenvolvimento intellecutal e moral dos operarios.
		104	Instituições de previdencia.
		105	Iniciativa publica ou privada em relação ao bem estar dos cidadãos.
		XVIII	Hygiene. Assistencia.
107	Assistencia publica e particular.		
108	Ensino.		
XIX	Ensino pratico, instituições economicas e trabalhos manuaes da mulher.	109	Sciencias, artes, instituições economicas. Assistencia.
		110	Trabalho manual.
		111	Typos commerciaes de productos destinados á expotação.
XX	Commercio.	112	Usos e costumes no commercio de importação.
		113	Usos e costumes no commercio de exportação.
		114	Processos de colonização.
XXI	Colonisação.	115	Material colonial.
		116	Productos especiaes destinados á exportação para as colonias.
		117	Desenvolvimento economico do paiz no periodo de 1822 a 1922. Situação economica presente. Perspectivas de expansão economica futura.
XXII	Economia geral.	118	Estudos economicos dos principaes productos do paiz.

Quadro 4: Classificação geral da Exposição Internacional (continuação)

XXIII	Estatística.	119	Estatística territorial.
		120	Estatística demographica.
		121	Estatística economica.
		122	Estatística intellectual e moral.
XIV	Forças de terra e mar.	123	Armamento e material de artilharia.
		124	Engenharia militar e serviços della dependentes.
		125	Engenharia naval. Trabalhos hydraulicos. Torpedos.
		126	Cartographia, hydrographia, instrumentos diversos.
		127	Serviços administrativos.
		128	Hygiene e material sanitario.
XXV	Sports.	129	Exercicios das creanças e dos adultos. Theoria e pratica.
		130	Jogos e sports para creanças e adultos.
		131	Equipamentos para jogos e sports.
XXVI	Congressos e conferencias.	-----	-----

(RIO DE JANEIRO, 1922b: 17-24)

Segundo o *Livro de Ouro*, produtos de quase dez mil expositores foram classificados e “distribuidos (...) em XXV¹²⁷ grupos, subdivididos estes em 131 classes” (RIO DE JANEIRO, 1923: 303). Ainda que não aponte especificamente a distribuição desses produtos entre fabricantes nacionais e estrangeiros, pode-se supor que, considerando a soma total desses componentes, esteja incluída a participação de artigos de ambas as seções – nacional e estrangeira – nos números dessa publicação.

O *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário*, por sua vez, aponta a participação de “6.206 expositores nacionaes e 3.925 estrangeiros, (...), [especificados] por classes” (BRASIL, 1926, v. II: 362)¹²⁸.

¹²⁷ O *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário* contabiliza vinte e seis grupos, computando congressos e conferências como um grupo à parte.

¹²⁸ As pequenas diferenças guardadas entre as cifras divulgadas nas duas publicações oficiais acima citadas, referentes à extensão da presença dos diversos expositores, não prejudicam a análise da dimensão dessa participação e do espaço ocupado pelos diversos produtos na Exposição do Centenário como representação da sociedade econômica brasileira naquele momento.

Como se pôde perceber, o grupo que, em classificação anterior, respondia pela “Secção das Bellas Artes, foi aqui excluído, por ter ficado resolvido, (...), que essa Secção constituísse um certamen inteiramente á parte” (BRASIL, 1926, v. I: 187).

Apresentam-se a seguir duas tabelas, elaboradas pela autora a partir dos dados disponíveis no *Regulamento do Jury de Recompensas* e no *Livro de Ouro*. Da primeira obra, foram utilizados a numeração e o título dos grupos, sendo do *Livro de Ouro* a quantidade de expositores por grupo/ classe, tendo sido acrescentada coluna com percentual de participação de cada grupo na Exposição do Centenário calculado em relação ao total de expositores. Na tabela 2, os grupos estão dispostos pela ordem numérica que lhes foi atribuída pela organização do evento, sem qualquer relação com a quantidade de expositores. Na tabela subsequente, de nº 3, leem-se os mesmos dados, dessa vez ordenados os grupos de forma decrescente a partir do percentual de artigos em cada em deles.

Tem-se, então:

Tabela 2: Quantidade/ percentual de expositores por grupo

GRUPO	TÍTULO	Nº EXPOSITORES	%
I	Educação e ensino.	100	1,0
II	Instrumentos e processos geraes das letras, das sciencias e das artes.	331	3,4
III	Material e processos geraes da mecanica.	49	0,5
IV	Electricidade.	38	0,4
V	Engenharia civil. Meios de transporte.	320	3,3
VI	Agricultura.	1775	18,2
VII	Horticultura e arboricultura.	68	0,7
VIII	Florestas. Colheitas.	1096	11,2
IX	Caça.	*	
X	Pesca.	*	
XI	Industria alimentar.	1731	17,7
XII	Industrias extractivas de origem mineral. Metallurgia.	907	9,3
XIII	Decoração e mobiliario dos edificios publicos e das habitações.	566	5,8
XIV	Fios. Tecidos. Vestuarios.	1037	10,6
XV	Industria chimica.	1049	10,8
XVI	Industrias diversas.	397	4,1
XVII	Economia social.	10	0,1
XVIII	Hygiene. Assistencia.	40	0,4
XIX	Ensino pratico, instituições economicas e trabalhos manuaes da mulher.	225	2,3
XX	Commercio.	1	0,0
XXI	Colonisação.	*	
XXII	Economia geral.	4	0,0
XXIII	Estatistica.	**	
XIV	Forças de terra e mar.	**	
XXV	Sports.	9	0,1
XXVI	Congressos e conferencias.	***	
		9753	100

(RIO DE JANEIRO, 1923: 303-305; RIO DE JANEIRO, 1922b: 24)

* Grupos não constantes do *Livro de Ouro*¹²⁹** Quantitativo de expositores não constantes do *Livro de Ouro**** Grupo considerado como tal no *Regulamento do Jury de Recompensas*

¹²⁹ Supõe-se que tal ausência tenha se dado tão somente por um lapso, dado que, em outras publicações, a listagem de grupos apresenta-se de forma completa.

**Tabela 3: Quantidade/ percentual de expositores por grupo/
ordenado por percentual de participação**

GRUPO	TÍTULO	Nº EXPOSITORES	%
VI	Agricultura.	1775	18,20
XI	Industria alimentar.	1731	17,75
VIII	Florestas. Colheitas.	1096	11,24
XV	Industria chimica.	1049	10,76
XIV	Fios. Tecidos. Vestuarios.	1037	10,63
XII	Industrias extractivas de origem mineral. Metallurgia.	907	9,30
XIII	Decoração e mobiliario dos edificios publicos e das habitações.	566	5,80
XVI	Industrias diversas.	397	4,07
II	Instrumentos e processos geraes das letras, das sciencias e das artes.	331	3,39
V	Engenharia civil. Meios de transporte.	320	3,28
XIX	Ensino pratico, instituições economicas e trabalhos manuaes da mulher.	225	2,31
I	Educação e ensino.	100	1,03
VII	Horticultura e arboricultura.	68	0,70
III	Material e processos geraes da mecanica.	49	0,50
XVIII	Hygiene. Assistencia.	40	0,41
IV	Electricidade.	38	0,39
XVII	Economia social.	10	0,10
XXV	Sports.	9	0,09
XXII	Economia geral.	4	0,04
XX	Commercio.	1	0,01
IX	Caça.	*	
X	Pesca.	*	
XXI	Colonisação.	*	
XXIII	Estatistica.	**	
XIV	Forças de terra e mar.	**	
XXVI	Congressos e conferencias.	***	
		9753	100

Em uma análise inicial dos dados até aqui apresentados, verifica-se que a maior representação isolada foi a do Grupo VI – Agricultura, com quase 1/5 do total de expositores, se considerarmos o percentual de participação de cada um dos grupos na Exposição, o que não chega a ser surpreendente, dadas as características agrárias da economia do país.

Entretanto, esse percentual foi seguido bem de perto pelos produtos expostos no Grupo XI – Indústria alimentar. Ainda que seja um resultado importante, em função de estar relacionado a uma nascente atividade industrial, não chegava a ter de impacto tão significativo, posto não se tratar da produção de equipamentos de indústria pesada ou de bens intermediários, que era o que, acreditava-se, poderia promover a independência econômica dos países. “Na verdade, senhores, no dia em que tivermos resolvido o problema da siderurgia, que é o problema das machinas, dos trilhos e dos materiaes de construcção naval, poderemos ser um povo que se bastará a si proprio”, diria o Ministro da Justiça João Luiz Alves em seu discurso por ocasião do encerramento da Exposição Internacional, em julho de 1923 (BRASIL, 1924b: 350).

A propósito da participação industrial na Exposição Internacional, ressalte-se que, somando-se os participantes dos Grupos XI, XII, XV e XVI, todos vinculados diretamente à produção industrial, 40% do total de expositores vinham daquele ramo do trabalho, o que demonstrava um resultado mais expressivo no tocante a esse tipo de atividade econômica em comparação à análise de cada grupo separadamente.

Enquanto isso, apenas 1% do total de expositores enquadrava-se no Grupo I – Educação e ensino¹³⁰, o que também não chega a ser algo de todo fortuito no Brasil da década de 1920. Afinal, “se não tínhamos ainda atingido a modernidade, embora estivéssemos para lá seguindo, isto seria em virtude de não se ter generalizado pelo país a educação: esta era representada como o fator propulsor do desenvolvimento e não como sua consequência” (KUHLMANN, 2001: 233).

Seguindo a orientação e a regulamentação estabelecidas pela Comissão Executiva para a organização da Exposição Internacional, as atividades relacionadas às Belas Artes – “compreendidas nesta categoria a musica, a litteratura, a architectura e as artes gráficas” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]) – foram tratadas como se fora uma exposição em paralelo. Ainda assim, a arte se fez presente nesse mesmo Grupo I, na classe de Ensino especial artístico, e também no Grupo II, que expôs instrumental necessário à prática artística,

¹³⁰ Excluem-se desse cálculo os congressos e conferências, não mensurados nas publicações consultadas e que estavam inseridos em grupo específico.

incluídas aí a literatura, o teatro e a música, essa última sob a forma de publicações e edições específicas e de instrumentos musicais.

Encerrada a exposição das mercadorias, foi chegada a hora de distinguir aquelas que se destacaram, por atenderem às especificações estabelecidas pelos jurados. Desde a conformação da Exposição do Centenário, ainda em 1921, o art. 50 do *Regulamento Geral* do evento previa a premiação dos produtos reputados como “dignos de uma alta consideração pela importancia e valor absoluto”, atribuindo-se lhes as seguintes distinções: “Diploma de grande premio; Diploma de honra; Diploma de medalha de ouro; Diploma de medalha de prata; Diploma de medalha de bronze” (RIO DE JANEIRO, 1922a: 42), cujo modelo se apresenta à figura 5.



Figura 5: Modelo oficial do certificado de diploma. Grande Premio. (ARQUIVO NACIONAL, [1922])

Para tanto, o art. 51 desse documento determinava que

um regulamento especial determinará a eleição dos jurados e fixará o numero delles, em relação á sua representação e nacionalidade, sendo tambem estabelecidas todas as condições do funcionamento regular dos jurys e as fórmias geraes de manifestação das suas decisões. (RIO DE JANEIRO, 1922a: 42)

Em 1924, publicação autorizada pelo governo federal intitulada *Relação official dos expositores premiados pelo Jury de Recompensas da Exposição Internacional do Centenario da Independencia*, “catalogo completo de todos os productos que figuraram no certamen”, fez divulgar “além dos nomes dos expositores e dos premios, a relação dos Jury Superior, de

Grupo e de Classe”, bem como o “Regulamento do Jury de Recompensas”; o “Regimento Interno do Jury Superior”; as “Instrucções para os trabalhos a cargo das Comissões Especiaes de revisão do Jury Superior”; as “Instrucções para os Serviços a cargo das Comissões de Exame”; as “Instrucções para a expedição dos diplomas e da medalha da Exposição”; e as “Actas das Sessões Plenarias do Jury Superior da Exposição Internacional do Centenario da Independencia” (BRASIL, 1924b).

Segundo disposto no art. 1º do *Regulamento do Jury de Recompensas*, cujos trabalhos foram instalados em 6 de março de 1923, no Palácio das Festas, e concluídos em 25 de junho de 1923, em sessão realizada no Palácio Monroe, “a apreciação e o julgamento das obras, productos e trabalhos que figurarem na Exposição Commemorativa do Centenario da Independencia do Brasil competem ao Jury de Recompensas”, que, a seu turno, “compor-se-há de um Jury Superior, de Jurys de Grupo e Jurys de Classe (art. 2º) (BRASIL, 1924b: 2)¹³¹.

Por ocasião da solenidade de encerramento da Exposição Internacional, em 24 de julho de 1923, em que foram entregues os prêmios aos expositores que, com suas mercadorias, haviam participado do certame, pronunciou-se o Ministro da Justiça João Luís Alves, que a presidia, em discurso, cujo pequeno trecho abaixo se transcreve, porque simbólico.

Foi rapido o caminho percorrido pelo povo brasileiro. Em cem annos, fizemos a Independencia, fizemos a gloria historica do 2º reinado, fizemos a abolição da escravidão, fizemos o regimen republicano.

Quasi que cada um de nós viveu todos esses estagios da nacionalidade do Brasil imperial ao Brasil republicano. Menos de meio seculo se passou entre a minha propria existencia e a deste centenario da Patria livre.

Quantos ahi estão vivos para attestar o esforço e o patriotismo com que a nossa raça e os seus dirigentes – souberam construir esta grande nacionalidade.

Quantos? Muitos, porque os velhos de 70 e 90 annos são inumeros na nossa terra e eles podem testemunhar que, se os seus olhos não viram as alegrias de 7 de Setembro de 1822 e se os seus ouvidos não ouviram os écos do brado do Ypiranga, comtudo no seu berço seus progenitores lhes puderam transmitir aquellas alegrias e aquelles écos de que podem assim considerar-se testemunhas!

Um centenario é quase nada na vida de um povo.

(...).

Tal é a força ascensional de nosso progresso que nenhum impedimento póde, nem póde até hoje, lhe ser posto pela má vontade dos descontentes, pela perfidia dos máos cidadãos ou pela hostilidade dos falsos patriotas.

Os detractores, os descontentes, os demolidores passaram, mas a obra dos constructores da nacionalidade ficou viva e subsiste na memoria do povo brasileiro e assim chegamos á Republica. (GAZETA DE NOTICIAS, 1923: 1)

A retórica fala por si. Identificam-se, no texto, as marcas da modernidade, evidenciada na velocidade das mudanças do centenário que se comemorava – “Em cem annos, fizemos a Independencia, fizemos a gloria historica do 2º reinado, fizemos a abolição da escravidão,

¹³¹ Nos artigos subsequentes desse documento, dispõe-se sobre a composição e as atribuições de cada um desses grupamentos, bem como sobre detalhes de concessão da premiação. Aponta-se, ainda, o tratamento diferenciado dado à “Secção de Bellas Artes” na constituição do júri e também no tocante à premiação.

fizemos o regimen republicano” –; o progresso que levara o país ao alto patamar da civilização – “Quasi que cada um de nós viveu todos esses estagios da nacionalidade do Brasil imperial ao Brasil republicano” –; e a cumplicidade da memória coletiva da nação – “se os seus ouvidos não ouviram os écos do brado do Ypiranga, comtudo no seu berço seus progenitores lhes puderam transmitir aquellas alegrias e aquelles écos de que podem assim considerar-se testemunhas!” (GAZETA DE NOTICIAS, 1923: 1).

O NOVO ANNO

Redactor – Julio Reis

Sonham os artistas com um movimento animador e protector dos seus esforços, em favor de uma causa cuja propaganda não custa sangue nem lagrimas, porém que concorre para perpetuar as glorias de uma Nação!...

Sonham os industriaes com o progresso do commercio, fonte de riqueza para o Estado.

Querem contribuir todas as classes da sociedade para o adiantamento das artes e dos officios, porém esbarram diante dos interesses inconfessaveis de uma politica sem entranhas, que tudo domina, tudo esmaga, tudo aniquilla!

E o novo anno se aproxima...

E com elle o I^o Centenario da nossa Independência! Que é que nos estará reservado neste anno de 1922, fim de uma Presidencia e começo de outra?!

Principalmente os artistas, o que é que podem esperar de um futuro que percebemos por entre tão negras nuvens?

(REIS, 1922: 62)

3. INTERLÚDIOS: REMEMORANDO O CENTENÁRIO

3.1 OS PROJETOS COMEMORATIVOS

A proposta de participação da música nas comemorações do Centenário da Independência se deu no bojo daqueles mesmos projetos e comissões que se sucederam no tratamento desse tema e apresentados no capítulo anterior.

O primeiro daqueles projetos, de autoria de Nestor Ascoly, foi, sem dúvida, o que reservou à música o lugar mais significativo e mesmo progressista, no sentido republicano do termo, dentre todos os programas concebidos para aquelas comemorações, principalmente se se considerarem as possibilidades profissionais que nele se abriam para a música brasileira e para o músico nacional a partir das propostas de criação e execução de composições inéditas, especialmente compostas para aquele momento. Gêneros musicais diversos, como hinos, óperas e obras sinfônicas, foram aquinhoados pelo autor com artigos completos que indicavam prazos, temas, critérios de escolha e recompensas em valores e atividades a serem conferidas às composições vencedoras, demonstrando uma valorização daquele profissional e o simbolismo que se reconhecia nas obras artísticas. Senão, vejamos.

No artigo 20, por exemplo, o autor propunha a realização de concurso público para a “composição de uma opera historica em tres ou quatro actos”. Era condição imprescindível para apresentação de obra para esse concurso, cujo libreto seria “de livre escolha dos compositores”, que “o assumpto se refira á vida nacional [e] gire em torno da idéa da Independencia”, sabendo-se, entretanto, que “o julgamento do concurso versará ao mesmo tempo sobre o libreto e a opera” (BRASIL, 1920a: 2073).

A escolha da ópera como gênero musical privilegiado nesse projeto não chega a ser uma surpresa, considerando-se sua própria constituição, com partes vocais – solistas e corais – e instrumentais, que ensejam o canto, a narração e a representação de uma história – via de regra, um drama –, e encenação, cenário e vestuário característicos de uma peça teatral. Por meio de tais obras, histórias pátrias foram cantadas pelas nações ao longo dos séculos.

Além disso, esse gênero possuía um lugar bastante expressivo na vida musical do Rio de Janeiro, “fortemente centrada na ópera italiana e no teatro musical – apesar do aumento de apresentações de música sinfônica e camerística, principalmente a partir de meados do século 19” (VERMES, 2004: 7), o que se pode comprovar em periódicos que, diariamente, anunciavam grande quantidade de apresentações operísticas encenadas nos teatros da cidade.

Identificada com uma cultura elevada desde os tempos imperiais, fazia parte do repertório característico do modelo civilizatório.

Também foi prevista premiação em dinheiro para os vencedores desse certame, recebendo o autor da ópera “classificada em primeiro lugar (...) o premio de vinte e cinco contos de réis (25:000\$000)¹³², e o da classificada em segundo lugar o premio de quinze contos de réis (15:000\$000)” (§ 1º do artigo 20), além de um percentual pago a título de direito autoral, a ser oportunamente regulamentado pela Comissão Comemorativa (§ 7º do artigo 20) (BRASIL, 1920a: 2073).

Para que se possa ter uma ideia do montante proposto a título de premiação para a composição selecionada, excluindo-se a proposta de pagamento de direitos autorais, comparem-se esses valores com o custo da construção do portão norte da Exposição Internacional, calculado em 32:400\$000 (ou seja, pouco mais de 32 contos de réis), conforme informado no *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário* (1926), ou com os valores dispendidos na aquisição de pianos para o Instituto Nacional de Música, estimados em 40:000\$000 (quarenta contos de réis), como se verificará mais à frente.

Afora o prêmio em dinheiro, previa o § 3º daquele artigo 20 a execução da composição selecionada, e em data significativa – a “opera classificada em primeiro lugar será solemnemente exibida a 7 de Setembro de 1922 e a classificada em segundo lugar será exibida, depois daquela, até 20 de Setembro de 1922” (BRASIL, 1920a: 2073), o que encerra o objetivo maior de um compositor para toda obra por ele idealizada: se fazer ouvir. Afinal, diferentemente de outras artes, a música precisa ser executada para que possa efetivamente existir.

Outra importante proposta para o meio lírico-musical estava encerrada no § 4º desse mesmo artigo 20, quando indicava a contratação, “mediante concorrência pública, com pessoa idonea, que melhores vantagens oferecer, a organização de uma companhia de opera em portuguez, a qual deverá executar as operas premiadas e as que forem escolhidas e indicadas, (...)” no período compreendido entre 21 de Setembro até 31 de Dezembro de 1922 (§ 6º do artigo 20) (BRASIL, 1920a: 2073)¹³³.

Merece destaque, nesse parágrafo 4º, a importância dada à representação de óperas em português, em especial naquela ocasião – “A Comissão Comemorativa contractará, mediante concorrência pública, com pessoa idonea, que melhores vantagens oferecer, a

¹³² Todos os valores apontados no presente trabalho são apresentados em réis, moeda em vigor na época.

¹³³ O caput do art. 8º do projeto Nestor Ascoly propunha a realização de uma Exposição Nacional que, sendo inaugurada em 7 de setembro de 1922, teria as atividades encerradas em 31 de dezembro daquele mesmo ano.

organização de uma companhia de opera em portuguez, (...)” (BRASIL, 1920a: 2073). Como já se viu, Anderson (2008) confere uma relevância significativa à língua – o idioma nacional, em especial à linguagem escrita, que ampliava o raio de alcance das histórias e das memórias no processo de construção das nações e da formação de uma consciência nacional. Para esse autor, é pela língua que se dá acesso às lembranças em torno das quais se reuniam as coletividades que delas compartilhavam memórias, condição primordial para a formação da nação. “As intensas atividades desses intelectuais profissionais [lexicógrafos, gramáticos, filólogos e literatos do vernáculo] foram de importância central para a formação dos nacionalismos europeus oitocentistas, (...)” (ANDERSON, 2008: 112).

No campo da música, integrava o repertório nacionalista daquele início do século a bandeira do canto em idioma pátrio da nação, posição defendida e praticada por compositores brasileiros do meio da música de concerto, como Alberto Nepomuceno (1864-1920). A valorização do português como idioma nacional, ainda que “herança do nacionalismo oficial imperialista” (ANDERSON, 2008: 164) da metrópole, fazia parte do contexto mundial de criação de estados nacionais pela aproximação da linguagem.

É por isso que, nas políticas de ‘construção da nação’ dos novos estados, vemos com tanta frequência um autêntico entusiasmo nacionalista popular ao lado de uma instilação sistemática, e até maquiavélica, da ideologia nacionalista através dos meios de comunicação de massa, do sistema educacional, das regulamentações administrativas, e assim por diante. (ANDERSON, 2008: 164)

Da mesma forma que para a ópera, o projeto Nestor Ascoly indicava ainda a realização de um concurso público para a escolha de obras de outros gêneros musicais, com premiação em dinheiro e valores diferenciados.

Art. 22º A Comissão Commemorativa abrirá, trinta dias após a publicação desta Lei, concurso publico, na Capital Federal e nas capitães dos Estados, até 30 de Junho de 1921, para a composição de um poema lyrico, de uma symphonia e de um poema symphonico, com os seguintes premios: de tres contos de réis (3:000\$000) para o poema lyrico classificado em primeiro logar e de um conto e quinhentos mil réis (1:500\$000) para o que obtiver o segundo logar; de dous contos de réis (2:000\$000) para a symphonia, assim como para o poema symphonico, classificado em primeiro logar, e de um conto de réis (1:000\$000) para cada um dos que forem classificados em segundo logar. (BRASIL, 1920a: 2073)

Duas importantes formas musicais eminentemente orquestrais – ou seja, que não possuem texto e que, por isso, não preveem a participação de cantores – estão dispostas nesse artigo, quais sejam a sinfonia e poema sinfônico. A sinfonia, principal forma de composição orquestral, de grandes dimensões, não só no tocante à quantidade de instrumentistas envolvidos como também em relação à longa duração de algumas dessas obras, parecia adequar-se à comemoração de data nacional tão significativa, pelo lugar nobre que ocupava

no panteão da composição musical¹³⁴. Além disso, seria também um incentivo à formação de quadros de instrumentistas de orquestra, objetivo que vinha sendo perseguido pelos músicos da academia, principalmente a partir da proclamação da República, quando se pretendeu alterar o curso da atuação musical da ópera para a música sinfônica.

O poema sinfônico, por sua vez, utiliza-se de material de linguagens artísticas não musicais, como a literatura e as artes visuais, como base narrativa ou ilustrativa para uma expressão artística cujo objeto se compunha de algo totalmente diferente do material que lhes servia de programa: o som. Nessa forma musical, acontecimentos, histórias, sentimentos, sensações e imagens são evocados sonoramente, tendo sido largamente adotada como veículo para ideias nacionalistas a partir da segunda metade do século XIX (SADIE, 1994: 731).

Igual consideração profissional com a divulgação das obras selecionadas em primeiro e segundo lugares nesses certames pareceu surgir no artigo 23, segundo o qual a Comissão Comemorativa, o Instituto Nacional de Música, sobre o qual mais se falará mais à frente, e a Sociedade de Concertos Sinfônicos¹³⁵ entrariam em entendimento para a execução dessas obras. Não satisfeito, o projeto apontava ainda a importância e a valorização do elemento nacional nas festas do Centenário quando indicava a “organização e realização de concertos symphonicos em que figurem unicamente composições de auctores nacionaes”, no período compreendido entre 1º e 20 de setembro de 1922 (BRASIL, 1920a: 2073).

Outro concurso estava ainda previsto nesse projeto, dessa feita para a escolha de um libreto de opereta¹³⁶, que deveria ser “inspirada em factos veridicos ou legendarios da vida nacional, anteriores e subsequentes á Independencia até o termo da Revolução de Piratinim ou Guerra dos Farrapos a 1 de Março de 1845” (§ 1º do artigo 24), e a partir do qual, depois de escolhido, e em um concurso a esse subsequente, seria composta a música cuja partitura “deverá ser entregue orchestrada e acompanhada de uma redução para piano e canto” (§ 2º do artigo 24) (BRASIL, 1920a: 2073).

O autor do libreto de opereta classificado em primeiro lugar receberia a quantia de “tres contos de réis (3:000\$000) e o do classificado em segundo logar o premio de um conto e quinhentos mil réis (1:500\$000)” (§ 1º do artigo 24). “Por sua vez, o autor da partitura

¹³⁴ Diversos são os exemplos de sinfonias que receberam denominações referentes aos países de origem dos respectivos compositores.

¹³⁵ Em 28 de dezembro de 1912, no Theatro São Pedro de Alcântara, apresentou-se, pela primeira vez, a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, tendo à frente, como fundador, diretor artístico e regente, o compositor Francisco Braga, que nessa condição permanecerá por mais de vinte anos.

¹³⁶ Gênero de teatro musicado derivado da ópera e bastante popular no Brasil na virada do século XIX para o século XX. De natureza mais leve e cômica, cuja característica fundamental consiste em contar com uma trama inverossímil e disparatada, possui diálogos falados, intercalados com pequenas histórias e com bailados, tendo se desenvolvido ao longo do século XIX.

classificada em primeiro lugar terá o prêmio de cinco contos de réis (5:000\$000) e o da classificada em segundo lugar o de dois contos de réis (2:000\$000)”, rezava o § 2º do artigo 24 (BRASIL, 1920a: 2073).

Um detalhe chama a atenção nas exigências feitas para a composição da opereta. Para além da utilização da temática apontada, como se lê em parágrafo supra, os concorrentes também estavam obrigados a “reproduzir as danças contemporâneas dos três povos que constituíram a nacionalidade brasileira – o índio, o português e o negro, aproveitando tanto quanto possível a melodia de cada qual” (§ 1º do artigo 24) (BRASIL, 1920a: 2073), numa clara alusão ao mito das três raças, em voga no Brasil naquela ocasião¹³⁷.

Cuidou também Nestor Ascoly da parte cenográfica e da indumentária e acessórios utilizados nos gêneros teatrais propostos – ópera, drama, comédia e opereta – para os festejos do Centenário, para os quais foi igualmente proposta a realização de concurso público (artigo 25).

A forma de seleção das produções musicais, como, de resto, de todas as produções previstas naquele projeto de lei – que, cabe lembrar, acabou não sendo aprovado como tal pela extensão da proposta e pela impossibilidade financeira de atender ao que se pretendia ali –, era, em todos os casos, o concurso público, “na Capital Federal e nas capitais dos Estados”, do qual, “tratando-se de uma comemoração exclusivamente nacional, só poderão tomar parte (...), os brasileiros natos ou naturalizados” (artigo 79), com trabalhos inéditos (artigo 78) (BRASIL, 1920a: 2078), como já se apontou.

A preocupação com uma disputa de caráter verdadeiramente republicano, em que o ideal de pertencimento a uma comunidade que fora ‘inventada’ pela República e que tornara todos os habitantes do Brasil em iguais cidadãos livres, possibilitava – mais do que isso: conclamava – a participação de todos, independentemente da região em que habitava, desde que atendesse ao critério único da brasilidade. Ei-la igualmente presente, na forma do já citado artigo 80, que prescrevia o anonimato, como forma de preservar a impessoalidade republicana.

Não se verificou em fontes documentais ou nos periódicos consultados a efetiva realização de quaisquer dos concursos idealizados por Nestor Ascoly para obras musicais ou alguma alusão a composições nos termos propostos naquele projeto. Ao que se verá, essas obras foram substituídas pela montagem de óperas e execução de composições de autores

¹³⁷ O mito das três raças centralizava a questão da brasilidade em torno da discussão racial quando afirmava que o Brasil devia sua identidade como nação à mestiçagem e à assimilação de três formações humanas – o negro, o índio e o branco. Por essa abordagem, a miscigenação desses grupos aliada às peculiaridades da espacialidade territorial e geográfica do país teria sido determinante para a formação da nacionalidade brasileira.

nacionais reconhecidamente consagrados no mundo ‘civilizado’, já exaustivamente interpretadas, e que faziam parte da memória coletiva da música nacional, assegurando o diálogo com o passado na busca pelo pertencimento ao ‘concerto das nações civilizadas’, ou de composições já existentes e até então ainda inéditas, que pudessem ter alguma representatividade junto àquela data nacional.

Por fim, o artigo 21 conferiu ao Theatro Municipal a prevalência de ser o palco da temporada lírica das comemorações do Centenário da Independência, apesar de construído em data anterior às comemorações em análise, e ficaria à disposição daquela Comissão Comemorativa no período compreendido entre “1 de Setembro a 31 de Dezembro de 1922” para apresentação das óperas premiadas e das “demais peças lyricas nacionaes que formarem o repertorio da companhia organizada para esse fim” (BRASIL, 1920a: 2073).

Constituía-se aquele palco a sala de espetáculos que reunia as características físicas adequadas à grandiosidade da data e da proposta comemorativa, tanto pela construção em si, quanto pelo simbolismo cultural e civilizacional a ele agregado, conferido pela localização e pela importância que lhe fora atribuída desde sua concepção.

Não tendo ido adiante o projeto Nestor Ascoly, restou-lhe servir de modelo e de base para o trabalho das comissões que lhe sucederam. No tocante à música, entretanto, o programa elaborado pela Comissão Organizadora estabelecida imediatamente após a promulgação do Decreto nº 4.175/1920 muito pouco guardou do projeto do qual se originou.

É possível supor que a composição dessa Comissão Organizadora, integrada majoritariamente por engenheiros, cujo foco principal dos trabalhos estava na modernização da capital federal, no desmonte do Morro do Castelo e na construção de avenidas e pavilhões para abrigar a Exposição Nacional, já oficialmente determinada por decreto governamental, possa ter contribuído para essa tão forte mudança na concepção dos projetos para as comemorações do Centenário, mormente das atividades musicais, restringindo-se tão somente às orientações dadas pelos poucos membros de formação humanista nela presentes, dela não fazendo parte qualquer músico.

Ainda assim, dois são os fragmentos do programa encaminhado ao governo em dezembro de 1920 pela Comissão Organizadora que interessam ao presente trabalho. Em um deles, abaixo transcrito, citam-se alguns poucos itens remanescentes do projeto inicial de Nestor Ascoly, sem que, entretanto, se tenha verificado sua efetivação. Nele, lê-se a importância da apresentação da grandeza e do grau civilizacional do Brasil não somente pelo desenvolvimento material, mas também na produção imaterial, nela incluída a música.

A comissão entende que, ao lado desses trabalhos de ordem material e de significação cívica, deve do Brasil apresentar alguma coisa que atteste o seu adeantamento sob todos os demais aspectos da vida nacional; (...); e, assim, aconselha que se abram concursos entre brasileiros, si não achar conveniente proceder por convite a artistas nacionaes, para diversos fins, notadamente para um hymno do Centenario, (...), para elaboração de um poema historico e de um poema lyrico e para quadros historicos que assignalem a evolução do paiz. (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.])

Pode-se deprender importantes leituras desse pequeno parágrafo. A primeira delas aponta para a indicação da forma de escolha das obras – “aconselha que se abram concursos” –, que somente prosperaria na hipótese de que o convite direcionado a artistas nacionais não fosse considerado adequado – afinal, a “organização político social do Estado moderno, tem por principal escopo a manutenção da liberdade e com isto é incompatível o arbitrio da autoridade.” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921a: 85). Uma segunda leitura, preservada do projeto Nestor Ascoly, diz respeito à autoria das obras encomendadas para a ocasião, conferida a artistas nacionais. Por fim, um terceiro item indica os gêneros a partir dos quais se focará a produção musical, sugerindo os mais significativos para a ocasião: um hino em homenagem a uma data significativa para a constituição da memória nacional – o centenário – e que, ao mesmo tempo, valoriza o pertencimento a um grupamento típico da modernidade – a nação – e um poema lírico, que, por definição, oportunizaria que se rememorassem os feitos da história nacional ao longo do século celebrado.

Em outro fragmento, encontra-se a informação de que restava aprovada pela Comissão Organizadora a proposta encaminhada pelo Instituto Nacional de Música nas proposições de comemoração do Centenário, o que faz supor que aquele estabelecimento de ensino tenha se manifestado formalmente sobre o tema e encaminhado ao governo um programa por ele elaborado especialmente para a ocasião, muito embora registro de documento com esse teor não tenha sido identificado na documentação ou nos periódicos analisados¹³⁸. Afirmava o documento:

A Comissão approva, em linhas geraes, o programma da contribuição artistica formulado pelo Instituto Nacional de Musica, sugerindo, porém, a conveniencia de se substituir a opera ‘Guarany’ pela ‘Tiradentes’, tendo em vista a significação historica e patriotica desta ultima e de não fazer a montagem das operas sem que, após previa audição e julgamento de profissionaes idoneos, se possa assegurar o exito desse tentamen. (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.])

A leitura do parágrafo supracitado permite inferir que teria sido sugerido pelo Instituto Nacional de Música àquela comissão que se fizesse a montagem e a apresentação da ópera *II Guarany*, de autoria do compositor campineiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896),

¹³⁸ Maior detalhamento e caracterização dessa instituição e sobre essa participação se verá mais à frente.

“primeiro drama lírico brasileiro a atingir reconhecimento internacional” (SILVA, 2011: V), que gozava de grande reconhecimento no mundo estrangeiro que se pretendia atrair para as comemorações e também internamente, “(...), opera popular por excellencia, que mais fala á alma brasileira” (PEDERNEIRAS, 1921: 2). Cabe acrescentar algumas informações que podem ser significativas para a presença dessa ópera nas comemorações do Centenário.

Subvencionado pelo governo imperial, que premiava destacados estudantes de música do Imperial Conservatório de Música com períodos de estudo em centros europeus – prática que, diga-se passagem, se manteve nos primeiros tempos da República como forma de aproximar o Brasil da civilização pelo contato com as nações consideradas modernas e progressistas –, Carlos Gomes fora estudar em Milão (Itália) em 1863¹³⁹, em cujo teatro estreou em 1870 a ópera *Il Guarany*, de sua autoria. Apesar de composta a partir de livro homônimo de José de Alencar, e que, naquele momento, encerrava o mito da fundação da nação, essa obra era cantada em italiano, língua de Antonio Scalvini (1835-1881), a quem Carlos Gomes havia encomendado o libreto daquela obra.

Não seria a única obra desse músico que figuraria em exposições. Outras composições de Carlos Gomes podem ser destacadas nesse circuito comemorativo, compostas pelo músico especialmente para serem executadas naqueles eventos mercantis.

Em 1861, o Brasil fez realizar “o primeiro inventario de suas riquezas naturaes e de sua industria, abrindo uma nova estrada de prosperidade” (CUNHA, 1862: 7), uma Exposição Nacional, como evento preparativo e selecionador de mercadorias que integrariam a Exposição Internacional em Londres, em 1862, e em cuja abertura, realizada no dia 2 de dezembro de 1861 – data do aniversário de D. Pedro II –, “executou-se em seguida [às palavras do Imperador] o hymno, expressamente escripto para a festa de hontem pelo Sr. Antonio Carlos Gomes, e que se denomina – *Marcha da Industria*” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1861: 1).

Em 1876, o próprio Imperador D. Pedro II encomendara ao compositor uma obra para ser executada por ocasião da Exposição Mundial que ocorreria naquele ano na Filadélfia (EUA) – um hino, para orquestra e banda, cujo excerto de partitura se encontra à figura 6 –, como presente ao presidente dos Estados Unidos, Ulysses Grant, em comemoração pelo centenário da independência daquela nação, tendo o Imperador brasileiro, em visita àquele país, comparecido à cerimônia em que aquela nova composição foi executada.

¹³⁹ Ao que informa a bibliografia consultada, o próprio Imperador desejava que Carlos Gomes estudasse na Alemanha, mas a Imperatriz Teresa Cristina, sua esposa, preferia que o músico fosse para a Itália.

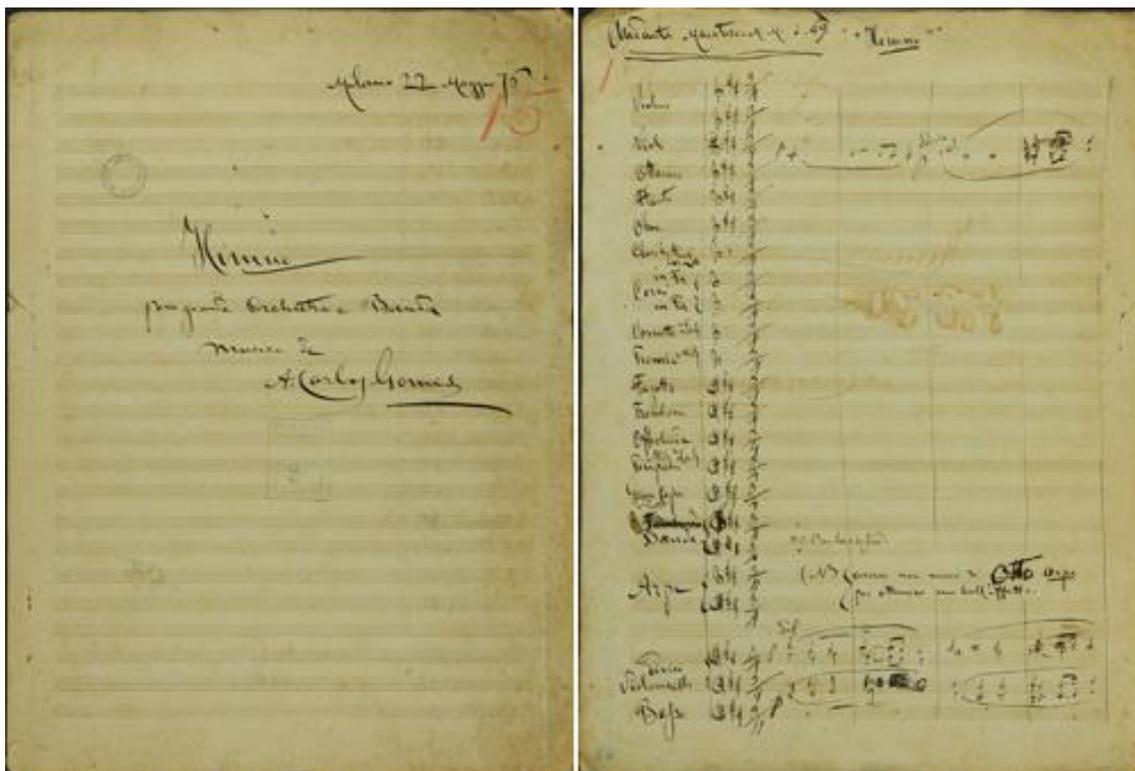


Figura 6: Excerto de partitura manuscrita do Hino ao Primeiro Centenário da Independência dos Estados Unidos, encomendado por d. Pedro II a Carlos Gomes (MUSEU IMPERIAL, 1876)

Ainda uma outra obra, intitulada por Carlos Gomes como *Coro Triunfal ao Povo Campineiro*, fora encomendada ao autor pelo Comendador Torlogo O'Conor de Camargo e Dauntre, organizador da 1ª Exposição Regional de Campinas, que se realizaria ao final de 1885, naquele município paulista, “que vivenciava um frenesi de crescimento devido à riqueza proporcionada por extensas plantações de café e desejava, através desse evento, exibir seus progressos no setor agrícola e industrial” (NOGUEIRA, 2004: 40), e onde nascera Carlos Gomes.

Progresso, como ficou conhecida essa obra, em função de ser essa a primeira palavra entoada pelo coro – “Progresso! Progresso! Seja a nossa divisa” (PREFEITURA DE CAMPINAS, 2017) –, foi apresentada, então, pela primeira vez, em “25 de dezembro de 1885 no palacete onde foi instalada a exposição, localizado no centro de Campinas”, na cerimônia de inauguração da dita Exposição Regional¹⁴⁰ (NOGUEIRA, 2004: 40-41).

Não fora apenas Carlos Gomes a ter composições suas apresentadas em exposições nacionais e internacionais, inclusive naquelas que tiveram lugar em tempos republicanos. No entanto, esses músicos, ainda que defensores de temáticas semelhantes, utilizando-se de uma

¹⁴⁰ Em 1994, pela Lei nº 7.945, de 27 de junho, a composição de Carlos Gomes sob letra de um poema do jornalista Carlos Ferreira foi reconhecida como Hino Oficial de Campinas (PREFEITURA DE CAMPINAS, [2017]).

roupagem sonora próxima a do compositor campineiro ou mesmo mais moderna, no sentido da atualidade da obra, não tiveram suas composições citadas para integrar as comemorações da forma como *Il Guarany*, em especial, de maneira quase unânime, foi apontada. Assim, pode-se supor que, para o proponente daquele “programma da contribuição artística”, a notoriedade daquela ópera, que ocupava um lugar significativo na tradição da memória musical brasileira, a qualificava para integrar as comemorações do Centenário da Independência.

A Comissão Organizadora, entretanto, decidira por acolher a sugestão do jornalista Augusto de Lima, membro daquele colegiado, de substituir a ópera de Carlos Gomes por uma outra, que tivesse “significação histórica e patriótica” – nesse caso, a ópera *Tiradentes*, cujos autores não foram apontados no programa –, de que *Il Guarany* não disporia, vinculada que era ao mito indigenista (BRASIL, 1920c).

A julgar por artigos publicados em periódicos da ocasião, entretanto, é possível deduzir que a ópera em questão, *Tiradentes*, era de autoria do maestro brasileiro Manoel Joaquim de Macedo (1847-1925) a partir de libreto de autoria do integrante da Comissão Organizadora que sugerira a permuta.

Jornalista e escritor mineiro, da cidade de Nova Lima, membro da Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito presidente em 1928, e deputado federal entre 1909 e 1929, fora de Augusto de Lima a iniciativa de produzir uma obra “sintonizada com o pensamento republicano e [com] a vontade de legitimar heróis nacionais” (FRÉSCA, 2014: 162), que, nesse caso, recaía no inconfidente *Tiradentes*.

Na edição de 24 de julho de 1920 do periódico *A Noite*, em artigo do próprio Augusto de Lima sobre deliberação da Associação Commemorativa do Centenario da Independencia de montar a ópera *Tiradentes* por ocasião das comemorações do Centenário, o autor chamava a atenção para a importância e a necessidade quase ufanista de valorização do protagonismo nacional naquelas festas.

Se o Brasil quer commemorar no Theatro Lyrico a sua independencia com assumpto nacional e com autor nacional, que lhe falle da independencia nacional, nacionalissima é a opportunidade de escolher o mais nacional dos seus assumptos, o que glorifica aquelle mesmo que denominou ‘o proto-martyr da independencia nacional’. (LIMA, 1920: 2)

Sobre esse artigo de Augusto de Lima, reiterou-se, na edição de 30 de julho do mesmo ano do periódico *O Jornal*, a importância de se representar a ópera *Tiradentes* por ocasião das festividades comemorativas do Centenário da Independência, referindo-se a ela como “a

grande opera que consubstancia o feito mais notavel das nossas liberdades politicas” (O JORNAL, 1920a: 11).

Ressaltavam esses artigos a oportunidade que se vislumbrava de, naquele contexto comemorativo, representar a ópera *Tiradentes*, considerando especialmente a temática da obra – a vida de um personagem que passou para a história como aquele que lutou pela autonomia e pela liberdade da colônia brasileira frente ao jugo português –, alçado ao patamar de herói nacional republicano, dada a ausência de personagens identificados com aquele movimento e que pudessem ocupar esse lugar.

Parece claro que Augusto de Lima enxergava *Tiradentes* como um mito republicano (...). Assim, ao imaginar uma ópera a partir da tragédia de *Tiradentes*, escolhia um herói nacional que melhor simbolizava os ideais patriótico e republicano dos quais ele mesmo estava imbuído. É nesse contexto, portanto, que deve ser inserida a criação desta ópera. (FRÉSCA, 2014: 157)

Como se vê, não se tratava, de forma alguma, de proposta despretensiosa de Augusto de Lima, sobre personalidade anônima ou evento sem importância na história do Brasil. Ao contrário, relacionava-se *Tiradentes* à figura de um brasileiro que, em tempos anteriores à proclamação da Independência, travou uma batalha que culminou com a ruptura que se daria anos depois e cujo centenário se comemorava. Nele, espelhava-se a defesa da autonomia da nação.

O músico Manoel Joaquim de Macedo, nascido no município de Cantagalo (RJ), embarcou para a Bélgica em 1909 como bolsista dos governos de Minas Gerais e da União, retornando ao Brasil somente em 1922. Ao que se sabe, data do período de estudos desse compositor na Europa a efetiva consumação da orquestração da obra, e em torno de cuja autoria se deu uma grande polêmica, atribuída, por personalidades contemporâneas à época, essa autoria ao pianista e maestro belga Arthur De Greef (1862-1945).

Em 1910, presidida pelo diplomata e historiador Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), a seção do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas (Bélgica) promoveu dois concertos em meio às atividades daquele evento, nos quais foram executadas “composições de Carlos Gomes, Migués, Nepomuceno, Braga, Oswald, Valle, etc.” e algumas das canções de *Tiradentes*. Para o violinista Francisco Chiaffitelli (1881-1954), que fez parte daquelas apresentações, “os concertos de musica brasileira alli realizados e com o concurso da bela orchestra do Theatro de La Monneie, foram de sucesso” (CHIAFFITELLI, 1922: 2).

A respeito de *Tiradentes*, o crítico Oscar Guanabara de Sousa e Silva (1851-1937), em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, em 15 de fevereiro de 1921, teceu comentários nada lisonjeiros ao compositor dessa ópera, retratando o espírito de dúvida que, na ocasião,

pairava sobre a autoria real da orquestração da composição. Referiu-se o crítico ao compositor como o

musico que recebeu do Estado e Minas cem contos para proceder á instrumentação e que ainda não apresentou o seu trabalho depois de decorridos tantos annos. Mas que partitura será essa que não podia ser orchestrada senão na Europa e com tamanho sacrificio?
Só por esse motivo a partitura do nosso patricio esquecido na Belgica não nos desperta a menor fé.
Há uns bons 30 annos que ouvimos falar nessa opera, o que faz crer que o compositor tenha o estro muito preguiçoso ou que o seu trabalho seja um amontoado de phrases rebuscadas. (GUANABARINO, 1921: 2)

Invocava Guanabarino o tempo dispendido pelo compositor para concluir sua obra, sugerindo que, por isso, ela corria o risco de já não mais ter valor, superada que seria pela evolução pela qual a música teria passado durante os longos anos de elaboração daquela ópera.

Nos ultimos 20 annos decorridos, mesmo pondo de parte a influencia de Wagner¹⁴¹, a musica evoluiu de modo tal que é possivel que a novidade que todos nós esperamos anciosamente se nos apresente como uma velharia afastada dos processos harmonicos postos em praça e de grande efficacia nos coloridos orchestraes. (GUANABARINO, 1921: 2)

Por fim, em 14 de setembro de 1922, já em meio às comemorações do Centenário da Independência, lia-se artigo que cantava loas ao compositor daquela ópera e dissertava sobre a importância de, naquele contexto festivo, apresentar àqueles que compareciam à Exposição Internacional o valoroso trabalho do artista nacional.

No momento em que o nosso paiz dá aos que nos visitam as melhores demonstrações do seu crescente desenvolvimento em todas as esferas da atividade humana, é opportuno lembrar ás nossas autoridades a personalidade de um artista nosso que permanece, por assim dizer, esquecido e cujo apparecimento, agora, constituiria, por certo, uma nota de incontestavel realce.
Referimo-nos ao venerando mestre de musica Manuel Joaquim de Macedo, autor da opera brasileira ‘Tiradentes’, que, segundo opinião de autoridades no assumpto, é um trabalho de grande valor artistico.
O mestre Macedo partiu para a Belgica, ha alguns annos, subvencionado pelo antigo Governo de Minas, afim de orchestrar a opera, trabalho que exigiu muito tempo. Esgotados, porém, os recursos de que dispunha teve o artista patricio de regressar ao nosso paiz, trazendo concluida a opera.
O trabalho, (...), segundo os melhores conceitos da critica estrangeira, é uma verdadeira concepção artistica, (...).
A occasião é opportunissima para que as nossas autoridades realizem a aspiração do artista brasileiro apresentando ao publico aquella obra genuinamente brasileira, a exemplo do que se tem feito com o ‘Guarany’ e outras producções nacionaes de valor. (JORNAL DO BRASIL, 1922d: 7)

No âmbito musical, embora a obra em questão ainda careça de estudos que permitam descrição mais acurada de aspectos estilísticos que a caracterizem, “parece que a *Tiradentes* é

¹⁴¹ O alemão Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) era considerado por parte de músicos brasileiros um compositor moderno, pelo tratamento sinfônico dado à parte orquestral das óperas que compunha e pela novidade na exploração harmônica do sistema tonal. Mais à frente, voltar-se-á ao tema.

sem sombra de dúvidas o legado mais importante do compositor” (FRÉSCA, 2014: 160), com “detalhes na escrita musical no que concerne às dinâmicas, articulações e agógicas, mantendo a tradição dos compositores arraigados no romantismo e pós-romantismo” (OLIVEIRA, KAYAMA, FERNANDES, 2015: 11).

Tiradentes é considerada uma obra com forte influência wagneriana, “devido à sua volumetria com duração aproximada de quase 4 horas” e importante papel reservado à orquestra, e também italiana, considerando-se a orquestração e a “organização das sessões internas da ópera através dos recitativos, árias, concertatos, partes de coro, duos (...)” (OLIVEIRA, KAYAMA, FERNANDES, 2015: 12), características que lhe confeririam certo ar de modernidade.

Em programa de concerto no qual a ópera *Tiradentes* foi apresentada em forma de oratório em 1992, o maestro Sérgio Magnani apontou a grande extensão da ópera, com um importante papel reservado à orquestra, “quer em longos trechos instrumentais destinados a criar as oportunas atmosferas, quer no acompanhamento dos cantores” (FRESCA *apud* MAGNANI, 2014: 160), como uma particularidade que a aproximaria da música de Wagner, o qual, nesse aspecto, era considerado um modelo de modernidade frente às óperas italianas do período romântico.

Harmonias ricas, tendencialmente cromáticas, instrumentação cuidadosa, expressividade na declamação cantada, constituem valores inegáveis desta ópera, em que o autor mostra ter aproveitado inteligentemente os ensinamentos europeus. É claro que, na época em que a ópera foi composta, não poderia pretender o autor um cunho musical brasileiro, mas já o fato da seriedade da concepção e da realização, quando ainda não havia mais do que uma escassa produção erudita no Brasil, é um dado positivo. (FRESCA *apud* MAGNANI, 2014: 160-161).

Como se verá mais adiante, essa aproximação entre as características musicais de *Tiradentes* identificadas pelos profissionais da música e a ópera wagneriana qualificaria a obra do compositor nacional para estar presente nas comemorações do Centenário de Independência. Entretanto, apesar da indicação do libretista, do ineditismo da obra em terras brasileiras, do simbolismo do personagem e da história e do encaminhamento da Comissão Organizadora ao governo, a encenação da ópera *Tiradentes* acabou por não se concretizar, prevalecendo, em todos os casos, a força tradicional de Carlos Gomes presente no *Il Guarany* e na alma popular.

Concluídos os trabalhos da Comissão Organizadora em 14 de dezembro de 1920, passa-se, agora, às discussões empreendidas pela Comissão Executiva.

3.1.1 Na Comissão Executiva

Aprovada oficialmente a programação das comemorações do Centenário da Independência em janeiro de 1921, tiveram início, no mês seguinte, as atividades da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, cuja composição, logo de início, foi motivo de manifestação do crítico Oscar Guanabarro, em sua coluna no *Jornal do Commercio*.

Como se deve lembrar, esse colegiado era presidido pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores e integrado pelo prefeito do Distrito Federal e mais três membros nomeados pelo governo federal, sobre o quê comentou Guanabarro:

Já se acha constituída a comissão encarregada dos programmas relativos aos festejos comemorativos do centenario da independencia. Nada ficou assentado, por ora, mas em todo o caso, existe um começo do trabalho que tem, forçosamente, de ser intensificado porque o tempo é escasso, mesmo levando em (...) conta a boa vontade dos illustres cidadãos que se acham á testa desse empreendimento. Não nos parece que essa comissão esteja completa. Pelo menos, a parte artistico (...) e musical deve ser subdividida, por ser muito complexa. (GUANABARINO, 1921: 2)

Tinha razão o articulista. Dada a formação acadêmica dos integrantes da Comissão Executiva – engenheiro, jurista e professor de artes plásticas –, trabalhou, de fato, aquele grupo com subcomissões especiais, conforme a especificidade dos temas constantes da programação aprovada pelo governo central para as comemorações do Centenário, consultadas essas subcomissões sempre que se fazia necessário um parecer técnico sobre tal ou qual assunto.

Já na primeira sessão da Comissão Executiva, realizada no próprio dia 4 de fevereiro de 1921, foi por ela decidido, por exemplo, que, “para a organização dos concertos de musica nacional, e bem assim da representação da opera “Guarany” será constituída uma comissão especial, presidida pelo Sr. Abdon Milanez, director do Instituto Nacional de Musica” (ARQUIVO NACIONAL, 1921a: [s.n.]).

A imprensa local logo se encarregou de divulgar as deliberações daquela primeira reunião da Comissão Executiva, informando a presença de Abdon Milanez em uma subcomissão que trataria da programação musical das comemorações do Centenário e a disposição de, nessa programação, promover um balanço das obras de compositores nacionais

nos últimos cem anos da história do país, evidenciada na citação do músico José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)¹⁴².

A parte musical, que consta da realização de concertos, em que serão executados trechos de autores nacionaes, desde José Mauricio, e da representação da opera *Guarany*, ficará a cargo de uma comissão do Instituto Nacional de Musica, sob a presidencia do director, doutor Abdon Milanez, e nomeada pelo senhor ministro da justiça. (O PAIZ, 1921a: 4)

Apesar de seguir trabalhando desde fevereiro de 1921¹⁴³ junto à Comissão Executiva, somente em 28 de abril daquele ano, em documento desse colegiado endereçado àquele profissional, foi-lhe oficialmente confiada

a organização dos concertos e espectaculos a que se referem os numeros VII e VIII do programma oficial da comemoração do centenario a uma sub-comissão especial, presidida por V. Ex., e da qual farão parte os Srs. Professores Francisco Braga¹⁴⁴ e Henrique Oswald¹⁴⁵.

(...).

A sub-comissão assim constituída, com as informações que prestar á Comissão Executiva sobre a marcha dos trabalhos, proporá as providencias que entender convenientes para o melhor exito da parte musical do programma da commemoração de 1922. (ARQUIVO NACIONAL, 1921f: 65)¹⁴⁶

Parecia, assim, resgatar-se a lacuna que se fizera sentir no colegiado anterior, que privilegiara formações acadêmicas voltadas para a engenharia e para o direito. Entretanto, a formação acadêmica de Abdon Milanez – também ele era engenheiro! – e a atuação desse profissional à frente do Instituto Nacional de Música e da programação musical do Centenário da Independência foram alvo de críticas e de questionamentos ao longo de toda a gestão como diretor, como se apresentará oportunamente.

As atividades musicais sobre as quais se debruçaram os componentes da Comissão Executiva serão aqui apreciadas a partir do programa aprovado e divulgado pelo governo

¹⁴² “Considerado um dos grandes compositores das Américas, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), foi autor de um repertório que ombreia, em quantidade e qualidade, com o dos bons compositores europeus de sua época”, possuindo perto de 240 composições de autoria comprovadamente desse músico (MONTEIRO NETO, 2011).

¹⁴³ Recorde-se que a contribuição de Abdon Milanez na organização da programação musical das comemorações do centenário parece ter sido anterior essa data. Na ata da 3ª sessão da “Comissão Organizadora do programma da commemoração do Centenario da Independencia”, realizada em 14 de dezembro de 1920, ficou consignada a aprovação, por aquele colegiado, de um “programma da contribuição artistica formulado pelo Instituto Nacional de Musica” (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]), que, naquele momento, já era dirigido por aquele profissional.

¹⁴⁴ Francisco Braga (1868-1945)

¹⁴⁵ Henrique Oswald (1852-1931)

¹⁴⁶ Apesar de citados nominalmente os músicos Francisco Braga e Henrique Oswald nesse primeiro momento, como integrantes de uma subcomissão especial, tal grupamento não mais será referenciado ao longo das sessões. O nome do compositor Francisco Braga ainda aparecerá por ocasião de propostas de concertos sinfônicos, o mesmo não se dando com o outro compositor, que não mais será mencionado no contexto da Comissão Executiva.

central em fevereiro de 1921 e sobre as quais Abdon Milanez foi instado formalmente a se manifestar.

No tocante à música, previa a programação da Comissão Executiva: a) a conclusão e inauguração de um novo prédio para abrigar o Instituto Nacional de Música; b) a realização de concerto(s) com obras vocais e instrumentais de grandes compositores brasileiros, desde José Maurício, para solenizar a inauguração da referida construção; c) a representação da ópera *Il Guarany*, em espetáculos gratuitos e ao ar livre, em período oficial de apresentações; d) a obrigatoriedade do canto do Hino da Independência e do Hino Nacional nessas representações; e) a reunião de alunos de escolas primárias em manifestações de caráter cívico, entoando hinos; e f) a realização de festejos populares e concertos de bandas em locais públicos.

Destaque-se que as discussões e decisões tomadas por esse grupamento no tocante a quais atividades constariam da programação do Centenário estavam diretamente relacionadas à capacidade que o governo possuía de patrocinar e subvencionar financeiramente esses eventos.

Embora, de certa forma, associadas entre si, essas atividades foram aqui organizadas em quatro grandes categorias, que serão tratadas separadamente apenas para fins de sistematização, quais sejam: o Instituto Nacional de Música e os concertos sinfônicos; os espetáculos de gala; a temporada lírica oficial do Centenário; e a participação da ciência.

3.1.1.1 Os concertos sinfônicos e o Instituto Nacional de Música: a participação de Abdon Milanez

Também no estabelecimento pedagógico-musical de maior importância durante a Monarquia a mudança de regime político, em 1889, viria a promover significativa alteração, sempre sob a ótica da modernização de estruturas institucionais no lugar das práticas consideradas antiquadas do antigo regime.

O Imperial Conservatório de Música, extinto pelo Decreto nº 143, de 12 de janeiro de 1890, foi substituído, por esse mesmo ato, pelo Instituto Nacional de Música, desvinculado, a partir de então, da Academia das Bellas-Artes, “da qual constituía uma das secções, nos termos do art. 3º do decreto n. 1603 de 14 de maio de 1855” (BRASIL, 1890)¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Mónica Vermes, em seus estudos sobre o assunto, destaca a relativa precocidade da “criação do Instituto, um dos primeiros atos do governo republicano, e a entrega da direção a Leopoldo Miguez, através de outro decreto assinado seis dias mais tarde, cargo no qual este permaneceria até sua morte, [em 1902]” como indicativos de

Destinava-se a nova instituição “ao ensino gratuito ou oneroso da musica” e “ao ensino completo da musica a nacionaes e estrangeiros de ambos os sexos”, cuja direção ficaria “sob a superintendencia de um director”, “profissional de merito reconhecido” e “nomeado pelo Ministro do Interior”¹⁴⁸ (BRASIL, 1890), ao qual estava vinculado aquele estabelecimento, como, ademais, o seriam todos os membros da administração do Instituto Nacional de Música, conforme disposto no art. 6º do mesmo documento¹⁴⁹.

Em seu trabalho, Pereira afirma que “a redefinição do regime político seria corporificada na criação do Instituto Nacional de Música, organizado nos primeiros meses do governo provisório de Deodoro da Fonseca” (PEREIRA, 2013: 5), cujo primeiro diretor, não por acaso, foi o compositor Leopoldo Américo Miguez (1850-1902), de princípios claramente republicanos, “entronizado como dirigente do estabelecimento musical mais importante no novo governo” (AUGUSTO, 2008: 17) e que, por seu turno, havia protagonizado recentemente emblemático episódio envolvendo a escolha do hino nacional brasileiro, como se verá mais adiante.

Por seu prestígio como compositor, suas convicções positivistas e seus vínculos políticos, [Leopoldo Miguez] foi facilmente erguido à direção da escola de música que pretendia redimensionar, para torná-la o instrumento daquela ‘influência elevadora da música’ de que falava Kinsman Benjamin.

A escolha de seu nome retratava não só a adesão de um grupo de músicos ao novo regime, mas também o redirecionamento das matrizes estéticas que norteavam as práticas musicais no país. (PEREIRA, 2013: 5)

Como dirigente máximo da recém-criada instituição, “o novo diretor adotou um modelo fortemente centralizador” (PEREIRA, 2013: 6), e promoveu, na virada do século, uma importante reforma pedagógico-musical resultante de estudos por ele realizados junto a conservatórios de música europeus, na qual propunha a adoção de iniciativas focadas na ordem, na disciplina e no controle de estatísticas institucionais, mais próxima de modelos germânicos – e por que não dizer? positivistas – de organização – modernos e ‘superiores’, porque concentrados em práticas sinfônicas e orquestrais de “elaboração complexa e intelectualizada” (PEREIRA, 2013: 4) –, em oposição às práticas que havia observado em

“um esforço no sentido de fundar um núcleo brasileiro de formação musical, com a construção necessária de uma idéia do que seria o Brasil, ou de quais seriam as necessidades do Brasil que se pretendia fundar”, um Brasil republicano e moderno (VERMES, 2004: 3).

¹⁴⁸ Em 1891, a Lei nº 23, de 30 de outubro, reorganizou a administração federal em seis ministérios e conferiu ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores os serviços que haviam pertencido ao Ministério do Interior, incluindo-se aí o Instituto Nacional de Música.

¹⁴⁹ Essa vinculação ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, aliás, ainda perdurava quando da instituição da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, que tinha, à presidência, justamente o ocupante do cargo máximo daquele ministério.

instituições italianas – antiquadas e decadentes, porque focadas na superficialidade dos melodismos fáceis das óperas daquele país.

Assim,

(...), mais que uma mera troca de nome da instituição ou de uma substituição de um grupo administrador por outro, essa mudança coloca no primeiro plano um núcleo de compositores/educadores/'agitadores culturais' que defendem a fundação de uma nova instituição e uma renovação do ambiente musical, e imbuídos de princípios intelectuais, estéticos e acadêmicos particulares. (VERMES, 2004: 1)

Em nome dessa reforma, que pretendia atender a um número maior de alunos; incrementar a formação de profissionais que atuassem junto a conjuntos orquestrais; estimular “estudantes de cursos menos procurados”; “reverter a grande desproporção entre o número de alunos homens e mulheres”, ainda que as mulheres não se constituíssem “potenciais quadros para as orquestras profissionais” (VERMES, 2004: 6), Leopoldo Miguez interferiu em absolutamente todas as frentes relativas ao funcionamento do Instituto Nacional de Música, tanto administrativas como pedagógicas,

(...) na nomeação do corpo docente, (...) na confecção dos programas de estudo, na definição das bancas de exames, no redesenho da biblioteca e do arquivo musical, na adoção de padrões de comportamento e moralidade docente e discente, seguindo diretrizes estéticas e pedagógicas de origem germânicas, que apresentava como formas ‘modernas’. (PEREIRA, 2013: 6)

Um dos óbices à consecução daqueles objetivos, apontado já por Leopoldo Miguez, era a falta de um espaço adequado para a prática musical, tanto docente quanto de músico profissional. Até 1910, funcionou aquele estabelecimento “no edifício n. 52 á rua Luiz de Camões”, em instalações consideradas, pelo próprio Diretor da instituição, como impróprias e pouco seguras para as atividades que desenvolvia (BRASIL, 1923a: 132).

Em julho daquele ano, o Instituto Nacional de Música foi instalado provisoriamente em um outro prédio, localizado à Rua do Passeio, nº 70, que, de 1858 a 1910, abrigara a Biblioteca Nacional. Essa construção, entretanto, não era apropriada a atividades de docência musical nem tampouco comportava “um salão de concertos, essencial aos requisitos acústicos do ensino da música” (LORDELLO, 2017).

Uma nova edificação – o anexo – foi, então, especial e exclusivamente construída, nos fundos do antigo prédio, para o funcionamento das aulas da instituição, o qual foi inaugurado em 1913, na gestão do compositor Alberto Nepomuceno à frente daquele estabelecimento.

De autoria do engenheiro Armando de Carvalho, do Ministério da Justiça,

o anexo apresentava já feições ecléticas, conjuminando elementos de diferentes interpretações, tanto na composição da fachada, quanto nas funções de espaços e uso de materiais. (...). Propiciando uma conciliação de estilos, o Ecletismo¹⁵⁰ funcionou

¹⁵⁰ Corrente estética adotada nos meios arquitetônicos durante a Primeira República.

como via estética para a assimilação daquele conjunto de adentos materiais e técnicos. Dessa forma, associou-se ao início do processo de universalização nas condutas construtivas brasileiras. (LORDELLO, 2017)

Encaminhada, assim, a solução para a necessidade premente de condições físicas e espaciais adequadas à prática musical docente, mantinha-se, contudo, naquele estabelecimento, como, de resto, em toda a cidade do Rio de Janeiro, a carência de um “(...) salão de concertos, digno desta capital, e que reunisse as condições de acústica e de comodidade indispensáveis a tal fim” (BRASIL, 1923a: 133), situação que, na opinião de músicos, críticos e articulistas de periódicos locais, neles expressa, teria se mantida inalterada até a inauguração do novo salão do Instituto Nacional de Música, em novembro de 1922, ainda que esse salão também tenha sido atacado exatamente por também não atender às necessidades acústicas.

As obras de construção do prédio que abrigaria o tão desejado espaço artístico musical tiveram início ainda naquele ano de 1913, e, por falta de verba, acabaram por ficar paradas de dezembro de 1914 – “o orçamento da Despesa para 1915 nenhum crédito consignara para a sua continuação” – até outubro de 1919, retomadas já sob a direção de Abdon Milanez, nomeado para o cargo de Diretor do Instituto Nacional de Música em 1º de novembro de 1916, em substituição ao compositor Alberto Nepomuceno, “em razão de seus relacionamentos políticos e com grande resistência interna a seu nome” (ESCOLA DE MÚSICA, [2017]).

Várias foram as tentativas de afastá-lo do cargo, todas infrutíferas. Para os docentes do Instituto Nacional de Música, “Milanez não dispunha dos mais elementares conhecimentos da teoria musical e no que concernia à ilustração geral, também comprometia a instituição, (...)” (AUGUSTO, 2008: 252).

De fato, em sua biografia, não constam estudos regulares de música, nem tampouco de composição, “tendo iniciado tardiamente o estudo de piano” (ESCOLA DE MÚSICA, [2017]). O novo Diretor do Instituto Nacional de Música, nascido no estado da Paraíba, transferiu-se cedo para o Rio de Janeiro, e formou-se em Engenharia, pela Escola Politécnica, em 1880, o que, supõe-se, tenha contribuído para boa parte da oposição por ele enfrentada.

Autor de marchas, polcas, valsas, quadrilhas e lundus, dentre os gêneros populares, considerados de pouca seriedade acadêmico-musical; músicas sacras; partituras para operetas e para teatro de revista, que também gozavam de pouco apreço como obras musicais acadêmicas; e uma ópera em um ato chamada *Primizie*, “com libreto de Heitor Malagutti, que estreou em 1904, no Rio de Janeiro, tendo sido novamente encenada em 1921, no Teatro

Municipal” (MILANEZ, 2017), “nunca teve um mestre de musica! Aprendeu a tocar piano assistindo ás lições que um professor da Parahyba dava á sua irman!” (AZEVEDO, 1893: 1).

Sobre ele, escrevera ainda Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908), jornalista e teatrólogo, diretor do periódico *O Album*, em março de 1893:

É um grande trabalhador e compõe com uma facilidade inaudita. Eclectico e desorientado, umas vezes atira-se á escola franceza e outras á italiana, mas é, sobretudo, brasileiro, de um brasileiroismo encantador e sincero. A sua musica (...) agrada sempre, que seja sentimental, quer seja alegre; (...).

Os profissionaes mettem-lhe a catana: consideram-no um simples amator incipiente; mas o publico estima-o devéras, e aplaude-o sempre com enthusiasmo. Abdon Milanez tornou-se um nome popular. (AZEVEDO, 1893: 2)

Assim, se se considerarem as características quase científicas da reforma pedagógica implantada pelo primeiro diretor daquele estabelecimento e a formação acadêmica que, nesse contexto, se preconizava necessária aos professores para efetivá-la – Leopoldo Miguez havia inclusive afastado professores que considerava “autores de sucessos comerciais representativos dos gêneros de “música ligeira” em voga até então” (PEREIRA, 2013: 6) –, a ascensão de um engenheiro com uma formação musical tão pouco ortodoxa e nada acadêmica à direção da principal instituição de ensino acadêmico de música não poderia ser bem aceita.

Apesar disso, Abdon Milanez prosseguia trabalhando e se orgulhava de ter dotado a instituição de “seu sonhado edificio moderno” (O PAIZ, 1921c: 3), creditando a si próprio os louros de, “apellando para o Conselho dos Patrimonios do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, (...) [ter encontrado] a melhor vontade para a resolução de se levar por diante a referida construção” (GUANABARINO, 1923b: 11) – por força do art. 26 da Lei nº 3.454, de 6 de janeiro de 1918, secundado pelo Decreto nº 12.850, de 23 de janeiro do mesmo ano, “quaesquer construcções, reconstrucções ou reparos do edificio [deveriam ser feitas] unicamente com a alienação ou a renda das apolices do patrimonio” (BRASIL, 1918), o que dificultava o andamento dos trabalhos por insuficiência patrimonial.

Está no conhecimento de vós todos, que graças aos esforços da Directoria junto ao Congresso Nacional, este resolveu que fossem incorporados ao mesmo patrimonio o proprio nacional em que funciona o Instituto, com todas as suas dependencias, e bem assim a bibliotheca, archivo, instrumentos e todos os utensilios e permitir qualquer transacção com as apolices para a continuação das obras ha tanto tempo paralysadas. Foi, pois, consideravelmente augmentado o referido patrimonio. (GUANABARINO, 1923b: 11)

Assim foi que, em 24 de outubro de 1919, em episódio solenizado com a presença do Ministro da Justiça, foram finalmente retomados aqueles trabalhos, após estudos para incorporar as “modificações introduzidas na (...) planta pela Repartição de Obras do Ministerio da Justiça, como sejam, entre outras, a mudança da fachada do edificio e

substituição, por consolos, das columnas projectadas no salão de concertos, aceitas pelo Conselho” (BRASIL, 1923a: 134-135).

Sob os andaimes do Instituto Nacional de Musica reuniram-se esta tarde, ás 4 horas precisas, os Srs. ministro da Justiça, prefeito e desembargador presidente do Conselho Administrativo dos Patrimonios do Ministerio da Justiça; Abdon Milanez, director do citado Instituto; architectos, constructores e professores de musica, afim de assignar o recomeço das obras daquele edificio. (...). Apenas o Sr. presidente do Conselho Administrativo proferiu algumas palavras allusivas á importancia da continuação das obras e o Sr. Abdon Milanez recordou as vicissitudes por que passara o seu constante desejo de finalizar aquella construcção e o contentamento com que por fim viu que todas as difficuldades se aplainavam, (...). (A NOITE, 1919: 3).

O projeto do novo prédio do Instituto Nacional de Música era de autoria do arquiteto Cipriano Lemos, “sob inspiração da Sala Gaveau, de Paris” (LORDELLO, 2013), profissional que “graciosamente, se promptificou a projectar outra fachada mais imponente e mais adequada aos fins a que se destina o edificio, adaptando a este todos os melhoramentos da architectura moderna” (O PAIZ, 1922br: 5), afirmou Abdon Milanez no discurso de inauguração do novo salão de concertos do Instituto Nacional de Música.

O prosseguimento das obras movimentou o meio artístico-musical, animado com a possibilidade real de se ter um salão de concertos adequado à prática musical e que possuía características de uma arquitetura em tudo moderna – porque atual –, concretizadas no material utilizado – “uso da madeira”.

Desenhada a partir de arco continuado por longas extremidades retilíneas, sua plateia inteira foca diretamente o palco, sendo ladeada por duas frisas. Além desse nível, a sala conta ainda com dois andares de balcões, acessíveis por mezaninos. Em seu acabamento, primam o uso da madeira e os revestimentos de parede e guardacorpo em tons cálidos. Assim é formado seu conjunto plástico que, aliado ao desenho, faz dessa uma sala extremamente acolhedora. (LORDELLO, 2013)

Comentando o “regosijo” que identificava junto aos artistas por conta desse novo espaço que se abria para a prática da música profissional, o violinista Francisco Chiaffitelli reconheceu neles “a esperança fagueira que, uma vez concluido o salão, havemos de fazer arte, arte verdadeira, e mostrar aos olhos do estrangeiro embevecido, o testemunho de nosso alto gráo de adiantamento” (A NOITE, 1921: 1), como se fora essa a condição para tal.

Entretanto, continuou o músico:

Para que isto se tornasse uma realidade, era preciso que estivessemos em outras condições de preparo. Mas, a triste verdade, é justamente o contrario: A nossa educação musical ainda está no periodo da infancia, e pouco ou quasi nada, senão nada, se tem feito para melhoral-a. O nosso Instituto de Musica tem fornecido uma serie apreciavel de bons instrumentistas solistas, mas muito poucos musicistas, devido á insuficiencia de cursos preparatorios. Não possuímos ainda um curso de historia da musica, não temos uma aula de orchestra; não sabemos o que é um curso de musica de camera; de canto choral, para ambos os sexos, nem se fala, (...). Com todas estas lacunas, o que podemos nós esperar de realmente apreciavel? (A NOITE, 1921: 1)

Apontou Chiaffitelli nesse artigo duas circunstâncias por ele consideradas como limitadoras para uma performance elevada do artista nacional. A primeira se daria pela já comentada ausência de um espaço que possuísse as condições acústicas ideais para a prática da música instrumental, sem o quê o profissional nacional não poderia atingir o nível de adiantamento que certamente possuía. A outra conjunção tinha caráter pedagógico. Não estariam ainda nossos músicos no nível de evolução musical que se estimaria pela falta de formação acadêmica e artística adequada e estabeleceu uma diferença de valor e hierárquica entre ‘instrumentista solista’ e ‘musicista’, a esse último concedido patamar mais elevado. Assim, a construção de tal sala de concertos somente se constituiria efetivo legado das comemorações do Centenário para a vida musical da capital federal caso acompanhada de profundo incremento da educação dos músicos, coadunando-se em tudo ao pensamento contemporâneo de valorização da educação como solução para a superação dos problemas nacionais.

A conclusão das obras do novo edifício, que só se deu a partir da interferência do Presidente da República, à época, Epitácio Pessoa, e a organização de eventos que marcassem solenemente a inauguração do salão de concertos daquela instituição fizeram parte dos debates da Comissão Executiva desde a sua instalação e foram temas previstos ainda nos planos aprovados pelo governo em 4 de fevereiro de 1921, integrando todos os projetos apresentados por Abdon Milanez àquele coletivo para as comemorações do Centenário da Independência.

Com a inauguração desse edifício, vamos ter um salão para concertos, lacuna imperdoável até agora descuidada pelos poderes públicos que precisam cogitar da criação de um local destinado exclusivamente a esses sarões artísticos acessível a todos e construído com as prescrições de boa acústica, tal qual existem em todas as grandes capitais. (O PAIZ. 1922ar: 3)

O reinício das obras do novo prédio e a participação da instituição nas discussões sobre as comemorações do Centenário (ou, mesmo, por causa disso) não fizeram arrefecer a grande insatisfação com o Diretor do Instituto Nacional de Música, veiculada inclusive em periódicos locais, como se lê.

- Viste? – observa o maestro Francisco Braga ao seu colega Elpidio Pereira, - o Abdon Milanez propoz a realização de grandes concertos nas festas do Centenario.
 - Passou essa proposta?
 - Não.
 - E elle, que fez?
 - ‘Abdon...nou a idéa?’
 (SILVINO, 1921: 20)

O Diretor rebatia. Entrevista publicada na edição de 30 de abril de 1921 do periódico *O Paiz* informava os lamentos de Abdon Milanez, para quem “a campanha levantada contra a

minha administração naquelle estabelecimento de ensino é ingrata. É certo que não sou, nem nunca me julguei uma grande competencia artistica. Mas, d’ahi a concluir-se que não entendo de musica, a diferença é enorme” (O PAIZ, 1921c: 3).

A hostilidade a Abdon Milanez não se limitava à questão musical, pela frágil formação acadêmico-musical do diretor, mas se apresentava também no tocante à administração da instituição, opinião que ele rechaçou com veemência nessa mesma entrevista, assinalando os caminhos que havia trilhado para obter a verba necessária à manutenção da entidade e à construção do novo edifício para abrigá-la, dado que o governo federal de há muito não contribuía com dotações para a obra.

Quando tomei a direcção do Instituto Nacional de Musica, este funcionava debaixo dos andaimes velhos das obras do seu novo edificio, obras que estavam paradas ha bastante tempo.

(...).

Como se sabe, o Instituto tem um patrimonio. Estudei o caso. Só com os juros das suas apolices poderíamos levar avante as obras da rua do Passeio. Tive a felicidade de encontrar boa vontade nos membros do conselho do patrimonio e, em vez de, como era de praxe, transformar em apolices os juros das apolices do Instituto, consentiram que a renda fosse aplicada na continuação do edificio, (...). O edificio do Instituto está sendo feito á sua própria custa. (O PAIZ, 1921c: 3)

Apesar das resistências a seu nome, Abdon Milanez, na qualidade de Diretor do Instituto Nacional de Música durante todo o período de organização e realização dos festejos do Centenário da Independência, foi instado a manifestar-se sobre a programação musical daquelas comemorações em diversos momentos ao longo do tempo em que a Comissão Executiva esteve em atuação – mais do que isso, foi o profissional formal e oficialmente consultado a respeito da participação da música nos festejos do Centenário –, fosse comparecendo às reuniões ou por documentos, fosse propondo atividades ou se pronunciando sobre o que já estava oficialmente planejado, fosse opinando sobre outros projetos apresentados àquele colegiado e a cuja aprovação eram submetidos.

Assim foi que, em 18 de março de 1921, “especialmente convidado pela Comissão” (ARQUIVO NACIONAL, 1921b: [s.n.]), compareceu Abdon Milanez à oitava sessão da Comissão Executiva, na qualidade de presidente da subcomissão “encarregada de estudar a parte musical e theatral da commemoração do Centenario” (ARQUIVO NACIONAL, 1921h: [s.n.]), submetendo à apreciação dos presentes uma “proposta para a cooperação do Instituto de Musica nas festas do Centenario” em que sugeria

Organisar, ouvidos os nossos mais distinctos maestros e compositores, um grande concerto inaugural do novo edificio do Instituto; representar no Palacio das Festas da Exposição, – e não ao ar livre – a opera Guarany; facultar a realização de vesperaes de arte em sala adrede preparada, no recinto da Exposição, vesperaes em que se farão ouvir muitos artistas laureados pelo Instituto; e construir nesse local um

theatro, com a estrutura metallica do Theatro Apollo, para que companhias nacionaes representem peças nacionaes. (ARQUIVO NACIONAL, 1921b: [s.n.])

Nota-se nessa proposição uma articulação entre o Instituto Nacional de Música e os espaços destinados a apresentações musicais em construções edificadas no espaço físico da Exposição Internacional, citando-se, nesse caso, o Palácio das Festas, principal construção do empreendimento, e que assistiria à montagem de *Il Guarany*; e uma sala especialmente preparada para acolher apresentações vesperais, com a participação de artistas do Instituto Nacional de Música.

Igualmente divulgadas em periódicos locais em 19 de março de 1921, essas proposições foram acrescidas de mais uma, nessas publicações, qual fosse a de realização de três concertos populares (O PAIZ, 1921b: 4), dado esse que não constava da ata da sessão da Comissão Executiva. Feita a exposição da proposta, a Comissão Executiva ficou de manifestar-se oportunamente sobre o programa apresentado.

O programma musical dos festejos

Com o sr. Alfredo Pinto conferenciou, hontem, sobre a organização da parte musical do programma dos festejos do Centenario da Independencia, o sr. Abdon Milanez, ficando deliberado que a inauguração do Instituto Nacional de Musica, em construcção á rua do Passeio Publico, seja feita em setembro de 1922. Para essa data foi revolvuda [*sic*] a organização de um concerto musical e uma série de quatro outras symphonias e seis de musica de Camara, onde serão ouvidas producções dos melhores compositores nacionaes.

Tomarão parte nesses concertos uma orchestra de 80 professores e um córo de 80 cantores.

Com a Sociedade de Concertos Symphonicos foi incumbido de entender-se o maestro Francisco Braga, professor do Instituto Nacional de Musica, para solicitar seu concurso ao programma musical das festas do Centenario. (O JORNAL, 1921b: 2)

Abdon Milanez manifestou-se formalmente à Comissão Executiva sobre a programação musical das festas do Centenário em duas oportunidades. Na primeira delas, em 16 de julho de 1921, apresentou ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores o orçamento das atividades por ele sugeridas para a ocasião – primeira parte – e daquelas que constariam da inauguração da sala de concertos do Instituto Nacional de Música – segunda parte.

A primeira parte desse programa tratava de proposta elaborada a partir de consulta ao empresário italiano Walter Mocchi (1870-1955), concessionário do Theatro Municipal, para a realização de três grandes representações da ópera *Il Guarany* no “‘Stadium Fluminense’, por quinhentos contos de réis pelo menos” (ARQUIVO NACIONAL, 1921g: 190), abordando questões referentes ao cenário e ao palco¹⁵¹, à indumentária e aos adereços a serem utilizados

¹⁵¹ “1º - um grande scenario feito em plastica no genero do que se fez na Arena de Verona, na Italia, para os espectaculos lyricos ao ar livre; 2º - outro scenario apropriado ao Theatro Municipal para o caso de chuvas que impeçam a realização dos espectaculos no Stadium; 3º - transformação do Stadium em um grande palco scenico,

em cena¹⁵² e ao contrato de artistas e coro para essas representações. Aventava também a possibilidade de montagem e apresentação de outras óperas nacionais além d'*Il Guarany*, publicando editais com a finalidade de escolher as obras as serem cantadas.

A segunda parte, por sua vez, tratava do orçamento de apresentações para a inauguração do salão de concertos do Instituto Nacional de Música, previstas em número de “5 Concertos symphonicos, orchestra de 80 professores, um regente, inclusive sete ensaios para cada concerto”, ao custo de 33:800\$000 e de “6 Concertos de musica de camera, por um quarteto, a 2:500\$000”, totalizando 15:000\$000 (ARQUIVO NACIONAL, 1921g: 190), e para a aquisição de pianos de cauda para essa ocasião, “um de 13:000\$000 e outro de 8:000\$000”, ato que julgava indispensável, “attendendo a que o Instituto não dispõe de nenhum em condições de bem servir” (ARQUIVO NACIONAL, 1921g: 190), e que seriam incorporados ao patrimônio do Instituto Nacional de Música ao final dos eventos, conforme definido pela Comissão Executiva.

Do orçamento por ele elaborado para esses concertos, constava o pagamento a sessenta coristas para o primeiro dos concertos sinfônicos, ao preço de 70\$000, contabilizando um total de 4:200\$000; a dois ensaiadores de coro, a 300\$000, totalizando 600\$000; e a solistas de canto e instrumentos, para os quais se previu o montante de 3:800\$000.

Nesse documento, o Diretor do Instituto Nacional de Música indicava, ainda, que “tambem se publique edital convidando os nossos compositores a apresentarem os seus trabalhos para serem executados nos referidos concertos, depois de escolhidos”, mesma providência que havia lembrado “para a representação de operas nacionaes” (ARQUIVO NACIONAL, 1921g: 190). Ressalte-se aqui tanto o resgate do processo seletivo na forma como apontado por Nestor Ascoly em seu projeto quanto o tema sobre a composição de óperas nacionais, que integrou todos os programas elaborados.

A julgar pelas características das atividades constantes desse documento de Abdon Milanez, relacionadas ao registro em ata da 31ª sessão da Comissão Executiva, realizada em 29 de julho de 1921, supõe-se ter sido esse o trabalho aprovado naquela reunião, como se lê:

A sub-comissão presidida pelo Sr. Director do Instituto Nacional de Musica, Dr. Abdon Milanez, encarregada de estudar a parte musical e theatral da commemoração do Centenario, apresentou o seu trabalho, que foi aprovado, excepção feita do numero referente á representação ao ar livre da grande opera nacional ‘O Guarany’,

com a necessaria caixa harmonica para dar sonoridade precisa á orchestra, sob a direção do engenheiro Pericle Ansaldo; (...).” (ARQUIVO NACIONAL, 1921g: 190)

¹⁵² “4º - criação e execução de costumes para um pessoal de bailes de 150 pessoas e cerca de 500 comparsas; 5º - confecção de appetrechos e armas de indios e de portuguezes, calçados, cabelleiras, etc; (...).” (ARQUIVO NACIONAL, 1921g: 190)

por attingir á somma assás elevada a montagem da peça tal como a delinear a o governo. (ARQUIVO NACIONAL, 1921h: [s.n.])

A despeito da formação musical de Abdon Milanez, que, como se viu, não havia seguido um curso acadêmico-formal desejado ou requerido para um profissional da música, as propostas do Diretor do Instituto Nacional de Música não se aproximavam da ‘música ligeira’ que, dizia-se, caracterizava as suas composições, embora também não se distinguissem aquelas propostas por grande relevância musical ou magnitude, ao contrário do que se vira na arquitetura das construções para a Exposição Internacional ou na montagem de exposições de artes plásticas.

A bem da verdade, a considerar o investimento do governo em festejos grandiosos para a comemoração do Centenário da Independência, as proposições de Abdon Milanez para a participação musical pareciam um tanto acanhadas, limitando-se a dotar o Instituto Nacional de Música de um prédio apropriado para as atividades acadêmicas e de uma sala de concertos que fosse digna de receber os espetáculos sinfônicos que se avizinhavam, oferecendo a grandes artistas as condições técnicas ideias para apresentações musicais, como convinha às nações modernas e civilizadas; adquirir pianos para guarnecer a nova sala; e a sugerir a realização de uns poucos concertos sinfônicos e operísticos em pavilhões da Exposição Internacional, que atendessem aos anseios do governo central de promover eventos de caráter ‘popular’, reunindo grandes massas de visitantes para aquela mostra e, ao mesmo tempo, apresentando um balanço da música nacional, como em uma verdadeira exposição.

Ainda assim, os propósitos de que se revestiam aquelas ideias pareciam apontar para um ideal civilizatório de formação do povo, principalmente se se levar em conta a ideia de concertos populares, nelas buscando um certo equilíbrio de forças a se completarem. Por um lado, miravam a música sinfônica e instrumental, campo que vinha merecendo especial atenção daquele estabelecimento de ensino desde a virada do século, como forma de promover a ‘modernização’ da música acadêmica, que havia sido ‘invadida’ pelas facilidades e melismas melódicos das ‘arcaicas’ óperas italianas; por outro, ao mesmo tempo, admitiam a representação operística, especialmente de *Il Guarany* - , e incentivavam a montagem de outras óperas nacionais. Também o artista nacional – compositores de música vocal ou instrumental; instrumentistas de grupos sinfônicos ou de câmara; e cantores integrantes de grupos vocais nacionais – foi lembrado em todas essas ocasiões.

Em um segundo apontamento, datado de 24 de março de 1922, o Diretor do Instituto Nacional de Música, “em obediência ás determinações verbaes” do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, e “no intuito de contribuir de modo efficaz para que a arte da musica no

Brasil possa ostentar a justa expressão do seu valor nas festas do Centenario da nossa Independencia, não só com relação aos compositores como aos executantes” (ARQUIVO NACIONAL, 1922i: 81), reapresentou proposições que já havia feito em projeto anterior, ainda que um tanto alteradas, e ressaltou a importância: da inclusão de concertos sinfônicos na programação das comemorações do Centenário – “julgo indispensavel a realização de tres grandes concertos symphonicos, pelo menos, na sala de festas da Exposição”; da concessão de “uma sala com a capacidade de 250 a 400 logares, no recinto da Exposição, onde diariamente se realise uma hora musical, preenchida exclusivamente por artistas laureados com o 1º premio por este Instituto”; e da aquisição de pianos de cauda para a nova sala de concertos da instituição, “medida de grande alcance para a elevação da nossa cultura artistica”, de modo a “dotar-se o salão do Instituto com o indispensavel para a realização de concertos, pois é sabido que varios artistas estrangeiros, de nomeada, (...), virão ao Brasil áquelle tempo” (ARQUIVO NACIONAL, 1922i: 81).

Da mesma forma que em documentos precedentes, também nesse foi apresentado o orçamento necessário à viabilização das atividades propostas.

Conhecido, portanto, o que, a meu ver, se deve fazer para maior elevação da arte entre nós na commemoração do 1º centenario do acto mais glorioso da nossa patria, entrarei a fallar da despeza disso resultante.

Orçamento provavel para tres grandes concertos symphonicos 20:300\$000

Dois pianos de cauda para concertos 40:000\$000

Eventuaes 5:000\$000

65:300\$000

Si se tomar em consideração a renda provavel de taes concertos e das horas musicaes, que estimo em 30:000\$000, ficará a despeza reduzida a 35:300\$000, porquanto a renda reverterá para os cofres publicos. (ARQUIVO NACIONAL, 1922i: 81)

Por fim, Abdon Milanez solicitou ao governo “um auxilio pecuniario para mobiliario, tapeçaria, etc., porquanto o edificio [do Instituto Nacional de Música] ora em via de acabamento tem sido feito exclusivamente com recursos do patrimonio do Instituto”. O objetivo de tal pedido era possibilitar a finalização dos trabalhos de acabamento do prédio que abrigaria aquela instituição de modo que fosse possível inaugurá-lo “por ocasião das festas do Centenario” (ARQUIVO NACIONAL, 1922i: 81).

A parte musical do programa apresentado por Abdon Milanez foi aprovada pela Comissão Executiva, na 77ª sessão, realizada em 1º de abril de 1922, “visto haver verba para a despeza calculada” (ARQUIVO NACIONAL, 1922k: [s.n.]).

A comissão executiva examinou minuciosamente o projecto da secção musical da commemoração, apresentado pelo Dr. Abdon Milanez, director do Instituto de

Musica e presidente da sub-comissão especial encarregada de organizar os grandes concertos.

Segundo resolveu a comissão, haverá tres grandes concertos symphonicos, na Sala de Festas da Exposição Nacional. Realizar-se-ha, com a possivel frequencia, uma 'hora musical', em um dos salões da Exposição, audições que serão especialmente preenchidas por alumnos laureados com o 1º premio do Instituto.

Outros concertos, igualmente patrocinados pela comissão, deverão effectuar-se no salão do Instituto Nacional de Musica.

(O PAIZ, 1922b: 4)

Tal informação, entretanto, parece não ter sido divulgada ao público e ao meio musical profissional, que se ressentia de concertos instrumentais na programação do Centenário.

Porém, de concertos symphonicos, de audições de musica religiosa, de musica de camera, de apresentação de nossos artistas, nada.

No principio, houve reuniões e o próprio director do Instituto convidou-me para organizar uma série de concertos de musica de camera.

Mais tarde, porém, a uma pergunta sobre esses festivaes, me declarou que mais nada se faria 'por falta de verba'. Se isso fôr verdadeiro, é doloroso vê a indiferença com que as cousas de arte são tratadas entre nós.

Portanto, temos uma pleiade de artistas de valor que qualquer nação culta teria orgulho em apresentar, mas... (CHIAFFITELLI, 1922: 2)

A aprovação da proposta do Diretor do Instituto Nacional de Música ficou consignada em documento enviado por Ferreira Chaves, então Ministro da Justiça e Negócios Interiores e, como tal, presidente da Comissão Executiva, ao Diretor do Instituto Nacional de Música, em 12 de abril de 1922, tendo acolhido: a) a realização de três grandes concertos sinfônicos, apontando inclusive compositores a terem obras neles executadas – “a sub-comissão sob vossa presidencia elaborará o programma dos concertos, tendo em vista a conveniencia de figurarem trabalhos dos mais notaveis compositores nacionais, desde José Mauricio”; b) as apresentações de música de câmara, “em que se farão ouvir, de preferencia, alunos laureados do Instituto Nacional de Musica”; e c) a aquisição dos dois pianos de cauda, “os quaes, encerrada a Exposição, serão entregues ao Instituto, de cujo patrimonio passarão a fazer parte” (ARQUIVO NACIONAL, 1922m: [s.n.]). Para tanto, a Comissão Executiva concordou em destinar o valor solicitado no ofício enviado ao Ministro da Justiça – 65:000\$000.

Segundo informou Mello e Souza a Abdon Milanez em outro documento, “as vesperaes de arte que figuram no programma da Secção de Musica poderão effectuar-se ou no Salão de Festas da Exposição, ou, quando as circumstancias o permitam, no Pavilhão Monroe” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ak: 813), construções incorporadas à Exposição Internacional.

Três foram os projetos mais significativos de concertos sinfônicos submetidos àquele colegiado para, aprovados, serem realizados tanto sob auspícios oficiais quanto por iniciativa individual, como que a concretizar a proposta de Abdon Milanez.

O primeiro desses projetos constou do termo de ajuste celebrado entre a Comissão Executiva e Walter Mocchi com vistas às festas do Centenário, ao lado da representação de óperas, que era parte fundamental do contrato de concessão do Theatro Municipal ao dito empresário, assinado com a Prefeitura do Rio de Janeiro, ainda em 1920.

Na correspondência enviada à Comissão Executiva em janeiro de 1922, Walter Mocchi já havia comentado as dificuldades que vinha enfrentando para dar cumprimento integral aos termos daquele contrato e, ao mesmo tempo, dar conta das peculiaridades das propostas da Comissão Executiva para os festejos do Centenário. Propôs, então, nesse expediente, a realização, “em fins de Julho [de] uma serie de Concertos Symphonicos pela PHYLARMONICA DE VIENA, composta de 120 professores, e dirigida pelo seu illustre chefe o maestro FELIX WEINGARTNER” e, em acréscimo, a promoção dos “celebres concertos da CAPPELLA SISTINA, do Vaticano, sob a direcção de monsenhor CASIMIRO, que tão ruidoso sucesso teve em Paris e America do Norte, em 1921” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]).

Os concertos do coro da Capela Sistina acabaram por não figurar no documento final, substituídos que foram pela já citada ampliação do quarteto alemão que atuaria nas representações das óperas de Wagner, com o texto original. A cláusula nona do termo de ajuste rezou, então, que o “empresario obriga-se, outrossim, a realizar, em fins de Julho, uma serie de concertos symphonicos pela Philharmonica de Vienna, com mais de cem professores sobre a direção de F. Weingartner” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ae: [s.n.]).

Uma segunda série de concertos teria sido elaborada por Francisco Braga¹⁵³ e apresentada à Comissão Executiva por Antonio de Padua Assis Rezende, 2º Vice-Presidente da Comissão Organizadora da Exposição, que, em 7 de abril de 1922, encaminhou mensagem a Alfredo Niemeyer, Diretor da Seção Estrangeira da Exposição Internacional, com um “programma de concertos musicaes e symphonicos” por ele solicitado ao maestro Francisco Braga. Escreveu Pádua Rezende:

Interessando-me, pelo brilhantismo de nossa representação, procurei alguns dos mais eminentes artistas brasileiros para a organização de um programma de concertos musicaes e symphonicos; e de acordo com elles e o maestro Francisco Braga me foi apresentado, o que aqui junto.

¹⁵³ Apesar de, inicialmente, terem sido citados os nomes de outros músicos, incluído aí Francisco Braga, como integrantes da tal subcomissão de música, que, sob a liderança de Abdon Milanez, seria responsável pela parte musical dos festejos do Centenário, o material da Comissão Executiva e os periódicos consultados não citam qualquer participação daqueles ou de outros músicos nessas tratativas. Repare-se que, nesse momento, a proposta daqueles concertos, que seria uma iniciativa particular de determinado conjunto, chegou à Comissão Executiva pelas mãos de outra pessoa que não o Diretor do Instituto Nacional de Música.

Sujeitando ao alto criterio da Commissão a apreciação do mesmo, penso, que ao Dr. Abdon Milanez, deverá merecer a maior atenção pelo interesse que esse programma deve causar-lhe.

Creio que S. Exa. com o concurso do maestro Braga e dos notaveis artistas a que me refiro, prehencherà com grande successo o encargo que lhe é commettido nas festas da Exposição.

Só faço votos para que na melhor harmonia de vistas, exhibamos por essa occasião o gráo de cultura artistica a que temos chegado. (ARQUIVO NACIONAL, 1922i: 157)

A proposta reconhece não só o valor artístico-musical do maestro Francisco Braga na elaboração de concertos sinfônicos, ainda que devam ser submetidos ao Diretor do Instituto Nacional de Música como presidente da subcomissão de música daquela Comissão Executiva, como também destaca o nível artístico alcançado pelo país e que em tudo se coadunava aos propósitos modernizantes daquelas festas.

Em documento de nº 4178 da Comissão Executiva, datado de 20 de abril de 1922, o “projecto de concertos, organizado pelo Professor Francisco Braga e encaminhado a (...) Commissão pelo Snr. Dr. Padua Rezende” foi remetido pelo Secretário Geral do citado colegiado a Abdon Milanez “para os fins convenientes” (ARQUIVO NACIONAL, 1922q: 4178). Entretanto, registro de agosto de 1922 ao Presidente da Comissão Executiva do Centenário, assinado por Leopoldo Salgado, na qualidade de 1º Secretário da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro¹⁵⁴, indagava o encaminhamento dado àquela proposta, a qual, ao que tudo indica, havia ficado sem resposta.

(...), a pedido do Dr. Padua Rezende, o Sr. Maestro Francisco Braga organisou o plano das execuções que seriam levadas a efeito pela Sociedade [de Concertos Sinfônicos], durante os festejos commemorativos do Centenario de nossa emancipação politica, plano esse que foi enviado ao referido Sr. e que, até o presente, não logrou solução.

Como o Dr. Padua Rezende faz parte, segundo estamos informados, da Commissão dirigida por V. Ex., mais facilmente poderia ele resolver o caso tratado em o officio 7044, apresentado a V. Ex. o plano referido, como definitivo, si julgasse-o nas condições precisas ao fim em vista. (ARQUIVO NACIONAL, 1922aj: 75)

Também naquele mês de abril de 1922, uma terceira proposta de concertos sinfônicos fora encaminhada à Comissão Executiva, por meio de requerimento assinado pela Diretoria da Escola de Música Archangelo Corelli, nas figuras de Francisco Braga, Diretor Técnico daquela instituição; Orlando Frederico, Inspetor e um dos fundadores daquele estabelecimento; e Ricardo Santos, como tesoureiro, àquela ocasião.

A Escola de Música Archangelo Corelli havia sido criada em 1918 e era formada por

artistas animados de entusiasmo sincero, que trabalham, sem reclamos, sem trombetas, sem rufos de tambores, no afan de crear um centro, onde se cultive com

¹⁵⁴ A análise da documentação arquivística indica que o programa elaborado por Francisco Braga seria executado pela Sociedade de Concertos Sinfônicos.

fervor a musica de camera, classica, romantica ou moderna, comtanto que ella traduza uma manifestação de arte sincera e elevada. (O JORNAL, 1920b: 12)

Pretendia a instituição que a participação da escola na Exposição Internacional se desse “não somente com um mostruario de seus regulamentos, programas de ensino, obras publicadas etc., mas tambem com audições musicas das suas classes de conjuncto e solos”, propondo, para tanto, a “inclusão no programma de festejos de dois Festivaes nos quaes serão incluídos, tanto quanto possivel, obras de autores nacionaes, para cuja realização pedem lhes sejam designados dia e hora” (ARQUIVO NACIONAL, 1922w: [s.n.])¹⁵⁵.

Essa proposta foi formalmente apresentada à Comissão Executiva na 88ª sessão, realizada em 9 de junho de 1922, que decidiu por submetê-la à apreciação de Abdon Milanez. Encaminhada por Mello e Souza no dia 13 daquele mesmo mês ao Diretor do Instituto Nacional de Música, obteve dele parecer favorável, disposto em documento datado de agosto de 1922, em que informou à Comissão Executiva nada ter a opor “ao pedido da Directoria da Escola de Musica Arcangelo Corelli” (ARQUIVO NACIONAL, 1922an: [s.n.]).

Em 16 de setembro de 1922, dirigiu-se Mello e Souza ao Professor Orlando Frederico, na qualidade de Presidente do Grêmio Archangelo Corelli, comunicando-lhe que

esta Comissão Executiva resolveu reservar o Salão de Festas da Exposição Internacional nos dias 30 do corrente e 7 de Outubro vindouro, ás 15 horas, para a realização dos dois primeiros concertos da serie que esse Gremio se propõe effectuar, nas condições já estabelecidas.

Deseja, outrossim, a Comissão que os programmas desses concertos sejam submetidos á aprovação do Sr. Director do Instituto Nacional de Musica sob cuja direcção se organisam os concertos da serie official. (ARQUIVO NACIONAL, 1922at: [s.n.])

Tratou também a Comissão Executiva de determinar o local e as datas para a realização dos concertos sinfônicos que integrariam a programação oficial do Centenário da Independência, considerando aqueles promovidos pela própria Comissão e os que constavam das demais séries por ela aprovadas, conforme se verifica em documento de Mello e Souza a Abdon Milanez, datado de 16 de setembro de 1922, que apresentou essas informações ao Diretor do Instituto Nacional de Música, como se lê abaixo:

Cumpre-me comunicar a V. Ex. que, de acordo com o entendimento verbal que teve com V. Ex. o Sr. Delegado Geral fixou os dias 28 do corrente e 14 de Outubro vindouro, ás 16 horas, para a realização, no Salão de Festas da Exposição Internacional, dos dois grandes concertos symphonicos promovidos pela Comissão Executiva, e os dias 3 e 21 de Outubro, ás 15 horas, para as duas primeiras vesperaes organizadas por esse Instituto, a se effectuarem no mesmo local ou onde se julgar então preferivel.

¹⁵⁵ Segundo se pôde apurar, seriam realizados quatro concertos sinfônicos sob a égide daquele estabelecimento, em datas estipuladas pela Comissão Executiva, e cujos programas deveriam ser submetidos à aprovação de Abdon Milanez.

Quanto aos concertos do Gremio Archangelo Corelli o Sr. Delegado Geral fixou os dias 30 do corrente e 7 do mez proximo, tendo, outrosim, recommendado ao mesmo Gremio submetta os programmas respectivos á approvação de V. Ex. (ARQUIVO NACIONAL, 1922au: 10345)

Das propostas de Abdon Milanez, resta ainda tratar da aquisição dos pianos, considerada por ele como essencial para a música e o músico nacional, e da conclusão das obras do novo edifício que abrigaria o Instituto Nacional de Música.

Os pianos, destinados inicialmente ao Salão de Festas da Exposição e que passariam a fazer parte do patrimônio do Instituto após o encerramento do certame, ficariam provisoriamente guardados no Instituto Nacional de Música até que as instalações do Palácio das Festas, no qual se localizava o dito Salão de Festas, estivessem concluídas, reservando-se espaço, nesse local, para alocação daqueles instrumentos, conforme solicitação da Comissão Executiva ao Chefe da Secção de Arquitetura da Exposição Nacional, Dr. Rocha Faria.

Cumpre-me informar-vos que esta Comissão acaba de adquirir, de accordo com o parecer da Sub-Comissão de Musica, dois pianos de grande cauda para os concertos de musica nacional que devem effectuar no Salão de Festas da Exposição, pelo que solicito providencias afim de que se reserve, no dito salão, o local onde devam ficar os referidos pianos, provisoriamente guardados no Instituto Nacional de Musica. (ARQUIVO NACIONAL, 1922ac: 6285)¹⁵⁶

Diante do consentimento da Comissão Executiva com a solicitação, foi por ela aberta uma concorrência “afim de obter dos principaes vendedores ou representantes de pianos as propostas ou informações que a orientassem para effectuar a compra dentro das condições mais vantajosas” (ARQUIVO NACIONAL, 1922u: 4230), cujo pagamento seria realizado à vista. Àquela ocasião, o Rio de Janeiro contava com um número razoável de estabelecimentos de comércio de pianos, que atendiam a uma cidade em que esses instrumentos ocupavam um lugar importante nas casas das famílias que os podiam adquirir, funcionando como símbolo de cultura daquela classe social e meio de divulgação das obras dos músicos nacionais.

Assim, foram contatadas as casas de instrumentos e partituras *Casa Carlos J. Wers*; *Casa Mozart*, de propriedade de Lino José Barbosa; *Casa Vieira Machado & Cia.*; *Casa Bevilacqua & Cia.*, às quais foi enviada idêntica correspondência, datada de abril de 1922, solicitando-lhes:

Rogo informeis em que condições podereis fornecer a esta Comissão Executiva dois pianos de grande cauda, para concertos, dos fabricantes Steinway, Bechstein ou

¹⁵⁶ Mais tarde, já em setembro de 1922 e após a aquisição dos pianos, a Comissão Executiva resolveu instalar um Salão de Recepções no Palácio Monroe, para o qual, então, foi determinado ao Diretor do Instituto Nacional de Música, e à escolha desse profissional, que um dos dois pianos fosse destinado. Pela indicação de documentos da Comissão Executiva e informações de periódicos, é possível inferir que o piano do fabricante Steinway foi aquele escolhido para ser transportado para o Palácio Monroe, a partir de onde foram feitas transmissões radiofônicas de concertos ali realizados, como se verá mais à frente.

Blüthner, sendo o pagamento effectuado á vista, de acordo com as praxes commerciaes. (ARQUIVO NACIONAL 1922p: 4172-4175)¹⁵⁷

Ao Sr. *Sampaio Araujo & Cia. Casa Arthur Napoleão*, outro estabelecimento de comércio de instrumentos e de partituras localizado na capital federal, também foi enviada correspondência naquela mesma ocasião, de teor um tanto diferente, solicitando-lhe que enviassem ao escritório da Comissão Executiva “um representante dessa firma, habilitado a prestar informações sobre as condições em que podem ser fornecidos pianos que esta Comissão deseja adquirir para a Exposição Nacional” (ARQUIVO NACIONAL, 1922o: 4171).

Apesar da intenção de se realizar um processo de concorrência para a compra dos pianos, não se obteve o resultado desejado, dado que “apenas uma casa de pianos desta Capital estava nas condições de fornecer instrumentos que satisfizessem as exigências preestabelecidas quanto a modelos, fabricantes, etc.” (ARQUIVO NACIONAL, 1922u: 4230) – a *Sampaio Araujo & Cia. Casa Arthur Napoleão* –, dado ser ela, como representante comercial no Rio de Janeiro, a detentora exclusiva do direito de revenda de pianos das marcas especificadas na consulta.

COMO ESTAMOS CERTOS QUE, esta M. D. Comissão não está ao par do comercio de PIANOS em n/ praça, sem querer, deu uma fôrma á sua consulta, por s/ intermedio, que não podíamos informar visto como as MARCAS de PIANOS em ella especificada são de exclusividade, como sua representante no Rio, de outra casa comercial, nenhuma censura levaremos e de bom grado registraremos como um lapso. (ARQUIVO NACIONAL, 1922am: [s.n.])¹⁵⁸

Em 31 de maio de 1922, Abdon Milanez comunicou à Comissão Executiva que os dois pianos de grande cauda, dos fabricantes Steinway e Blüthner¹⁵⁹, adquiridos pelos valores estipulados, já se achavam nas instalações do Instituto Nacional de Música¹⁶⁰.

Mesma sorte não teve o auxílio financeiro solicitado para conclusão e acabamento do novo salão de concertos do Instituto Nacional de Música, que vinham sendo realizadas a expensas da própria instituição e para o quê, conforme se viu, o governo nada dispendeu. A Comissão Executiva, que já vinha discutindo questões orçamentárias vinculadas a esse tema desde o ano anterior, ao longo das sessões realizadas em 24 de setembro, 1º e 3 de outubro de

¹⁵⁷ Segundo se infere da leitura de documentos arquivísticos da Comissão Executiva, os pianos adquiridos eram dos fabricantes Steinway e Blüthner (ARQUIVO NACIONAL 1922y: 5419).

¹⁵⁸ Resposta da Casa Bevilacqua & Cia. à Comissão Executiva em 8 de agosto de 1922.

¹⁵⁹ Ao final da Exposição Internacional, em julho de 1923, o piano Blüthner, que encontrava-se no Palácio das Festas, foi transportado para o Instituto Nacional de Musica (ARQUIVO NACIONAL, 1923a: [s.n.]).

¹⁶⁰ Recomendou, ainda, Abdon Milanez que, “havendo um saldo de 2:000\$000 [em relação à proposta que ele havia apresentado à Comissão Executiva em março daquele ano], lembro a conveniencia de, por conta delle, serem confeccionadas duas capas para os ditos pianos a bem da sua conservação” (ARQUIVO NACIONAL, 1922z: 145), no que foi prontamente atendido.

1921 – 43^a, 44^a e 45^a sessões, respectivamente, achou-se “na impossibilidade de tomar a si o preparo do salão de concertos do Instituto por lhe faltarem recursos orçamentarios para ocorrer a taes despesas” (ARQUIVO NACIONAL, 1922n: [s.n.]), que já haviam, em muito, extrapolado as previsões iniciais, colocando em risco a permanência da proposta na programação comemorativa.

Em 1^o de outubro de 1921,

o Sr. Dr. Alfredo de Niemeyer prestou informações sobre as despesas que resultarão das obras a realizar no edificio do Instituto de Musica, acclarando que a conclusão do edificio e o mobiliario completo importarão em cerca de 800:000\$000. O Sr. Dr. Leão Teixeira informa que o Governo está no proposito de suprimir ao programma a inauguração do edificio, á vista da enorme despeza que exige. O Sr. Professor Baptista da Costa propoz se complete apenas o que for indispensável, sem nada desmanchar do que está feito. A Commissão resolveu aprovar essa proposta, ultimando as obras atrasadas, desde que a despeza não seja demasiada. (ARQUIVO NACIONAL, 1921n: [s.n.])

O alto preço orçado para a finalização dos procedimentos – “já quase concluída a construção do edificio, verificou-se a necessidade de pequenas modificações no interior do mesmo e de mais um ascensor para maior comodidade do publico, o que importava em maiores dispendios” (BRASIL, 1923a: 135) –, incluindo mobiliário e acabamento, dificultava a manutenção da inauguração do prédio como uma das cerimônias constantes da programação oficial das comemorações do Centenário, como se lê em um trecho da ata da 44^a sessão, abaixo transcrito:

O Sr. Dr. Alfredo de Niemeyer prestou informações sobre as despesas que resultarão das obras a realizar no edificio do Instituto de Musica, acclarando que a conclusão do edificio e o mobiliario completo importarão em cerca de 800:000\$000. O Sr. Dr. Leão Teixeira informa que o Governo está no proposito de suprimir ao programma a inauguração do edificio, á vista da enorme despeza que exige. O Sr. Professor Baptista da Costa propoz se complete apenas o que for indispensavel, sem nada desmanchar do que está feito. A Commissão resolveu aprovar essa proposta, ultimando as obras atrasadas, desde que a despeza não seja demasiada. (ARQUIVO NACIONAL, 1921n: [s.n.])

Era grande a expectativa depositada sobre esse novo local de concertos. Com o término das obras, a inauguração prevista inicialmente para acontecer no mês de setembro de 1922 (O JORNAL, 1921b: 2), quando do exato cumprimento do Centenário, acabou por ocorrer apenas em 9 de novembro daquele ano, e que contou com palco e plateia respectivamente plenos de executantes e de público (figuras 7 e 8).

São dois os salões existentes no referido edificio, achando-se o de honra dividido em tres planos, no primeiro dos quaes se acham a platéia e varandas, no segundo balcões e no terceiro, galerias nobres. O salão menor é exclusivamente destinado á musica de camera. A lotação do grande salão é de 1.100 logares. (O JORNAL, 1922f: 2)



Figura 7: Inauguração do novo edifício do Instituto Nacional de Música (FON FON, 1922a: 28)



Figura 8: Público presente à solenidade de inauguração do novo edifício do Instituto Nacional de Música (FON FON, 1922b: 29)

Entretanto, ao que indicam os periódicos locais, o concerto de abertura das atividades não só não correspondeu à idealização de Abdon Milanez – limitou-se esse evento à condecoração e à apresentação de alunos laureados do próprio estabelecimento – como não figurou entre os eventos oficiais em comemoração ao Centenário da Independência, em que pese ter ocorrido ainda durante o período comemorativo.

Ainda assim, a solenidade contou com a execução da obra *Invocação à arte*, para coro e orquestra, do compositor Henrique Oswald, com a participação de “alunos e professores do estabelecimento, corpo choral da Escola do Theatro Municipal e professores da Sociedade de Concertos Symphonicos” (O JORNAL, 1922f: 2), a que se seguiu a audição dos ditos alunos premiados. Representando o Presidente da República naquele ato solene, o major Marcolino Fagundes, seu ajudante de ordens (O JORNAL, 1922g: 7). Nada, enfim, que lembrasse as propostas iniciais de tornar aquela inauguração um evento memorável no contexto comemorativo do Centenário da Independência.

A questão acústica do novo salão transformou-se em uma discussão à parte, dado que os problemas referentes à propagação do som naquele ambiente pareciam ter restado insolúveis. Já por ocasião dos preparativos para as comemorações do Centenário da Independência, em abril de 1922, o crítico Oscar Guanabarro, do *Jornal do Commercio*, dedicou um texto à análise dos salões que abrigariam apresentações musicais planejadas para os festejos, sob esse ponto de vista, tendo considerado “a imprestabilidade desse salão [do Instituto Nacional de Música] (...) de tal ordem que, no caso da execução de um trecho musical no movimento metronomico de 120 semínimas por minuto, o publico ouvirá ao mesmo tempo sons produzidos em tres compassos distintos” (GUANABARINO, 1922d: 2).

Para ele, aquele salão era um verdadeiro desastre, do qual resultava “a ausencia completa e absoluta de um salão apropriado aos concertos, visto que não acreditamos que o do Instituto tenha prestimo para cousa alguma, com as suas prolongadas resonancias e echo pronunciado” (GUANABARINO, 1922d: 2). Mordaz, continuava:

Em todo o caso, como o architecto e o constructor declararam ao Dr. Abdon Milanez que aquelles defeitos por nós apontados desappareceriam quando a sala estivesse cheia de espectadores, esperemos pelos resultados, que, na nossa opinião, serão negativos. A igreja da Candelaria tem esses mesmos defeitos, verdade é que motivados por causas differentes, como seja o zimbório, em primeiro lugar; no entanto quando o templo está completamente cheio os phenomenos persistem da mesma fórma e a musica naquele ambiente torna-se intoleravel. (GUANABARINO, 1922m: 2).

Acrescentavam, ainda, os periódicos à descrição do novo salão a instalação de aparelho que permitiria a renovação do ar, obra tão cara aos cidadãos da capital federal e

iniciativa bastante adequada àqueles tempos em que contribuições à solução de problemas de saneamento e de insalubridade que promoviam a proliferação de doenças eram bem vindas.

Esse departamento tem um aspecto suave na sua austeridade. Ao fundo, em fôrma de palco, o logar destinado aos executores.

Segue-se o prescenio.

A platéa é ampla e ladeada por duas filas lateraes de camarotes, os quaes são encimados pelas varandas.

Ao alto, as galerias, tambem amplas e confortaveis.

Está installado no salão um aparelhamento de renovação de ar, que hontem funcionou com regularidade. (GAZETA DE NOTICIAS, 1922d: 3)

Ao retirar-se da direção do Instituto Nacional de Música em fevereiro de 1923, quando de sua aposentadoria, Abdon Milanez deixou consignada sua queixa aos “graves ataques á minha competencia technica e administrativa para o cargo que ora deixo” em documento interno, cujo teor foi tornado público na edição de 11 de abril de 1923 do *Jornal do Commercio*, na coluna *Pelo mundo das artes*, do crítico Oscar Guanabarino (GUANABARINO, 1923b: 2).

Nesse documento, Abdon Milanez apontou todas as benfeitorias que, acreditava, promovera na instituição ao longo do tempo em que dela foi diretor, desde aquelas que estavam vinculadas à prática musical de alunos, passando pela organização de cursos e concursos de admissão e promoção discente, até a conclusão e inauguração do novo edifício do Instituto Nacional de Música, realizada sob a gestão desse profissional em meio às comemorações do Centenário da Independência, talvez, para ele, sua maior realização à frente daquele estabelecimento.

3.1.1.2 Os espetáculos de gala

PROGRAMMA

1º

Ouvertura da opera “O Guarany” de Carlos Gomes

2º

O BRAZIL NATUREZA – Poesia de recitada pela personagem symbolica “A Historia”

TERRA – Poema symphonico de Francisco Braga, terminando pelo Hymno do Centenario cantado por oitenta vozes de ambos os sexos.

TERRA – (Durante a execução do Hymno) Quadro vivo reproduzindo o quadro do mesmo nome de Aurelio de Figueiredo, com o concurso dos Marinheiros Nacionaes.

3º

O BRAZIL ATÉ A SUA INDEPENDENCIA – Poesia de recitada pela personagem symbolica “O Imperio”.

O GRITO DO YPIRANGA – Poema symphonico de H. Villa-Lobos, terminando pelo Hymno da INDEPENDENCIA para orchestra e córos.

INDEPENDENCIA OU MORTE! – (Durante a execução do Hymno) Reprodução do quadro “O GRITO DO YPIRANGA” de Pedro Americo, com o concurso de soldados do Exercito Nacional.

4º

O BRAZIL – Do Imperio á Republica – Poesia de recitada pela personagem symbolica “A Republica”.

AVE LIBERTAS! – Poema symphonico de Leopoldo Miguez, terminando com o Hymno da republica do mesmo autor, para orchestra e córos.

VIVA A REPUBLICA – (Durante a execução do Hymno) Quadro vivo reproduzindo a “PROCLAMAÇÃO DA REPUBLICA” de Henrique Bernadelli, com o concurso dos militares de terra e mar e de pessoas do povo.

5º

HYMNO NACIONAL – cantado pelo côro e por todas as personagens que tomaram parte nos quadros vivos.

O GOVERNO DO BRASIL – Grande medalhão com o retrato dos monarcas e presidentes que dirigiram os destinos do Brasil até a época actual, ladeado por bandeiras nacionaes e por todo o pessoal que tomar parte na composição dos quadros. (ARQUIVO NACIONAL, 1921o: [s.n.]

Em novembro de 1921, foi apreciado pela Comissão Executiva um outro nicho da programação musical, o “Projecto dos espectaculos de gala commemorativos do Centenario”, acima transcrito, e que deveriam ter lugar na exata semana do cumprimento da data festiva. Embora não haja assinatura do autor no documento que encaminhou esse projeto, é possível depreender da documentação constante dos arquivos desse colegiado que seja da lavra de Abdon Milanez, dado que era esse profissional o presidente da subcomissão de música da Comissão Executiva, a quem competiam tais atividades, e a quem foi dirigida correspondência de J. B. Mello e Souza, Secretário Geral da Comissão Executiva, com o parecer de João Baptista da Costa e encaminhamento daquele grupo de profissionais sobre a citada proposta.

O “Projecto dos espectaculos de gala commemorativos do Centenario” era composto por cinco partes¹⁶¹, que pretendiam reproduzir os momentos significativos da história do Brasil, remontando inclusive à época anterior ao ano da própria proclamação da festejada independência. Nessas representações, estariam presentes, de forma associada, diversas formas de expressão artística – a literatura, a pintura, o teatro e a música. Embora a pesquisa empreendida não tenha encontrado qualquer evidência da realização desses espetáculos da forma como apresentados no documento entregue à Comissão Executiva, a proposta em si merece ser apreciada porque carregada de significado.

De acordo com o projeto, os espetáculos de gala teriam início com a execução da abertura da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes (1ª parte), a que se seguiriam três partes de natureza descritiva. A primeira delas, intitulada “O BRAZIL NATUREZA” (2ª parte), destinava-se à exaltação da terra brasileira. As duas seções seguintes, “O BRAZIL ATÉ A SUA INDEPENDÊNCIA” (3ª parte) e o “O BRAZIL – Do Imperio á Republica” (4ª parte), deveriam contar a trajetória entre importantes momentos políticos do país, como sugere o título de cada uma delas – específica e respectivamente a Independência e a República.

A cada uma das partes do espetáculo de característica mais descritiva estava destinada uma poesia, recitada por um personagem ‘simbólico’ – respectivamente “A Historia”, “O Imperio” e “A Republica” –, à qual se seguiriam um poema sinfônico de um compositor brasileiro contemporâneo – a saber, Francisco Braga, Heitor Villa-Lobos e Leopoldo Miguez, nessa ordem de aparecimento no espetáculo – e um hino, quais fossem o Hino do Centenário, o Hino da Independência e o Hino da República, respeitada igualmente essa ordem.

À exceção de Leopoldo Miguez, em cujas obras, de fato, encontra-se o poema sinfônico de nome *Ave, Libertas!* – datado “de 1890, dedicado ao Marechal Deodoro da Fonseca, homenageia o primeiro aniversário da República” (PEREIRA, 2013: 7) –, as outras obras citadas – *Terra* e *O grito do Ypiranga* – não constam do catálogo de composições dos dois músicos invocados no programa. Embora não se tenham verificado evidências de solicitação ou de concursos que objetivassem a composição dessas obras, supõe-se que seriam encomendadas aos compositores especialmente para a ocasião.

Durante a execução dos hinos, em cada uma dessas mesmas partes de temática histórica, seria montado um quadro vivo, reproduzindo uma tela real, de mesmo nome, de

¹⁶¹ O poeta Coelho Netto, escrevendo para o *Jornal do Brasil*, em edição de 5 de fevereiro de 1922 e artigo intitulado *A musica no Centenario*, discorreu sobre um projeto de sua autoria que apresentara à Liga da Defesa Nacional e que guardava bastante semelhança com a proposta aqui apontada. Tratava-se de proposta para “thema para um poema symphonico, que se denominará *Brasil*, para ser executado na abertura da Exposição commemorativa do Centenario da nossa independencia” (JORNAL DO BRASIL, 1922a: 5).

autoria de um artista nacional. Para a parte que tratava da natureza, seria encenado o quadro *Terra*, do artista plástico Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1854-1916)¹⁶², com a participação, não por acaso, dos “Marinheiros Nacionaes”, retratados na obra original. Entretanto, não estava prevista a participação dos trabalhadores na encenação, embora igualmente presentes na citada tela, o que também não chega a ser uma surpresa.

A Associação responsável pelas festividades [do 4º Centenário do Descobrimento do Brasil] promoveu um concurso para eleger uma pintura referente ao tema. Vence Aurélio de Figueiredo, irmão de Pedro Américo, com *Terra*, (...). O quadro apresenta Cabral e Frei Henrique ao centro, mas a ação não contempla apenas os principais responsáveis pela expedição, pois vemos também os marinheiros e demais trabalhadores. (MORETTIN, 2000: 152)

Na parte seguinte, seria feita a montagem do quadro *Independência ou Morte!*, do pintor Pedro Américo (1843-1905), pelos “soldados do Exército Nacional”, igualmente presentes na tela do artista. Finalmente, na última dessas três seções, tomariam parte “militares de terra e mar” e “pessoas do povo”, montando o quadro intitulado *Proclamação da República*, do artista Henrique Bernardelli (1858-1936). Somente nesse momento, quando da celebração da República, surge a figura do ‘povo’, como se, apenas aí, com a República, de fato, se houvesse alcançado esse grau de civilização, se se considerasse o surgimento do ‘povo’.

O tema de cada um desses quadros merece atenção. A exaltação da natureza e da terra, constante da segunda parte, vinha fazendo parte do repertório intelectual desde o século XIX. Era principalmente pela natureza que a imagem do Brasil vinha sendo decantada no exterior. Os dois outros quadros descritivos possibilitavam que se rememorassem momentos e personagens que, constantes da memória coletiva do povo, contribuíssem para a comemoração da autonomia política do Brasil e para a construção da identidade nacional,

Encerrando os espetáculos de gala, na quinta e última seção, seria entoado o Hino Nacional, acompanhado de retratos e bandeiras dos dirigentes do país ao longo da história e dos personagens e artistas que tivessem participado das apresentações.

Em número de três, cada um desses espetáculos seria apresentado para um público específico, conforme pensado e definido pelo autor do projeto. O primeiro espetáculo, por exemplo, seria destinado a integrantes do “Governo da República, Congresso Nacional, Representantes das Nações, Corpo Diplomático, Ministros do Supremo Tribunal e do Tribunal de Contas, Altas patentes militares, Prefeito do Distrito Federal, Conselho Municipal, etc.”; o segundo espetáculo contaria com a presença de “Representante do

¹⁶² Aurélio de Figueiredo era irmão do também artista Pedro Américo.

Governo, Altos funcionários da Republica, Militares, Corpo docente das Escolas Superiores, Associações, Representantes do alto commercio, etc.”; o terceiro, finalmente, contaria com o comparecimento de “Representante do Governo, Representação de todas as classes sociaes que concorrem com o seu trabalho para o progresso e a riqueza do Brasil.” (ARQUIVO NACIONAL, 1921p: [s.n.]).

Também nesse item há o que ser ressaltado. Destinou o autor do projeto os dois primeiros espetáculos para uma plateia formada por personalidades políticas e institucionais, reservando para a terceira apresentação a presença “de todas as classes sociaes que concorrem com o seu trabalho para o progresso e a riqueza do Brasil”. Embora não tenha ficado claro que classes sociais poderiam comparecer a essa apresentação, pode-se supor que, considerando as ideologias reinantes naquele momento, nem toda a sociedade estaria, de fato, ali representada.

Constavam ainda desse programa as despesas presumíveis com profissionais – maestros, músicos de orquestra, integrantes de coros, poetas – e material – cópias de músicas, impressão de programas, cenários, roupas, transporte de instrumentos, totalizando 40:000\$000.

Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, Diretor da Seção de Belas Artes da Exposição Internacional e integrante da primeira formação da Comissão Executiva, o professor João Baptista da Costa emitiu, sobre o projeto, o parecer abaixo transcrito, datado de 23 de novembro de 1921.

Relativamente ao programma organizado, segundo me parece, pelo Instituto Nacional de Musica, cumpre-me dizer que o assumpto, em sua maior parte, está fora da minha competencia.

Penso entretanto, que tratando-se de commemorar uma data memoravel como a do Centenario da nossa Independencia, deveria fazer parte do programma o maior numero de autores nacionaes cujos trabalhos a juizo dos competentes mereçam a honra de figurar nos programmas para esses espectaculos, que a meu ver deveriam ser mais espassados e sem ser rigorosamente iguaes.

Quanto aos quadros-vivos, representando obras de artistas brasileiros, sou de parecer que os mesmos constem dos programmas desde que seja possivel a sua organização.

Penso que á commissão executiva, devem ser dados esclarecimentos mais completos relativamente ás poesias que figuram nos diversos numeros do programma apresentado. (ARQUIVO NACIONAL, 1921p)

O parecer do artista demonstrava que a proposição que lhe fora apresentada não correspondia às expectativas da Comissão Executiva e que continha certas inadequações. Embora grande parte dos autores citados no projeto dos espetáculos de gala, dentre poetas e compositores, fossem brasileiros, bem como os demais artistas que dele participariam, João Baptista da Costa era de opinião favorável à presença de um número maior desses profissionais do que somente aqueles que ali eram citados.

Preocupou-se também o professor com a similitude dos quadros que se sucederiam uns aos outros nos espetáculos, ao longo do enredo proposto, de maneira repetida, solicitando, ainda, que fossem fornecidas informações concretas acerca das poesias a serem recitadas, tendo em vista que o projeto era absolutamente omissivo em relação a isso.

Documento assinado pelo Secretário Geral da Comissão Executiva, datado de 10 de dezembro de 1921 e endereçado a Abdon Milanez, encaminhou-lhe o parecer do professor João Baptista da Costa e solicitou-lhe maior variedade da programação – “esta Comissão (...) deseja que V. S. apresente programma mais variado, mais educativo e conforme ao gosto do publico” (ARQUIVO NACIONAL, 1921s: 5056) – e a presença de um maior número de trabalhos de compositores nacionais, conforme já citado.

Poder-se-ia, nesse sentido, solicitar o concurso da Academia de letras afim de que certos números litterarios adequados fossem incluidos no projecto como tambem commetter ao director da Escola de Bellas Artes o encargo de organizar ou presidir á organização dos quadros artisticos, tendo-se sempre em vista o largo thema da commemoração. (ARQUIVO NACIONAL, 1921s: 5056)

Informou também o documento de Mello e Souza que, “de accordo com determinação do Governo, todos os festejos ou espectaculos officiaes hão de ser iniciados com o Hymno da Independencia e terminados com o Hymno Nacional”, o que requereria evidente alteração na organização dos espetáculos de gala tal como ali foram propostos (ARQUIVO NACIONAL, 1921s: 5056).

Em outro documento, da mesma ocasião, o Secretário Geral da Comissão Executiva teceu ainda comentários complementares sobre o assunto.

Os espectaculos constando de uma poesia, um poema symphonico e um quadro vivo cada um, apresentam reduzido interesse á apreciação popular, incluidos embora a symphonia d’‘O Guarany’ e o Hymno Nacional.

Accresce que o Theatro municipal deverá estar ocupado, por ocasião das festas comemorativas, por Companhia Lyrica que, forçosamente terá de incluir em seu programma recitas populares e de fazer executar poemas symphonicos nacionaes cujos motivos se prendam ao magno assumpto.

As poesias a que allude o projecto deverão ser obtidas por meio de concurso ou encomenda. (ARQUIVO NACIONAL, 1921q: [s.n.])

Estando o Theatro Municipal provavelmente ocupado por companhia lírica durante o período de realização dos festejos do Centenário¹⁶³, admitia-se, segundo o documento, a possibilidade de serem realizadas apresentações populares, para o quê era necessário anunciar-se um programa de maior interesse para o público que aconcesse a tais espetáculos, o que a programação proposta parecia não sugerir. Ao contrário, infere-se que ‘poesias’,

¹⁶³ Informe-se que o contrato de concessão do Theatro Municipal ao empresário Walter Mocchi já havia sido assinado no ano anterior, abrangendo o período de 1920 a 1925.

‘poemas sinfônicos’ e ‘quadros vivos’ não fariam parte do repertório ‘popular’ e que, portanto, não teriam o impacto desejado junto àqueles visitantes.

De fato, tal proposta não prosperou. Em seu lugar, assistiu-se a outras apresentações. Itens que integravam a própria concepção de exposição, as atrações que mobilizavam uma grande massa de pessoas eram primordiais naqueles empreendimentos, por seduzirem visitantes e convocá-los não só a percorrer e explorar aqueles espaços da modernidade, como também a se deixarem envolver, educar e civilizar pelo caráter enciclopédico das galerias de mercadorias expostas e de representações como as que aqui se apontam. Dessa forma, essas apresentações deveriam constar de repertório de fácil assimilação pela massa que acorreria à exposição e, ao mesmo tempo, promover e elevar-lhe a educação.

3.1.1.3 A temporada lírica oficial do Centenário da Independência

Neste momento, que de tudo se fala e só se cogita da nossa Exposição Internacional para comemorar o nosso centenario, é devéras estranhavel que o capitulo, que se refere á musica, não tenha tido até agora uma orientação de um projecto definido. Sabemos pelos jornaes que o emprezario Walter Mocchi virá, como de costume, explorar o Municipal, trazendo celebridades a preço de ouro, que nos fará ouvir o cyclo wagneriano, e que nos trará o celebre maestro Weingoertner. (CHIAFFITELLI, 1922: 2)

Conforme concebido no projeto original de Nestor Ascoly, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ainda que localizado em espaço externo à localização geográfica da Exposição Internacional, funcionou como uma das seções daquele certame, tendo a Comissão Executiva se envolvido diretamente nas tratativas para a definição das bases do que viria a ser a *Grande Temporada Lyrica do Centenario*¹⁶⁴, realizada naquele palco.

Já no início de 1920, por ocasião das tratativas sobre os termos do contrato que viria a ser assinado por Walter Mocchi para o período compreendido entre 1921 e 1925 – no qual estava inserido o ano das comemorações do Centenário –, celebravam-se as novas medidas ali introduzidas, compreendidas como um prenúncio da “emancipação da nossa temporada official, que não está, assim á mercê dos caprichos do publico portenho, quanto ao elenco e ao repertorio das companhias que o Sr. Mocchi d’ora avante nos dará” (O PAIZ, 1920: 6), demonstrando a total dependência entre as temporadas líricas do Brasil e aquelas que ocorriam nos países vizinhos.

¹⁶⁴ Embora a palavra ‘lírica’ seja comumente empregada para designar gêneros literários que se utilizam do canto e que estão diretamente relacionados a emoções e ao sentimentalismo, a maior parte das citações à temporada oficial tanto em fontes documentais quanto em periódicos utilizou esse adjetivo para referir-se a ela, independentemente do tipo de repertório ou dos intérpretes e sua relação com o sentido original da palavra.

A esse respeito, criticava-se, em certo tom de lamento:

Nós sempre nos sujeitámos ao paladar artistico argentino, a ponto de ouvirmos, de preferencia a operas nacionaes, trabalhos de compositores argentinos, (...). Não há quem de boa fé possa negar que as nossas grandes temporadas lyricas não tenham sido até hoje senão um apagado reflexo do que são as de Buenos Aires, tão intensas, tão artisticas e tão escrupulosamente organizadas, que na maioria das vezes o seu elenco e o seu repertorio dão de sobra para uma fragmentação que contenta os publicos complacentes do Chile, Uruguay e do desta capital, onde os artistas chegam extenuados e os scenarios mais que sovados. (O PAIZ, 1920: 6)

E depositava-se a confiança em uma “temporada organizada especialmente para nós, com cantores apreciados do nosso publico, ou desconhecidos, mas de incontestavel valor, com operas que estejam de acordo com o febricitante desenvolvimento que se vem ultimamente notando no gosto artistico do nosso publico” (O PAIZ, 1920, 6). Não foi bem isso o que se viu.

Em 16 de dezembro de 1920, o empresário Walter Mocchi e o Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, assinaram um termo de contrato de ocupação do Theatro Municipal para o período de 1921 a 1925 – dentro do qual está compreendida a temporada do ano do Centenário da Independência –, que conferiu licença ao empresário para oferta de atividades de entretenimento naquele espaço artístico da cidade¹⁶⁵.

Era esse contrato um instrumento bastante detalhado, não só nas questões administrativas e financeiras, como multas e impostos, mas também no tocante à escolha do repertório a ser levado à cena e à quantidade de apresentações, dentre outras particularidades, o que se viu também em 1922.

Rezava o dito contrato, na cláusula primeira, que

A ocupação do Theatro Municipal (...) será feita nos annos de 1921 a 1925, unicamente no periodo de 1 de Maio a 30 de outubro de cada anno, exclusivamente para realização de espectaculos de comedias, dramas, tragedias, operas lyricas e comicas, oratorios, bailados classicos, concertos musicaes e conferencias literarias de alto valor. (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.])

Em cada um dos anos compreendidos pelo contrato, o concessionário Walter Mocchi, que “não só empresariou grandes personagens da música lírica como Arturo Toscanini, Serafin, Vitale, De Angelis, Pietro Mascagni e Richard Strauss (...), como também teatros na Itália e na América do Sul” (PASSAMAE, 2015: 9-10), se obrigava a apresentar “uma grande companhia de opera lyrica”, além de outros gêneros teatrais, tendo no elenco, “pelo menos, dous artistas de fama consagrada, sendo a de opera, que funcionará com o titulo de

¹⁶⁵ Ressalte-se que, na data de assinatura do contrato com Walter Mocchi, a comissão que primeiro trabalhou sob a égide do Decreto nº 4.175/1920 já havia entregue a proposta de programação dos festejos do Centenário para apreciação pelo Ministro da Justiça, e dela constavam, caso aprovada, a utilização do Theatro Municipal como uma seção de uma futura Exposição Nacional e a apresentação de uma ópera nacional que integrasse oficialmente as comemorações daquela data.

‘Companhia Lyrica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro’, organizada especialmente para o mesmo teatro” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]).

A constituição de uma “grande companhia de opera lyrica” se justificava porque, embora inaugurado em 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro não possuiu corpos artísticos estáveis – coro, corpo de baile e orquestra¹⁶⁶ – até o final da década de 1920, os quais, juntamente com pianistas, solistas e maestros, vindos principalmente da Itália, eram contratados especialmente a cada temporada por grandes empresários.

Esses empresários atuavam em regime de concessão em teatros de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu e Buenos Aires, a partir de contratos que lhes transferia a execução e a exploração de um serviço público, mediante pagamento de tarifas e de impostos. “As produções viajavam de uma cidade a outra e os arquivos dos teatros mostram as semelhanças entre as temporadas, muitas vezes com o mesmo repertório, solistas, regentes, cenários e figurinos” (THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, [2017]).

Assim, uma mesma companhia, formada e contratada pelo mesmo concessionário, viajava em tournée por outras cidades da América do Sul – em especial, Buenos Aires e Montevidéu –, apresentando um mesmo repertório. As viagens da Europa ao continente americano eram longas – perto de dois meses – e cansativas, e o número de artistas não era pequeno, beirando duzentas pessoas. Dessa forma, era preciso compatibilizar os interesses financeiros de concessionários e países na organização das temporadas musicais.

Passemos, então, a considerações sobre as principais cláusulas do dito contrato e que impactaram as comemorações do Centenário da Independência. Determinava a cláusula quarta, por exemplo, a quantidade de artistas que o elenco da companhia lírica deveria possuir dentre solistas – “no minimo, tres primadonas, dous tenores, dous barytonos, dous baixos, todos de primeira ordem” –, coristas – “sessenta” –, corpo de baile – “vinte e quatro bailarinos, pelo menos, e constituido por uma companhia especial de bailados” – e instrumentistas – “sessenta e cinco professores de orchestra” –, totalizando mais de 150 pessoas (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]).

Também a nacionalidade dos considerados “primeiros artistas” – “um quartetto de primeiros artistas francezes e outro de artistas brasileiros” – e das óperas a serem executadas – “um repertorio eclectico, contando além de operas italianas antigas e modernas, tambem operas brasileiras, wagnerianas, allemãs, francezas, russas ou de autores notaveis de qualquer

¹⁶⁶ O primeiro grupamento estável do Theatro Municipal data do final da década de 1920, “quando a bailarina Maria Olenewa (1896-1965) fundou [em 1927] a primeira escola de dança do Brasil, sediada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro”. A criação do coro e da orquestra daquela instituição artística data de 1931, a partir do Decreto nº 3.506, de 2 de maio daquele ano (THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, [2017]).

outra nacionalidade, que serão cantadas em italiano e em francez” foram estabelecidas naquela cláusula (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]).

A determinação das obras que deveriam constar da programação proporciona algumas reflexões.

Em primeiro lugar, destaca-se o lugar destinado à ópera na programação idealizada para as temporadas. Como principal representante da cultura da elite da capital federal desde o século XIX, adentrando o século XX com essa mesma força, a “ópera tem a seu favor varias forças de convicção: – a musica, a poesia, a scenographia, os personagens e a movimentação. Dentro desse quadro exprimem-se todos os sentimentos e produzem-se todas as acções” (GUANABARINO, 1922a: 2), dizia Guanabarino a respeito daquele gênero musical. De fato, a ópera viria a ocupar espaço significativo nas representações musicais durante as comemorações do Centenário, como se verificará.

Observem-se, em seguida, os adjetivos utilizados para especificar as óperas que, desejava-se, iriam integrar a programação artística a ser levada naquele verdadeiro templo da arte. Por definição, o repertório da temporada deveria ser eclético e, por ecletismo, no contexto do contrato e do momento histórico, entendia-se a presença de obras ‘antigas’ ao lado de obras ‘modernas’, supondo que a palavra ‘antigo’ remetesse a uma anterioridade temporal e que à palavra ‘moderno’ tenha sido atribuída uma conotação de contemporaneidade com obras precedentes. Repare-se que essa coexistência foi prevista somente para as óperas italianas.

Outros vocábulos a serem realçados são os que se referem à nacionalidade das óperas: italianas, brasileiras, “alemãs, francezas, russas ou de autores notaveis de qualquer outra nacionalidade”, numa referência à questão nacional em discussão naquele pós-guerra. As obras apresentadas seriam detentoras de peculiaridades musicais que as remontariam a seus Estados de origem. Não seriam, entretanto, quaisquer Estados, mas aqueles que ocupavam um lugar de mérito como símbolo da civilização e da modernidade cultural.

A presença da música brasileira junto às demais nações está afinada ao contexto de valorização do homem e da obra nacional a que se vinha assistindo naquelas primeiras décadas do século XX, e poderia ser explorada em 1922, quando das comemorações do Centenário.

Mais um detalhe deve ser apontado: a distinção feita entre óperas ‘alemãs’ e óperas ‘wagnerianas’. Não seriam porventura ‘alemãs’ as óperas ‘wagnerianas’? Supõe-se que tal distinção repouse no fato de o alemão Richard Wagner ter promovido verdadeira revolução na

concepção artística de ópera, em seu país, e mesmo na Europa. Para Wagner, a ópera era uma obra de arte coletiva, total e completa – *Gesamtkunstwerk*¹⁶⁷ –, posto que congregava em si todas as demais artes ‘individuais’ nela inseridas – música, artes visuais, dança, teatro, cenografia –, superando-as pela força do ‘todo’. “Portanto, depreende-se que o drama wagneriano é uma arte homogênea, todas as artes participam para a realização de um objetivo comum, ou seja, apresentar ao homem a imagem do mundo vista através de uma arte coletiva e universal” (DUDEQUE, 2009: 3).

Apesar da música sempre apresentar uma importância maior que as outras variedades artísticas, afinal é ela que mantém o drama wagneriano vivo até hoje, Wagner entendia que seus dramas eram a fusão de música, poesia, cenografia, iluminação, dança, arquitetura, pintura e da representação dramática, (...). (DUDEQUE, 2009: 3).

Pode-se, aqui, estabelecer uma digressão sobre o uso do vocábulo ‘moderno’ no universo da música de Wagner diferente do sentido atribuído mais acima a essa mesma palavra quando da oposição ‘antigo/moderno’ no contexto da ópera italiana. Se anteriormente a coisa ‘moderna’ se opunha, em termos temporais, à coisa ‘antiga’, aplicado às obras do compositor alemão a palavra ‘moderno’ parecer adquirir outro sentido. A música orquestral de Wagner, mesmo a operística, possuía uma trama cromática que, em um contexto de valorização do bel canto e do lirismo das óperas italianas – ‘antigas’, e que deviam, por isso, ser superadas –, o qualificava como ‘moderno’. O ‘moderno’ e o ‘progresso’ estavam presentes na orquestração de Wagner pela superação possível do ‘antigo’ bel canto das óperas italianas.

Retornando ao contrato, verifica-se, pela cláusula quinta, que o ocupante estava obrigado a “admittir annualmente nessa companhia a estréa de um artista brasileiro, de accôrdo com a Prefeitura, previamente verificada a respectiva aptidão por dous maestros, designados pela Prefeitura e pelo occupante (...)” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]).

A cláusula sexta é bastante significativa, principalmente se se relacionar o seu conteúdo às apresentações que vieram a ser levadas no Theatro Municipal no ano das comemorações do Centenário da Independência. Nessa cláusula, vários são os dispositivos que merecem destaque, todos eles determinando a atuação do concessionário no campo da música e apontando para a necessidade de valorização do elemento nacional. Senão, vejamos.

O primeiro deles dizia respeito especificamente à música lírica e obrigava o ocupante a incluir duas óperas de compositor brasileiro no repertório anual da companhia, sendo “uma

¹⁶⁷ Conceito estético defendido por Wagner, que se refere à integração de diversas manifestações artísticas (música, teatro, canto, dança e artes plásticas) em uma única obra de arte – síntese de todas as artes.

conhecida e outra inedita ou ambas ineditas, constituindo pelo menos uma dellas espectáculo inteiro, passando o respectivo material scenico, (...), a pertencer ao Theatro Municipal” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]).

Muito embora o foco principal do contrato em análise estivesse na música lírica, também a música sinfônica mereceu atenção e nela igualmente se fez sentir a obrigatoriedade da presença de músicos brasileiros, tanto compositores como instrumentistas. Dispositivo dessa cláusula sexta determinava a realização, “com a orchestra da mesma companhia [de], pelo menos, tres concertos symphonicos, em cujos programmas deverão figurar sempre composições de autores brasileiros, na proporção de um terço para cada programma” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]), valendo-se necessariamente de professores da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro na hipótese de aumento do número de componentes da orchestra da companhia (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]).

Completava a cláusula:

Ao occupante não é licito recusar as operas e as composições de autor brasileiro que, para o fim alludido, foram indicadas pela direcção do Theatro, salvo motivo aceito pela Prefeitura, e só no caso de motivo imprevisto, a juizo exclusivo do Prefeito, poderá deixar de fazer executar as composições e as operas brasileiras a que se refere esta clausula. (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.])

A 37^a cláusula determinava que “o occupante deverá entrar em accôrdo com a Comissão do Centenario da Independencia do Brasil para execução do programma que a Prefeitura organizar para essa solenidade” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]), já antecipando a especificidade da programação dos festejos que adviriam na temporada de 1922 e a necessidade de entendimento entre as diversas esferas de administração dos eventos. Afinal, a responsabilidade pela organização da programação das festas do Centenário era da Comissão Executiva, e não da prefeitura, com cujo dirigente o contrato havia sido assinado.

Finalmente, o dispositivo ordenado na 39^a cláusula guardava uma importante iniciativa para a constituição paulatina de grupamentos musicais de caráter permanente na casa de espetáculos mais importante da capital federal, integrados por elementos nacionais, e de formação técnica dos cantores brasileiros: a obrigatoriedade de criação, pelo concessionário do Theatro Municipal, de “uma escola gratuita de canto coral e de aperfeiçoamento de canto theatral” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]), a partir de 1921,

contratando na Europa dous maestros especialistas para tal fim, a qual deverá ser inaugurada até 15 de Julho do dito anno de 1921. A organização e programma dessa escola serão previamente submettidos á aprovação da Prefeitura até 30 de Junho do mesmo anno, obrigando-se, outrossim, o occupante a facultar aos melhores artistas nacionaes formados na mesma escola collocação das suas companhias no paiz ou no estrangeiro.

A referida escola funcionará no edificio do Theatro ou dependencia deste a juizo da direcção do Theatro. Terão preferencia para o curso de aperfeiçoamento os diplomados nos conservatorios e escolas brasileiras. (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]

A iniciativa de priorizar “os diplomados nos conservatorios e escolas brasileiras” como público-alvo dos cursos a serem criados sob a égide daquele contrato tinha raízes no alto custo que significavam o transporte, a manutenção e a remuneração de tantos artistas estrangeiros por tanto tempo – “Esses procedimentos significaram uma busca incessante de um modelo de gestão que pudesse tornar viável a concessão do Municipal pela empresa” (PASSAMAE: 2013: 86) – e, ao mesmo tempo, contribuía para a elevação da formação académico-musical do artista nacional, considerada frágil se em comparação com as modernas e civilizadas terras europeias, prática bem ao estilo republicano daquele início de século.

A temporada lírica oficial que sublinhou as comemorações do Centenário e a preocupação com a apresentação de obras nacionais ocuparam parte dos debates levados nas sessões da Comissão Executiva, acompanhados também por Abdon Milanez. Tais discussões, em que pesem os propósitos cívico-nacionalistas do regime republicano, abordavam principalmente questões administrativas – de adequação e obediência aos dispositivos legais e contratuais – e financeiras – impostos e afins.

Desde abril de 1921, a Comissão Executiva já vinha trabalhando junto à Prefeitura do Rio de Janeiro no sentido de saber “si os contractos celebrados pela Prefeitura e os empregarios de companhias theatraes permitem qualquer providencia ou iniciativa” (ARQUIVO NACIONAL, 1921e: 62) no sentido de serem representadas, “em setembro de 1922, algumas operas nacionaes alem da ‘Guarany’, já incluída no programma oficial” (ARQUIVO NACIONAL, 1921d: [s.n.]).

Para tanto, “resolveu a Comissão pedir informações á Prefeitura, sobre si os contractos celebrados com os empregarios permitem semelhante iniciativa” (ARQUIVO NACIONAL, 1921d: [s.n.]). Dessa forma, foi redigido o Ofício nº 62, datado de 26 de abril de 1921, assinado por Alfredo Pinto, Ministro da Justiça e Presidente da Comissão Executiva do Centenário, e dirigido a Carlos Sampaio, Prefeito do Distrito Federal, solicitando-lhe que

se digne informar si os contractos celebrados pela Prefeitura e os empregarios de companhias theatraes permitem qualquer providencia ou iniciativa nesse sentido, tendo em vista as clausulas concernentes ás referidas operas contadas [sic], de preferencia, por artistas nacionaes. (ARQUIVO NACIONAL, 1921e: 62)

Segundo o contrato assinado entre Walter Mocchi e a prefeitura, a responsabilidade pela indicação das óperas brasileiras a serem cantadas nas temporadas era da prefeitura

(cláusula sexta). No entanto, como a tarefa de organizar e propor a programação do Centenário era da Comissão Executiva, logo instalou-se um claro choque de esferas de comando, que foi sanado ao final de julho, com a solução apontada pela Diretoria Geral do Patrimônio, “a cujo cargo se acha a direção do Theatro Municipal”, como se lê:

Em vista do que pondera a Comissão do Centenario da Independencia, penso que poderá esta entender-se com o concessionario para a execução das operas nacionaes dentro ou fóra da temporada normal do Theatro Municipal, cedendo a prefeitura á mesma Commissão o direito de indicação das operas a serem executadas. (ARQUIVO NACIONAL, 1921i: 1645)

Na 33ª sessão, realizada em 18 de agosto de 1921, “tendo a Prefeitura transferido á Commissão o direito que lhe assiste, de escolher as operas nacionaes que devem ser representadas no Theatro Municipal durante o Centenario”, resolveu a Comissão Executiva “ouvir, a respeito, a sub-commissão especial de musica presidida pelo Dr. Abdon Milanez” (ARQUIVO NACIONAL, 1921j: [s.n.]), o qual, por sua vez, para acolher essas outras obras, defendia insistentemente a “publicação de edital convidando os interessados a apresentar as suas operas (em partitura de piano e canto e de orchestra), para dentre ellas escolher a sub-commissão aquellas que devam merecer preferencia para serem cantadas” (ARQUIVO NACIONAL, 1921g: [s.n.]). Entretanto, tal não foi o encaminhamento dado à questão.

Em 10 de janeiro de 1922, o empresário Walter Mocchi enviou correspondência à Comissão Executiva, encaminhando algumas das dificuldades operacionais e financeiras que estava tendo para aliar as escolhas daquele grupamento às cláusulas do contrato assinado com a Prefeitura do Rio de Janeiro, assim como sugestões para atenuá-las.

Eram dois os principais problemas apontados pelo empresário. Um primeiro impasse dizia respeito à limitação do número e da qualidade dos artistas contratados para a temporada, nas condições previstas na cláusula quarta do dito contrato. A outra dificuldade relacionava-se à época contratada com a prefeitura para as apresentações – meses de junho e julho – que se daria em período diverso daquele em que pretendia a Comissão Executiva proceder às festividades oficiais das comemorações do Centenário – meses de setembro e outubro. Segundo Mocchi, era “impossivel organizar nessa epocha [meses de setembro e outubro] uma Companhia exclusiva para o Brasil, porque não tem possibilidade de funcionar depois em quaesquer outros theatros da America do Sul, por estar terminada a estação theatral” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.])¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Recorde-se, aqui, a já apontada necessidade de compatibilização de interesses entre concessionários e países na formação da programação a ser organizada.

Recomendou, então, o empresário à Comissão Executiva a “suspensão, por este anno do Centenario, das obrigações do contracto que o Supplicante tem com a Prefeitura, (...)”, nos termos propostos nos parágrafos subsequentes (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]).

Sugerira Walter Mocchi a contratação, nos meses de setembro e outubro, dos melhores artistas do Theatro Colon, de Buenos Aires – que, àquela altura, já possuía um corpo estável de cantores – para a formação da Companhia Lírica a funcionar durante a temporada brasileira daquele ano de 1922, agregando-se a esse conjunto um quarteto francês, “sob a direcção de um grande maestro francez, de maneira que a Companhia tenha o caracter de verdadeira Exposição de arte lyrica Européa contemporanea”, e um quarteto alemão, “sob a direcção do grande maestro FELIX WEINGARTNER, para realizar toda a TETRALOGIA e PARSIFAL, de Wagner, em allemão” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]; grifos no documento original). Pela primeira vez, foram nomeados compositor e respectivas obras a constarem da programação musical do Centenário da Independência, considerada ela própria como uma exposição de ‘mercadorias’ artísticas de tendência recente na Europa.

Fazia parte das realizações em exposições internacionais a presença de compositores e de outros artistas renomados e contemporâneos à frente dos concertos, integrando a programação musical daqueles eventos, como estratégia para conclamar o público por meio da atualidade de artistas que, supunha-se, também se identificariam com a modernidade.

Assim foi com o alemão Richard Wagner, em 1876, na Exposição Mundial realizada na Filadélfia (EUA), naquele ano, em comemoração ao Centenário da Independência daquele país, quando teria recebido cinco mil dólares pela composição da *Grande Marcha Festiva* (VIRMOND, 2014: 5), e também em 1893, na Exposição Internacional de Chicago (EUA), em comemoração ao Quarto Centenário do Descobrimento da América, para a qual os compositores Verdi, Brahms, Dvorak e Saint-Saens foram convidados, tendo a ela comparecido os dois últimos (VIRMOND, 2008: 141).

Também para a Exposição Internacional do Centenário se projetou a contratação de “grandes artistas italianos sob a direcção do maestro Ricardo ZANDONAI, autor da opera *FRANCESCA DA RIMINI*, e possivelmente do celebre maestro PIETRO MASCAGNI” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.])¹⁶⁹, compositores italianos, ambos ainda vivos naquela ocasião, e que poderiam colaborar com a intenção de modernidade e contemporaneidade dos eventos.

¹⁶⁹ Sobre esses compositores, se discutirá mais à frente.

Os espetáculos de gala, cuja programação havia sido anteriormente idealizada por Abdon Milanez, foram aqui reorganizados. Seriam três aquelas representações, nos dias 7 de setembro, em comemoração à proclamação da Independência nacional; 12 de outubro, em alusão à data de Descobrimento da América; e 15 de novembro, data da proclamação da República, no Brasil, e que contariam “com os melhores elementos artísticos de sua Companhia”, nas quais seria apresentada a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, ou “ALLEGORIAS das phases historicas principaes do desenvolvimento do Brasil” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]).

Uma série de “Concertos Symphonicos pela PHYLARMONICA DE VIENA, composta de 120 professores, e dirigida pelo seu illustre chefe o maestro FELIX WEINGARTNER” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.])¹⁷⁰, a ter lugar no mês de julho de 1922, e a realização de concertos do coro da Capela Sistina, do Vaticano foram agregadas ao contrato original (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]).

Esse último item foi substituído, em maio daquele ano, por uma outra proposição do próprio empresário que, “para o fim de executar pela primeira vez na America do Sul, no texto original allemão, as obras PARSIFAL, WALKIRIAS, SIEGFRIED, OURO DO RHENO, e CREPUSCULO DOS DEUSES, sendo as tres ultimas novas para o Brasil”, pretendia ampliar o quarteto alemão, “contractando uma companhia especial composta de 14 artistas, (...), dirigida pelos conhecidos e celebres maestros FELIX WEINGARTNER e LUDWIG KAISER e um director de scena allemão” (ARQUIVO NACIONAL, 1922x: [s.n.]).

O ineditismo das obras em território nacional – e no continente sul-americano –, com a participação de artistas – cantores e regentes – da própria nação do compositor alemão, era uma proposta que se coadunava à celebração de uma modernidade cultural e aproximava a capital federal – e, com ela, o Brasil – dos países civilizados que nos serviam de modelo e nos quais nos espelhávamos.

Somava-se a essas alterações na programação musical, como “compensação ao grande sacrificio que representa[va] a realização do programma artistico exposto”, uma solicitação de modificação no tocante ao pagamento dos “impostos theatraes, as despesas de força e luz e aluguel de theatro durante a temporada do corrente anno” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]), que ficariam, então, por requisição do empresário, integralmente a cargo da Comissão Executiva.

¹⁷⁰ Quando da efetivação da proposta, será possível verificar o motivo mercantil que lhe estava por trás, harmonizando-se, por ela, as temporadas brasileira e portenha.

Apreciadas pela Comissão Executiva as alterações indicadas por Walter Mocchi, foi o Diretor Geral de Patrimônio, Sr. Raul Cardoso, incumbido de apresentar uma contraproposta, motivada principalmente pela necessidade de definir em quem deveria recair a responsabilidade sobre o pagamento dos impostos.

Julgado e aceito pela Comissão Executiva em sessão realizada em 21 de janeiro de 1922, o parecer de Raul Cardoso acatava a proposta de Walter Mocchi, porém com alterações, solicitando ao empresário:

- a) a “inclusão no programma da temporada tambem, conforme o contracto com a Prefeitura, de uma opera inedita de compositor brasileiro, além do Guarany, (...)”;
- b) a “organisação, na companhia lyrica, de quartetto de artistas brasileiros (...), sem prejuiso do quartetto de artistas franceses, italianos e allemães”;
- c) a “obrigatoriedade de tres recitas por semana somente para cada turno de assinatura”;
- d) a escolha “de programma allegorico ou de opera designada” para o espetáculo a ser representado em 7 de setembro de 1922; e
- e) a modificação na proposta do pagamento dos impostos devidos pela municipalidade e pelo concessionário (ARQUIVO NACIONAL, 1922b: [s.n.]).

Dois itens foram objeto de maior discussão entre as partes durante as sessões da Comissão Executiva até a assinatura do termo de ajuste, quais fossem a escolha da ópera inédita de compositor brasileiro que, por questões contratuais, deveria constar das temporadas líricas, principalmente naquele ano de festejos nacionais, e a porcentagem de impostos a ser paga pelas partes.

O representante do empresário no Brasil, Walfrido Bastos de Oliveira, informado da decisão referente à montagem de uma ópera inédita de autor brasileiro, respondeu afirmativamente à Comissão Executiva, sugerindo a montagem da ópera “D. CASMURRO, do maestro João Gomes Junior, extrahido do romance do mesmo nome de Machado de Assis, pelo Prof. Antonio Picarollo (opera em 3 actos)” como a inédita obra solicitada. Tal indicação tinha por base o fato de já estar o empresário encarregado, pelo governo do estado de São Paulo, da representação dessa obra (ARQUIVO NACIONAL, 1922d: [s.n.]).

Em correspondência enviada ao representante de Walter Mocchi, em 27 de fevereiro de 1922, o Secretário Geral da Comissão Executiva informou-lhe que, “quanto á opera inedita, a Commissão não tem duvida em acceitar a opera D. Casmurro, de João Gomes

Junior, desde que nesse sentido se manifestem os membros do Conselho Consultivo do Theatro Municipal” (ARQUIVO NACIONAL, 1922e: 2210; grifos no documento original).

Entretanto, em documento a Nascimento Silva, datado de 8 de março de 1922, Coelho Netto fez a defesa da montagem de uma outra ópera, denominada *O Rei Galaor*, do compositor brasileiro José de Araujo Vianna (1872-1916). Nessa carta, o poeta afirmava que a dita obra, inédita,

[em] 3 actos, 4 figuras, montagem simples. Poderá ser cantada por artistas brasileiros do elenco do empresario Mocchi. Pelo contracto o prefeito poderá exigir seja ella incluida no repertorio, sem onus algum. E assim, nas festas do Centenario, teremos uma opera brasileira, cantada por brasileiros, revelando a estrangeiros que nos visitarem o genio e a cultura artistica da nossa gente. (ARQUIVO NACIONAL, 1922f: [s.n.]

A discussão sobre a responsabilidade pelo pagamento dos impostos municipais – se à Comissão Executiva ou se ao concessionário, bem como o valor desses impostos – integrou sessões subsequentes da Comissão Executiva até o mês de maio de 1922, quando, na 86ª sessão daquele grupamento, realizada no dia 26 daquele mês, o termo de ajuste foi, finalmente, aprovado, ficando, por fim, resolvido, que a Comissão Executiva assumiria o pagamento dos “impostos theatraes devidos á Municipalidade e correspondentes á temporada lyrica e aos concertos symphonicos, a que se refere este ajuste, correndo as demais despesas por conta do empresario” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ae: [s.n.]).

Em 30 de junho de 1922, foi finalmente celebrado o termo de ajuste “entre a Comissão Executiva do Centenario e o Sr. Walter Mocchi, para a realização da temporada lyrica e dramatica official do Theatro Municipal, durante as festas commemorativas do Centenario da Independencia Nacional” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ae: [s.n.]).

Por esse documento, ficou acertado que a parte referente à representação operística da temporada lírica oficial de comemoração do Centenário ocorreria nos meses de setembro e outubro, mantendo-se a organização da companhia como disposto nas cláusulas quarta e 37ª do contrato original assinado com a Prefeitura do Rio de Janeiro em 1920. Para a formação desse grupamento, o termo de ajuste permitia a utilização dos melhores artistas do Theatro Colon, de Buenos Aires, agregando a participação de

a) um quarteto francez, sob a direcção de notavel maestro francez; b) uma companhia especial composta de quatorze artistas allemães, dirigida pelos maestros Felix Weingartner e Ludwig Kaiser, e um diretor de scena allemão, para o fim de executar, no texto original allemão, a Tetralogia e “Parsifal”, de Wagner; c) notaveis artistas italianos, sob a direcção do maestro Pietro Mascagni; d) um quartetto de artistas brasileiros. (ARQUIVO NACIONAL, 1922ae: [s.n.]

A ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, e a obra inédita de José de Araujo Vianna (1871-1916), *Rei Galaor*, baseada em poema do escritor português Eugenio de Castro (1869-

1944), foram as duas composições líricas de autor nacional escolhidas para constar da temporada lírica do Centenário, passando o material cenográfico de ambas as óperas a pertencer à prefeitura.

Rezava ainda o termo de ajuste que os espetáculos de gala a serem realizados em 7 de setembro, 12 de outubro e 15 de novembro não integrariam as assinaturas da temporada lírica oficial e constariam respectivamente da apresentação da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, em 7 de setembro; de “quadros vivos allegoricos, representando as allegorias as phases historicas principaes da evolução do paiz”, no espetáculo de 12 de outubro¹⁷¹; e de programa a ser organizado pela Comissão Executiva em comum acordo com o empresário, a ser apresentado em 15 de novembro (ARQUIVO NACIONAL, 1922ae: [s.n.]).

Também estava prevista a realização de três vesperais populares, “alem das recitas populares do seu contracto com a Prefeitura [que eram em número de quatro], ao preço minimo de quinze mil réis (15\$000) a poltrona, e, na mesma proporção, as demais localidades”, e, “em fins de julho uma serie de concertos symphonicos pela Philharmonica de Vienna, com mais de cem professores sob a direcção de F. Weingartner” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ae: [s.n.]), como já apontado.

3.1.1.4 A participação da ciência

Conforme se deixou registrado anteriormente, as exposições realizadas já no século XX apontaram primordialmente para a difusão de ideias e de novidades tecnológicas oriundas do avanço da ciência como expressão da modernidade, diferentemente do que se havia visto no século XIX, quando o foco dessa modernidade encontrava-se primordialmente no aperfeiçoamento de mecanismos industriais.

Dentre as ideias mais importantes daquele início de século, e que dominou boa parte da Primeira República no Brasil, bem como muitos intelectuais de então, destaca-se a crença na ciência como a solução dos problemas do eterno atraso colonial brasileiro, creditando a ela “um poder ilimitado, capaz de guiá-los ao caminho mais adequado para alcançar o bem-estar moral e material da sociedade nacional” (COSTA, 2012: 27).

Entretanto, mesmo dentro do meio científico, havia significativa divergência entre os defensores do que ficou conhecido como ciência pura, os quais “legitimavam o cientificismo em seus valores intrínsecos de produção do conhecimento”, e aqueles para quem “a função da

¹⁷¹ Tal não foi a programação encenada.

ciência seria a de gerar conhecimentos para uma aplicação direta, buscando soluções para os problemas mais urgentes” (COSTA, 2012: 28)¹⁷².

No âmbito da Exposição Internacional, a presença de atividades e equipamentos referentes à radiotelegrafia e à radiotelefonia foram aquelas que, naquele momento, materializaram o avanço tecnológico da ciência e fizeram parte dos debates de muitas das sessões da Comissão Executiva, embora não tivessem merecido qualquer comentário nas comissões que lhe antecederam, como se só então tivessem surgido.

É bem verdade que à Comissão Executiva competia exatamente executar, dar andamento e colocar em prática uma programação já elaborada e aprovada pelas instâncias devidas. Entretanto, há que se destacar, nesse coletivo, a figura de Carlos Sampaio, cujas autoridade e personalidade parecem ter feito diferença na realização de boa parte dos empreendimentos das comemorações do Centenário da Independência. Aqui também se presenciou tal fato.

3.1.1.4.1 *A Repartição Geral dos Telegraphos e da Telecommunição*

Os primeiros serviços telegráficos, no Brasil, datam ainda do início do século XIX, com a introdução do telégrafo óptico como um importante meio de comunicação. Dadas a velocidade de transmissão de informações e a possibilidade de integração de regiões distantes a partir de uma tecnologia que utilizava rede de fios, cabos, postes e estações, a telegrafia acabou por converter-se em uma atividade que interessava diretamente ao governo, independentemente do regime político em vigor.

Motivos para isso não faltavam. A rapidez na divulgação de notícias e de ideias; o controle de fronteiras e do trânsito de estrangeiros – mormente de escravos – pelo país; o processo de reconhecimento e de integração nacional de terras interiorizadas pela possibilidade de levantamento de coordenadas; e o progresso e a modernização de serviços que favorecessem o desenvolvimento econômico da nação e seu pertencimento à ‘civilização’ pela adoção de novidades da ciência são algumas das razões para que grupos políticos e econômicos se utilizassem das facilidades daquele expediente.

¹⁷² De maneira geral, admite-se que um pesquisador vinculado à noção de ciência pura foca seu trabalho na solução de problemas de ordem cognitiva, diferentemente daquele que professa um viés aplicado da ciência e que se ocupa de questões de aplicabilidade e interesse sociais, com vistas à resolução de problemas de ordem prática e imediata. Independentemente da visão defendida pelos cientistas, ambos utilizam-se dos mesmos métodos de pesquisa e de fenômenos de interesse.

Embora já bastante ativo desde o período imperial, a República promoveu, paulatinamente, e “assentada no regime federativo e na plena liberdade de expressão, circulação e associação” (MACIEL, 2001: 133), um maior incremento às atividades desse setor, transformando os meios de comunicação em “instrumentos disponíveis para promover a ocupação do interior, a nacionalização e a republicanização do Brasil”, considerando-se o telégrafo, nesse contexto, como “um dos índices para aferir o progresso e o avanço civilizador no país. A instalação de agências telegráficas foi objeto de disputas políticas solicitadas com insistência e transformaram-se em elementos distintivos do desenvolvimento material das cidades brasileiras” (MACIEL, 2001: 141).

Por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, os serviços de telegrafia eram regidos pelo Decreto nº 3.296, de 10 de julho de 1917, que declarava, no art. 1º, que “o serviço de radiotelegraphia (telegrapho sem fio) no territorio e nas aguas territoriaes brasileiras é de exclusiva competencia do Governo Federal”, compreendido “no serviço de radiotelegraphia (...) o de radiotelephonia (telephonia sem fio) (BRASIL, 1917).

Dentre outras resoluções, esse documento estabelecia que a oferta e a exploração desses serviços estavam a cargo de três ministérios – Ministério de Viação e Obras Públicas, “no que diz respeito às applicações de character civil”, e Ministério da Guerra e Ministério da Marinha, “no que se refere ás applicações destinadas á defesa nacional e ao serviço do Exercito e da Armada” (BRASIL, 1917) –, que deveriam, em comum acordo, definir as localidades em que seriam estabelecidas as estações radiotelegráficas; e listava as atividades daquele meio de comunicação que deveriam ser executadas pela Repartição Geral dos Telégrafos, órgão criado ainda no período imperial e cujas ações foram regulamentadas pelo Decreto nº 3.288, de 20 de junho de 1864.

Art. 7º - Do estabelecimento e da exploração das estações radiotelegraphicas costeiras e outras de character civil no interior do paiz, será encarregada a Repartição Geral dos Telegraphos, á qual incumbe tambem a superintendencia e a execução de todos os serviços de fiscalização com relação ao emprego dos systemas telegraphicos desta especie pelos Estados e pelas companhias nacionaes de navegação, tanto em estações fixas como moveis, a execução dos actos administrativos, a promulgação da data da abertura, o alcance e a categoria do serviço de cada estação e a instauração dos processos relativos a delictos commettidos que dizem respeito a esse ramo de serviço. (BRASIL, 1917)

Dentro dos festejos do Centenário, coube ao engenheiro civil Francisco Bhering (1867-1924), Subdiretor Técnico da Repartição Geral dos Telégrafos em 1922, a incumbência “de encaminhar os assumptos relativos aos trabalhos da representação da Repartição Geral dos Telegraphos e da Telecommunição em geral na Exposição” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ab: 239).

Ainda que não se apresentasse como uma novidade tecnológica em si, já que datada e implantada em terras nacionais desde o século anterior, as atividades ligadas à telegrafia mostravam-se, naquele contexto, um diferencial de modernidade e encerravam a possibilidade de mostrar a visitantes nacionais e estrangeiros que o Brasil se utilizava da tecnologia mais atual e avançada da área e que se preocupava com a integração e o desenvolvimento de terras interioranas, de modo a agregá-las e unificá-las ao país.

Francisco Bhering, membro do Apostolado Positivista¹⁷³, formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro e professor dessa instituição e também da Escola Politécnica de São Paulo, era um especialista no assunto e, entre 1916 e 1922, chefiou “a comissão encarregada de elaborar o novo mapa geral do Brasil, trabalho que foi publicado como parte das comemorações do centenário da Independência” (ARQUIVO NACIONAL, 2013: 7).

Adepto de uma visão de ciência aplicada, preocupado em “fortalecer o sentido prático das ciências no País” (DUARTE, 2011: 17) e tendo estudado astronomia no Observatório de Paris por indicação do governo brasileiro, já em período republicano, era partidário de questões metodológicas vinculadas à escola francesa no tocante a levantamentos cartográficos (DERBY, 2017). Era dele também a defesa da ideia estratégica de “monopólio republicano” dos serviços de telegrafia, contida no Decreto nº 3.296/1917, e

(...), que consistia na obediência aos planos do governo, na fiscalização do serviço telegráfico pela autoridade federal, e em manter para a União a prerrogativa de desapropriar linhas e estações telegráficas construídas pelos Estados e por companhias particulares. (MACIEL, 2001: 137)

Em documento datado de 14 de junho de 1922, Francisco Bhering oficializou a participação da Repartição Geral dos Telégrafos na Exposição do Centenário ao Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, na qualidade de membro da Comissão Executiva, com quem aquelas providências já haviam sido anteriormente discutidas e acertadas. Constaria dessa participação uma “(...) parte retrospectiva, em que serão tomadas em consideração apenas as phases principaes do desenvolvimento do Telegrapho no primeiro seculo da independencia” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ab: 239), como, de resto, vinha sendo feito com as demais atividades. Afinal, aquele evento tinha mesmo como proposta a realização de um verdadeiro levantamento da evolução do país ao longo dos cem anos de autonomia e do nível de progresso por ele alcançado.

Era intenção da Repartição Geral dos Telégrafos estabelecer o funcionamento de serviços de comunicação dentro do recinto da Exposição, com “estações telegraphica e radiotelegraphica, (...), ligadas á Estação Central telegraphica desta cidade para que o serviço

¹⁷³ Núcleo criado em 1881 e que reunia os seguidores da ideologia positivista.

de comunicação se possa fazer tanto quanto possível diretamente”, dali se comunicando pelo rádio “com o Ipanema (Arpoador), Praia Vermelha, Pão de Assucar, Corcovado, Nichteroy e Praça da Republica” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ab: 239).

Uma dessas estações “seria montada no antigo Arsenal de Guerra¹⁷⁴, juntamente com a Meteorologia”, autorizada nesse local a instalação de um “commutador automatico” que permitisse o funcionamento do “serviço telephonico automatico, para um conjuncto de cem telefones”. Outra estação ficaria localizada “no Palacio Monroe, em conjunto com os demais serviços de comunicação, inclusive o postal” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ab: 239).

Em acréscimo a essas duas estações, estabelecidas no interior da Exposição Internacional, pretendia-se oferecer outras duas, montadas fora daquela região geográfica, para atender aos “muitos visitantes estrangeiros e nacionaes [que] procurarão conhecer os Telegraphos mais de perto”, uma das quais “no Ipanema (Arpoador), no terminus da nova avenida aberta pela Prefeitura, (...), para visita de uma estação radiotelegraphica e radiotelephonica em acção, operando com o que ha de mais moderno”, além de “um posto de observação do horizonte, com os necessarios recursos opticos e de onde se possa comunicar pela radiotelephonia com os grandes vapores transatlanticos dotados desse maravilhoso melhoramento, quer estejam, quer não á vista” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ab: 239)¹⁷⁵.

A outra estação seria montada na Praia Vermelha, em um “pavilhão restaurado na Exposição de 1908, em uma dependência da [Exposição] Internacional do Centenário (Gazeta de Notícias, 1922: 2)”, “pavilhão especial, para visita, de um gabinete ou laboratorio de ensaios, onde, (...), se possa fazer qualquer demonstração da radiotelegraphia, da radiotelephonia, exames de material electrico” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ab: 239).

Tais foram, então, as providências tomadas para a participação da Repartição Geral dos Telégrafos na Exposição Internacional. Entretanto, as atividades vinculadas ao rádio e à telefonia não se resumiram a essa participação, mas foram ampliadas em função da iniciativa e da pressão política e econômica de outros órgãos e instituições. Senão, vejamos.

¹⁷⁴ No conjunto arquitetônico do qual o Arsenal de Guerra fazia parte, foi instalado o Palácio das Grandes Indústrias.

¹⁷⁵ “Além deste serviço urbano, serão estabelecidos receptores transatlanticos para signaes horarios europeus e americanos e aparelhos radiogoniometricos para orientação dos aviões e dos navios.” (ARQUIVO NACIONAL, 1922z: [s.n.]

3.1.1.4.2 *A radiotelefonia*

Em março de 1922, a Companhia Radiotelegráfica Brasileira solicitara à Comissão Executiva permissão para “instalar, na Exposição Nacional, aparelhos radiotelegraphicos, para ligar a Exposição as estações do Governo e as do Rio da Prata”, declarando que a companhia “instalará uma estação em S. Paulo, e, provavelmente, outra em Bello Horizonte”. Pedia, “outrossim, concessão para a collocação de aparelhos de telephonia sem fios, podendo se communicar a Exposição com as estações telegraphicas de Copacabana, Botafogo, Cascadura e Nicteroy” (ARQUIVO NACIONAL, 1922h: [s.n.]).

Solicitava, ainda, aquela Companhia autorização para instituir

serviço radiotelephonico urbano, entre a Exposição, Copacabana, Botafogo, Cascadura e Nicteroy, montando aparelhos no mesmo local escolhido para a estação radiotelegraphica, cuja construção solicita, e nas estações telegraphicas do Governo existentes nas citadas agglomerações desta Capital. (ARQUIVO NACIONAL, 1922h: [s.n.])

Os serviços seriam instalados à custa da requerente, por pessoal próprio, e operariam durante o período em que a Exposição estivesse em atividade, sendo também da Companhia Radiotelegráfica Brasileira a responsabilidade por fixar as taxas referentes aos serviços que viessem a ser prestados. Sendo tais serviços de competência exclusiva do Governo Federal, como já apontado, fazia-se necessário solicitar a devida autorização ao Ministério da Viação e Obras Públicas, a que se vinculava a telegrafia, para a exploração requerida.

A Comissão Executiva procedeu, então, à consulta formal à Repartição Geral dos Telégrafos sobre a proposta supracitada. Em parecer assinado pelo Subdiretor Técnico, Francisco Bhering, foram por ele apresentadas algumas condições para a viabilidade da proposta, dentre as quais citam-se as que se articulavam com projetos de integração nacional de territórios localizados no norte do país – “o estabelecimento de uma estação possante para ser ouvida, pelo menos, pelas nossas estações litorâneas e as do Amazonas e do Acre” – e de segurança nacional – fundamentados na necessidade de defesa de fronteiras na região do rio da Prata, ambos já em desenvolvimento por Francisco Bhering e materializados na construção de “estações estrangeiras do Prata” –; e o acompanhamento e controle ou fiscalização “pela Repartição dos Telegraphos, na construção e no funcionamento, para unidade das operações e garantia das exigencias da lei de radiotelegraphia em vigor” (ARQUIVO NACIONAL, 1922s: 159; grifos no documento original).

Além disso, supunha o engenheiro que a construção da “estação possante projectada, (...), talvez não possa ser construída no recinto da Exposição, – e sim em local

convenientemente escolhido do Districto Federal, para ser manobrada da sala reservada ao Telegrapho” e apontava que “a eficiencia do trafego das estações federaes será acautelada, desde que para a estação da Exposição se escolha para a transmissão ondas longas de 2.000 a 4.000 metros, por exemplo” (ARQUIVO NACIONAL, 1922s: 159; grifos no documento original).

Invocou ainda Francisco Bhering, no dito parecer, o art. 12¹⁷⁶ do Decreto nº 3.296/1917, para, considerando o serviço oferecido pela Companhia Radiotelegráfica Brasileira como uma estação experimental, permiti-lo a título precário. A solicitação foi, então, concedida pelo Ministro da Viação desde que atendidas “as condições constantes do incluso parecer do Dr. Francisco Bhering” (ARQUIVO NACIONAL, 1922h: [s.n.])¹⁷⁷.

Até então, os debates e acordos sobre as atividades telegráficas e afins haviam se limitado à esfera da transmissão de informações. Entretanto, o ingresso de outra empresa na oferta dos serviços trouxe consigo uma novidade para o evento.

Por meio de documento datado de 19 de abril de 1922 e endereçado a Carlos Sampaio, também a Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company¹⁷⁸, “desejando concorrer á Exposição do Centenario da Independencia”, solicitou “autorização para fazer funcionar uma estação de telephone sem fio, durante o prazo da Exposição”, propondo-se “instalar uma estação transmittidora no Rio de Janeiro, e estações receptoras em diversas localidades dos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Geraes” (ARQUIVO NACIONAL: 1922n: [s.n.]).

Dizia o documento da Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company:

Durante determinadas horas do dia e da noite serão organizados programas especiaes de discursos, musica, etc. Tambem poderão ser enviados pelo telephone sem fio, ás diferentes cidades, os discursos pronunciados durante a inauguração do certamen. Os programmas serão variados todos os dias, pelo que esperamos que despertem um interesse especial, e que agradem. (ARQUIVO NACIONAL: 1922n: [s.n.]

¹⁷⁶ “Art. 12. Excepto as autoridades federaes, não podem outras ou particulares fazer experiencias ou estabelecer estações experimentaes radiotelegraphicas sem prévia permissão do Ministerio da Viação e Obras Publicas, que poderá dal-a com as restricções necessarias a acautelar a segurança e os interesses do Estado e a efficacia do trafego das estações officiaes.” (BRASIL, 1917).

¹⁷⁷ Despacho registrado a mão, em data posterior ao do documento, pelo Secretário Geral da Comissão Executiva.

¹⁷⁸ Empresa de sociedade anônima, com sede na cidade de Toronto (Canadá) e de capital canadense e norte-americano, sob administração financeira centralizada, a Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company, denominação adotada a partir de 1914 quando incorporou a Interurban Company Limited, atuava no ramo da telefonia, tendo se originado da associação de outras empresas de capital estrangeiro que vinham operando serviços de energia elétrica, iluminação e transportes por tração elétrica no Brasil, desde o século XIX. Destaque-se a ligação de Carlos Sampaio com as empresas ligadas à concessão daqueles serviços no Brasil, “tendo dirigido por seis meses uma das concessionárias, em 1889” (KESSEL, 2001: 76), o que pode ter contribuído para o bom andamento das tratativas entre a Comissão Executiva, da qual o prefeito fazia parte, e aquela empresa.

Nessa ocasião, a empresa afirmava que se responsabilizaria ainda pelas despesas com instalação e funcionamento das estações, bem como com detalhes técnicos do sistema, “afim de evitar que haja qualquer interferencia com os serviços das estações de telegrapho sem fio installadas em terra ou no mar”, e solicitava que “a necessaria autorização nos seja dada o mais depressa possivel, afim de que possamos estar prontos para esse serviço no dia da inauguração da Exposição” (ARQUIVO NACIONAL: 1922n: [s.n.]).

Foi a primeira vez que, nas tratativas entre as empresas relacionadas aos serviços de telegrafia e de telefonia e a Comissão Executiva, foram citados o empenho para disponibilizar os serviços daquela atividade no âmbito da Exposição Nacional a tempo da inauguração do evento, com a consequente transmissão dos discursos que viessem a ser realizados naquele momento, e a utilização daquele instrumental para fins de transmissão de eventos musicais, variados e diários.

Em junho de 1922, manifestou-se o então Ministro da Viação e Obras Públicas, engenheiro José Pires do Rio (1880-1950), que havia igualmente recebido aquela proposta, em documento endereçado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores e Presidente da Comissão Executiva pelo consentimento do funcionamento das estações propostas pela empresa, desde que “a titulo precario” e apenas “durante a Exposição do Centenario da Independencia, como estações experimentaes previstas no artigo 12 da lei nº 3.296/1917” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ad: 122).

3.1.1.4.3 *O telefone alto-falante*

Não apenas estações de radiotelegrafia e de radiotelefone foram idealizadas para funcionar na Exposição Internacional. Em julho de 1922, os militares, e também professores da Escola Militar, Perminio Carneiro Leão e Flavio Queiroz Nascimento encaminharam correspondência ao Presidente Epitácio Pessoa e ao Prefeito do Distrito Federal, solicitando autorização para instalação e adoção de um ‘sistema de telefonia alto falante’ “na sala das conferencias do recinto da Exposição” (ARQUIVO NACIONAL, 1922af: 9), durante o tempo em que funcionasse o certame¹⁷⁹, que permitiria que “o orador, ou, conferencista que esteja fallando da tribuna, tendo suas palavras repetidas, de modo perfeitamente synchrono e unisono, por todos os pontos no salão que se dezejear, ou, se escolher convenientemente,

¹⁷⁹ Naquele momento, a Exposição Internacional tinha duração prevista de cerca de três meses, até o final de 1922.

obtendo-se que todo o auditorio ouça-o com clareza” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ag: [s.n.]).

Funcionava tal sistema a partir da instalação de tubos metálicos em forma de corneta no alto de mastros, que tanto ampliavam o som emitido por palestrantes ou por músicos pelo próprio recinto em que se apresentavam quanto transmitiam esse mesmo som de um recinto para outro, dele distante, para uma outra plateia, que se encontrava em outro local e que, portanto, não presenciava o evento.

Argumentavam os professores para a adoção de tal sistema:

(...) [o] emprego dos recursos da sciencia applicada, no emprehedimento que está levando a effeito de, por ocasião das festas commemorativas de nossa Independencia, proclamar altissimamente (...) progresso e amor á sciencia, pela propria vos de seo illustre Presidente, utilizando-se da telephonia sem fios e por intermedio dos tubos thermonicos, ultima palavra na technica da transmissão da palavra, vehiculo da difusão das relações de toda espécie entre os póvos;
 (...);
 (...) a prova de que, pelo menos, cultivamos esse ramo da sciencia (que hoje póde ser considerada o indice da cultura dos póvos), com a montagem na sála das conferencias do recinto da Exposição do systema de telephonia alto-fallante, para levar a vos dos oradores a todos os pontos da grande sala destinada ás conferencias que se vão realizar no nosso certâmen (...). (ARQUIVO NACIONAL, 1922af: 9).

A leitura dos parágrafos acima nos permite perceber a extrema valorização da ciência – e da ciência aplicada – defendida pelos proponentes quando da referência a ela como “índice da cultura dos povos”, conferindo-lhe uma primazia bastante característica da ideologia que, como militares, professavam. Destaque-se também que os profissionais pretendiam utilizar o que havia de mais atual – e, portanto, moderno – na transmissão daquilo em que depositavam toda a responsabilidade como “vehículo da difusão das relações de toda espécie entre os povos” – a palavra –, tangenciando a crença de Anderson no tocante ao papel da língua na construção das nações.

Tendo em vista o montante orçamentário solicitado pelos proponentes para cobrir as despesas de material e mão de obra de instalação e manutenção do serviço de telefonia alto-falante durante prazo inicial de três meses¹⁸⁰ – o orçamento inicial foi da ordem de “(cincoenta e um conto de reis) 51:000\$000” (ARQUIVO NACIONAL: 1922ag: [s.n.]) –, a Comissão Executiva não autorizou o desenvolvimento da atividade, malgrado a relevância que identificavam na proposta.

Entretanto, a Exposição Internacional seria brindada com o referido sistema também por iniciativa da Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company, cujo representante enviou formalmente à Comissão Executiva, em 22 de agosto de 1922, proposta de

¹⁸⁰ Naquele momento, previa-se que Exposição funcionasse por um período de três meses.

demonstração do ““Public Adress System”¹⁸¹, fabricado pela Western Electric Co., nos Estados Unidos” (ARQUIVO NACIONAL: 1922ap: [s.n.]), sem ônus para os cofres da Exposição.

Para que a atividade pudesse ser desenvolvida, seria necessária a instalação de acessórios específicos, que permitissem o “funcionamento regular do novo systema de transmissão de sons a grandes agglomerações de publico” (ARQUIVO NACIONAL: 1922ap: [s.n.]), com uma principal aplicação naquele primeiro momento, em situações que interessam em especial ao presente trabalho: a amplificação e o alargamento da audição de discursos, pronunciamentos e execuções musicais no próprio recinto em que estivessem ocorrendo, bem como a transmissão desses eventos para outras superfícies do recinto da Exposição.

Sugeria o documento que a aparelhagem fosse montada no Palácio das Festas – não por acaso a construção mais solene da Exposição Internacional –, “de modo a permittir que todas as pessoas que se acharem dentro deste edificio e mesmo em outros pontos do recinto da Exposição ouçam distinctamente todos os discursos pronunciados”. E completa: “Poder-se-á tambem assentar este [aparelho] ‘Intensificador’ nos recintos em que toquem bandas de musica, proporcionando assim aos frequentadores da Exposição, em geral, a audição dos trechos executados, independentemente da sua visita aos diversos pavilhões” (ARQUIVO NACIONAL: 1922ap: [s.n.]).

Dessa feita, a resposta foi favorável ao pleito daquela companhia, tendo se manifestado o Secretário Geral da Comissão Executiva, em correspondência enviada à referida companhia e datada de 23 de outubro de 1922, declarando que a

Comissão Executiva resolveu permittir, a titulo precario, que essa empreza installe os aparelhos de telephone alto-fallante no Palacio de Festas ou em outros locaes onde se effectuem concertos e solemnidades, sem onus para os cofres da Exposição e desde que não resulte prejuizo algum para os serviços ou installações dos pavilhões. (ARQUIVO NACIONAL, 1922aw: [s.n.])

A utilização de modernos dispositivos tecnológicos de reprodução e transmissão do som, transformados em objetos de consumo e ostentados em um evento de natureza mercantil, possibilitaria a amplificação dos discursos empreendidos em solenidades e de espetáculos musicais, atingindo um número massivo de pessoas, bastante superior ao que originariamente se estimara ou se teria a capacidade de acomodar no limitado espaço em que se realizavam.

¹⁸¹ Nome em inglês para designar um sistema eletrônico de amplificação e distribuição de som, que se utiliza de alto-falante.

3.2 OS HINOS: A MÚSICA E O CIVISMO

(...), a comissão dos festejos do centenário deve desde já pôr os seus olhos o assumpto pela importancia que elle representa, sendo os hymnos, como são, a expressão musical da Patria. (O JORNAL, 1921a: 3)

As comemorações pelo Centenário da Independência ensejaram também o debate em torno de símbolos que pudessem evocar sentimentos de pertencimento a um Estado nacional em uma conjuntura de Brasil republicano, em que o “Estado era o contexto das ações coletivas dos cidadãos, na medida em que estas fossem oficialmente reconhecidas” (HOBSBAWM, 2015: 225).

Modernamente, alguns símbolos nacionais se tornaram de uso quase obrigatório, como a bandeira e o hino. Tornaram-se identificação oficial de países. (...). A história de hinos e bandeiras constitui, assim, outro instrumento analítico para explorar o conteúdo valorativo ou mesmo ideológico de regimes políticos, se não de sociedades inteiras. (CARVALHO, 1990: 14-15)

Determinada de havia muito a representação visual da nação brasileira – o primeiro dos símbolos nacionais – pela adoção de uma bandeira que invocava memórias monárquicas e que, simultaneamente, apresentava um lema positivista nela estampado – como que a insinuar “um novo começo nacional, uma última etapa da evolução civilizatória” (JURT, 2012: 492), como acreditavam os positivistas –, restava ainda a definição da identificação sonora do país – “O segundo símbolo oficial importante é o hino” (JURT, 2012: 494).

A importância conferida à língua – como idioma – por Anderson (2008), no processo de construção das comunidades nacionais, ganha aqui contornos específicos, em que a língua exerce papel bastante específico, “sobretudo na forma de poemas e canções” (ANDERSON, 2008: 203). A imagem recuperada pelo autor conecta a experiência de cantar em uníssono – que, em música, pressupõe entoar exatamente o mesmo som que o outro entoa ou, por outra, ouvir uma mesma nota entoada por mais de um emissor, ao mesmo tempo – à simultaneidade da construção nacional, e cita especificamente o hino como a forma musical por excelência a configurar essa unidade.

Tomemos o exemplo dos hinos nacionais, cantados nos feriados nacionais. Por mais banal que seja a letra e medíocre a melodia, há nesse canto uma experiência de simultaneidade. Precisamente nesses momentos, pessoas totalmente desconhecidas entre si pronunciam os mesmos versos seguindo a mesma música. A imagem: o uníssono. Cantar a Marselhesa, (...) oferece a oportunidade do uníssono, da realização física em eco da comunidade imaginada. (ANDERSON, 2008: 203)

Considerando a força dos símbolos na memória nacional, pelas lembranças coletivas que evocam – ou que por elas são construídas –, não era de se estranhar, portanto, que, naquele contexto comemorativo de data de tal força representativa para uma nação que havia

se tornado autônoma de uma metrópole europeia, solo que vinha sendo sacudido por revoltas e rebeliões desde a mudança de regime, em 1889, e com discussões até antagônicas acerca dos critérios que deveriam ser levados em conta para eleger o ‘homem nacional’, esse tema tenha merecido a atenção dos governantes como expressão de um sentimento de civismo e de congregação dos indivíduos, na condição de cidadãos, em torno de uma pátria comum a todos.

Embora a música que emoldurava os hinos entoados no Brasil naquela nova etapa da vida nacional tivesse sido herdada do passado colonial e imperial contra o qual política e economicamente se lutava, a letra a ser entoada pelo povo nessas canções deveria saudar a si próprio como nação, diferentemente do que se assistira em épocas anteriores no Brasil e em outros países, quando se cantavam hinos em celebração aos governantes. Nesse sentido, o hino francês, que, durante bastante tempo, foi entoado como símbolo da implantação do novo regime no Brasil, pode ser considerado como “o primeiro hino nacional moderno” (JURT, 2012: 476), invocando a luta contra um inimigo e a emancipação do povo, em uma perspectiva cívico-patriótica.

Três são os hinos dos quais se ocuparam os idealizadores da festa do Centenário ao longo de seu planejamento¹⁸². Se, por um lado, guardavam peculiaridades de origem e de conformação musical, por outro, se aproximavam entre si por essas mesmas características. “Nesta tentativa de criação de novos símbolos, a República teve, no entanto, um êxito limitado: os símbolos que se impuseram — a bandeira, os brasões e o hino — repousavam sobre a tradição imperial anterior; (...)” (JURT, 2012: 502).

3.2.1 O Hino Nacional Brasileiro: a edição definitiva

Até aquele momento em que se pensavam as comemorações do Centenário da Independência, a música que era formalmente reverenciada como o Hino Nacional Brasileiro, de autoria do compositor Francisco Manoel da Silva (1795-1865) – esse compositor fora fundador e primeiro diretor do Imperial Conservatório de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), criado pelo Decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847, ainda no regime monárquico –, não possuía ainda uma letra que lhe fosse oficial, o que se só se definiu às vésperas da inauguração da Exposição Internacional.

Desde o projeto Nestor Ascoly, cujo artigo 12 já previa que o governo federal deveria declarar “oficial, sem onus para a União, e feita desistência prévia de quaesquer direitos pelo

¹⁸² O terceiro hino a ser comentado – o Hino do Centenário – efetivamente não se concretizou como obra musical ou como música oficial, mas consta do presente trabalho pelo simbolismo de que se reveste.

autor, a edição definitiva da letra do Hymno Nacional, já premiada pelo Poder Legislativo, da lavra de Osorio Duque Estrada, e por este registrada na Bibliotheca Nacional” (BRASIL, 1920a), esse assunto havia sido integrado à pauta das comemorações do Centenário da Independência.

Ainda que nem todas as propostas nele elencadas tenham sido colocadas em prática por questões orçamentárias e em função do pouco tempo para realizá-las, a iniciativa do autor em sugerir a oficialização da letra do Hino Nacional foi bastante significativa, principalmente em função de toda a polêmica em que se viu mergulhada.

Para que se possa dimensionar o simbolismo dessa discussão, resgate-se, inicialmente, a movimentação em torno da construção do Hino Nacional Brasileiro como símbolo nacional, cuja música fora composta ainda por ocasião da Independência do Brasil e em comemoração a ela, tendo sido utilizada em diversos momentos ao longo do período imperial, sob denominações diferenciadas conforme as circunstâncias: *Marcha Triunfal* – logo após a Proclamação da Independência; *Hino da Abdicação* e *Hino Sete de Abril* – quando da abdicação de D. Pedro I; *Hino da Coroação* – quando dos festejos da coroação de D. Pedro II, e mesmo *Hino Nacional*, a partir de 1837, ainda que não possuísse uma letra formalmente constituída como tal.

O entusiasmo pela melodia de Francisco Manoel era de tal ordem que o compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalck (1829-1869)¹⁸³, virtuoso pianista que encontrou grande sucesso nas salas de concerto da cidade do Rio de Janeiro do século XIX, compôs uma fantasia para piano sobre ela, denominada *Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro* – cuja capa se vê à figura 9 –, e “que executava em todas as apresentações, para delírio da platéia. Lembre-se, para melhor entender a reação do público, que a guerra contra o Paraguai estava em seu último ano e o espírito patriótico se achava particularmente excitado.” (CARVALHO, 1990: 126).

¹⁸³ O compositor faleceu no Rio de Janeiro, vítima de febre amarela.



EN

ernestonazarethigoanos.com.br

Figura 9: Capa da Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Louis Moreau Gottschalk (GOTTSCHALK, [])

A proclamação da República trouxe a necessidade imperiosa de alteração desse símbolo musical que mantinha forte ligação com o passado monárquico. “Quando se proclamou a República houve uma tentativa de vandalismo de patriotas que pouco tinham trabalhado na propaganda republicana: era a destruição de documentos que se ligavam à história da Monarquia no Brasil” (GUANABARINO, 1922: 2).

Era, de fato, um grande problema a ser resolvido. Afinal, “os republicanos da propaganda não tinham hino próprio. Seu hino era a *Marselhesa*, cantada em todas as manifestações” (CARVALHO, 1990: 122), evocando, por meio daquela música, o espírito revolucionário que se queria imprimir ao novo regime.

Carvalho relata que

Silva Jardim buscara uma letra brasileira para a *Marselhesa*. Isso ao final de 1888, começo de 1889. (...). Foi então que Medeiros e Albuquerque lhe propôs fazer a letra, que foi adotada como hino oficial do partido Republicano, a ser cantada com a música da *Marselhesa*. Houve mesmo, pouco antes da proclamação, um concurso para musicar esse texto, tendo ganho a composição de Ernesto de Sousa, um farmacêutico. (CARVALHO, 1990: 124)

Sem uma memória sonora que pudesse ser vinculada ao novo regime republicano, o entusiasmo pela música de Francisco Manoel em alta ainda durante a Primeira República – “Jornalistas ligados ao governo já tinham insistido na necessidade de não trocar o hino, lembrando que a música de Francisco Manoel já se enraizara na tradição popular, já se tornara símbolo da nação antes que de um regime político” (CARVALHO, 1990: 125) – promovia a incorporação de um passado que, se, por um lado, se desejava esquecer, por outro, promovia a continuidade necessária para evitar uma ruptura completa e absoluta da nação.

O governo provisório republicano chamou, então, um concurso, em 22 de novembro de 1889, para a escolha de uma melodia que pudesse constituir-se hino pátrio do Brasil, utilizando-se, para isso, daquela letra escrita por Medeiros e Albuquerque para a *Marselhesa*. A decisão desse certame se deu no dia 20 de janeiro de 1890, no Teatro Lírico, na capital da República, no qual “competiam alguns dos mais importantes músicos da época, como Francisco Braga, Jerônimo de Queiroz, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez. Esse último era diretor do Instituto Nacional de Música” (CARVALHO, 1990: 126).

Os acontecimentos daquela noite redundaram, entretanto, na aclamação “como Hymno Nacional [d]a composição musical do maestro Francisco Manoel da Silva” – “Não havia como tentar mudar o velho hino sem incorrer em grande desagrado e possível resistência popular. A República ganhou cedendo lugar à tradição” (CARVALHO, 1990: 127) –, e na adoção “sob o título de Hymno da Proclamação da Republica [d]a composição musical do maestro Leopoldo Miguez, baseada na poesia do cidadão José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque” (BRASIL, 1890).

Em lugar de aceder aos apelos da mudança, que não encontrava eco na memória coletiva por não ter sido dela advinda, a modernidade acabou por invocar o ‘mundo vivido’ para impor ao ‘sistema’ as lembranças partilhadas pelos personagens envolvidos na disputa republicana.

O hymno não é uma simples convenção. A sua influencia sobre a alma popular é despertada por uma associação de idéas.

(...).

“É certo que esse hymno era tocado nas continencias feitas ao ex-Imperador; mas neste caso representava elle o Brasil e também despertava a idéa de patria. (GUANABARINO, 1922I: 2).

O Decreto nº 171, de 20 de janeiro de 1890, citado no parágrafo anterior, que “conserva o Hymno Nacional e adopta o da Proclamação da Republica” (BRASIL, 1890), é, contudo, omissivo em relação à letra do Hino Nacional. Faltava, como se vê, um texto que, ao lado da melodia de Francisco Manoel da Silva, pudesse ser considerado como letra oficial daquele símbolo pátrio.

A adoção de um texto com essa função não se deu sem alguma querela, muito estimulada pelo fato de que a letra a ser legitimada deveria se inserir em um contexto republicano. Ao longo das duas primeiras décadas da República, tal indefinição se manteve e muitos foram os movimentos em torno desse tema.

Em 1906, o então Diretor do Instituto Nacional de Música, compositor Alberto Nepomuceno, propôs ao Presidente da República, Afonso Augusto Moreira Pena (1847-1909)¹⁸⁴, uma reforma do Hino Nacional Brasileiro, da qual adveio a letra do poeta Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1927) (PEREIRA, 1995: 34).

Contudo, isso não significou a oficialização daquele poema como a letra do Hino Nacional. Em 1911, o periódico *A Imprensa*, na edição do dia 14 de outubro, informava que o Presidente da República havia enviado mensagem ao Congresso Nacional em que pedia a manifestação daquele colegiado sobre o tema, dado ter sido o Governo Federal instado igualmente a se pronunciar pelo prefeito do Distrito Federal. Chama a atenção o comentário referente à “incompatibilidade da letra anterior com o regimen republicano”, motivo pelo qual não se poderia mantê-la. Dizia a mensagem:

Em 21 de agosto do corrente anno, o prefeito do Districto Federal officiou ao ministro da justiça e negocios interiores, solicitando que lhe declarasse qual a letra official do hymno.

Fundou-se o pedido em que é necessario conhecel-a para instrucção civica dos alunos das escolas publicas de ensino primario.

Não podendo ser restaurada a antiga letra do hymno nacional, por incompatibilidade com o regimen republicano, e não cabendo nas attribuições do poder executivo resolver sobre o assumpto, tenho a honra de submettel-o á elevada consideração do Congresso Nacional, afim de que se digne decidir como julgar acertado em sua sabedoria. (A IMPRENSA, 1911: 3)

Na edição de 14 de abril de 1917 da revista *Fon Fon*, artigo sobre o Hino Nacional teceu considerações a respeito da letra desse símbolo pátrio, reforçando-lhe também o poder da música “que lhes vae ao coração: é o Hymno”.

Lará-lará-lalá-lará...

Sabem o que é isto? É o Hymno Nacional, tal qual o ouvi cantar, hontem, numa manifestação patriotica em plena Avenida.

‘Mas o Hymno Nacional não tem palavras?’

Tem; tem até varias, de diversos autores. As mais cantadas, isto é, as únicas que se cantam, o que acontece nos quartéis, a bordo dos navios de guerra e nas sociedades de preparação militar – Tiros, etc. – são as da lavra do Sr. O. Duque-Estrada, que começam assim, por signal:

Ouviram do Ipiranga as margens placidas....

Esses versos deixam immenso a desejar e são pacifistas, o que é lamentavel em se tratando de um hymno nacional que é sempre um canto de guerra.

(...). Mas, os que os sabem de cór, porque os apprehenderam ao mesmo tempo que as evoluções e manejos militares, pela força do habito, já não reparam no sentido delas: cantam-nas com a musica, que lhes vae ao coração: é o Hymno.

¹⁸⁴ Afonso Pena governou o Brasil de 1906 a 1909, tendo sido vice-presidente no governo de Rodrigues Alves, que o antecedeu no cargo.

Eu até já nem sei si seria conveniente substituir esses máos versos que os soldados da nossa terra cantam com tão ingenuo e ardoroso amor ao receberem a bandeira, (...)...
A musica heroica de Francisco Manoel muda-lhes a sonoridade e enche-lhe o vasio!
(FON FON, 1917: 39)

Ao longo das sessões da Comissão Executiva, vários foram os momentos em que esse colegiado foi instado a tratar do assunto, dada a decisão do governo de fazer entoar obrigatoriamente o Hino Nacional e o Hino da Independência em todo o país e em todas as cerimônias e solenidades oficiais vinculadas àquela festividade. Para isso, era necessário oficializar o poema que responderia pela letra do Hino Nacional.

Em março de 1921, por exemplo, o professor de francês Pedro de Mello, Catedrático da Escola Normal de Piracicaba (SP)¹⁸⁵, enviara correspondência à Comissão Executiva, apresentando letras por ele elaboradas para alguns dos hinos pátrios, quais fossem o Hino Nacional, o Hino da Independência e o Hino à Bandeira.

Tal iniciativa se coadunava com atitudes do profissional em ocasiões anteriores sobre o método para a escolha da letra do Hino Nacional e que demonstravam que “encarava com muita seriedade a questão da definição dos hinos oficiais da república. A sua participação nas discussões a respeito da oficialização da letra que deveria acompanhar a melodia do Hino Nacional de Francisco Manuel ficou bastante famosa” (CHERNAVSKY, 2009: 64).

“Compositor e arranjador diligente, Mello fez ferrenha oposição à letra escrita por Osório Duque Estrada para o Hino Nacional de Francisco Manuel” e defendia que fosse aberto um concurso para a escolha de dito texto, diferentemente do que teria sido feito, dado que, afirmava, “a letra de Duque Estrada vinha sendo tratada como tal mesmo antes de haver sido submetida a concurso.” Em documento enviado à Liga da Defesa Nacional, em 1916, esse docente “apresenta[va] uma série de argumentos de ordem poético-musical para demonstrar as falhas da letra de Duque Estrada” (CHERNAVSKY, 2009: 65)¹⁸⁶.

O momento de comemorações era propício a tal questionamento. Era a oportunidade que Pedro de Mello tinha de expor, mais uma vez, e, dessa feita, à Comissão Executiva que

¹⁸⁵ “Dentre os professores, vinte iniciaram exercício profissional no estabelecimento entre 1910 e 1920. Tal dado resulta da criação do Curso Normal Primário de 1911 e da recriação do Curso Complementar de 1917. Eles figuravam um grupo de intelectuais cuja interdependência fundava-se nas relações profissionais e socioculturais, destacando-se: Fabiano Lozano na música de câmara e canto orfeônico; Pedro de Mello na poesia, literatura infantil e composições musicais; Joaquim da Silveira Santos na poesia, filologia e no apostolado positivista; Olívia Bianco e David Muller na cultura físico-estética e lúdico-esportiva; Muller contribuía nas atividades do escotismo; e Carlos Martins Sodéro nos preceitos higiênicos de saúde e autor de diversos artigos publicados na *Revista de Educação*” (HONORATO, 2017: 1286).

¹⁸⁶ A letra de Osório Duque Estrada vem sendo tratada por diversos autores como originada de concurso, diferentemente do que se lê no trabalho de Chernavsky e do que apontou Pedro de Mello à Comissão Executiva, sem que, em qualquer momento, tivesse sido rebatida sua afirmação.

estava tratando das solenidades do Centenário da Independência, o ponto de vista daquele professor sobre a escolha da letra do Hino Nacional.

Argumentava ele no documento à Comissão Executiva que

é de crer que, não só para o hymno da Independencia como para a letra do Hymno Nacional seja aberto concurso, tanto mais que, em Dez. de 1917, já a Camara dos Deputados havia autorizado a abertura de um concurso ‘não só para a melhor composição poetica que se adaptasse, com todo o rigor no rythmo, á musica do Hymno Nacional Brasileiro, como para uma letra e musica do Hymno á Bandeira.’ (Projecto substit. nº 369 A, de 17 Dez. 1917. – V. Diario do Congresso Nac., nºs 193 e 195, pags. 5084 e 5217). (ARQUIVO NACIONAL, 1921c: [s.n.]

Em 29 de agosto de 1921, na 37ª sessão da Comissão Executiva, o geógrafo e advogado Ezequiel Augusto Ubatuba, “Encarregado da Secção de Propaganda Interna”, fez uma consulta àquele colegiado “sobre a conviniencia [*sic*] de se tornar official a letra do Hymno Nacional. – A Comissão resolveu que tal medida depende[ria] de resolução do Governo” (ARQUIVO NACIONAL, 1921k: [s.n.]).

O assunto voltou à tona na 40ª sessão, realizada em 12 de setembro de 1921, quando foi relatada a representação anterior de Ezequiel Ubatuba, acrescentando-se que

O Dr. Ezequiel Ubatuba então, em caracter particular, dirigiu a mesma representação ao Sr. Presidente da Republica, atendendo a que tomara aquella presidencia á vista das manifestações que ouvira de S. Ex., na sua viagem ao Estado de S. Paulo. Neste sentido acaba de chegar do Sr. Secretario da Presidencia uma carta, na qual comunica que, S. Ex. autoriza a Comissão a mandar publicar o Hymno Nacional e distribuil-o pelas escolas, afim de que seja cumprido um dos números da comemoração do Centenario. (ARQUIVO NACIONAL, 1921l: [s.n.]

Na 46ª sessão, em 5 de outubro de 1921, foi lida carta de Agenor Lafayette de Roure (1870-1935), então Chefe da Casa Civil da Presidência da República, endereçada à Comissão Executiva do Centenário, informando que,

não tendo o Congresso Nacional resolvido definitivamente esse assumpto e havendo necessidade de uma solução, com certa antecedencia, para que seja cumprido um dos nossos pontos do programma das festas, poderá a Comissão mandar imprimir a letra do Sr. Ozorio Duque Estrada, com alterações ultimas do proprio autor. Nenhum inconveniente resultará d’ali, porquanto essa letra é, de facto, a adoptada geralmente em todo o paiz. (ARQUIVO NACIONAL, 1921m: [s.n.]

Na verdade, a julgar por documento assinado pelo Secretário Geral da Comissão Executiva, Sr. J. B. de Mello e Souza, datado de 8 de dezembro de 1921, a indecisão do Congresso Nacional no tocante à definição da letra oficial do Hino Nacional e que impedia que se publicassem partitura e letra dessa canção, de modo oficial, para serem distribuídas pelo país por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, encontrava-se no fato de que a letra de Osório Duque Estrada, “premiada pelo Congresso Nacional”, era de propriedade da “firma Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)” (ARQUIVO NACIONAL, 1921r: [s.n.]’), detentora, até então, dos direitos sobre ela. Ou seja, qualquer

publicação teria forçosamente de passar por entendimentos com a referida casa, de modo a “liquidar a questão da propriedade literaria da letra da autoria do Sr. Osorio Duque Estrada, a qual, segundo consta, pertence aos Snrs. Sampaio Araujo & Cia., desta praça” (ARQUIVO NACIONAL, 1921t: 5068).

O próprio Estabelecimento de Pianos e Música de Sampaio Araujo & Cia, em correspondência datada de 19 de outubro de 1921, em que

os abaixo assignados (...) propõem-se a vender a essa illustre Comissão:

a) os 8.500 exemplares que possuem da edição escolar para canto com acompanhamento, tudo pela quantia de 6:375\$000 (seis contos trezentos setenta e cinco mil reis), ou seja, metade do preço de venda, ou ainda á razão de 750 mil o exemplar.

b) 50.000 exemplares de uma edição especial, que a Comissão indicar, reservando-se os abaixo assignados para a apresentação do respectivo orçamento depois que se acharem de posse de todos os dados e elementos fornecidos pela Comissão. (ARQUIVO NACIONAL, 1921o: [s.n.]

já havia nela informado serem eles os “proprietarios da letra do mesmo hymno e autores de uma edição escolar já impressa e conhecida nesta capital e nos Estados” (ARQUIVO NACIONAL, 1921o: [s.n.]).

A questão da posse da letra do Hino Nacional só foi efetivamente definida no Decreto nº 4.559, de 21 de agosto de 1922, que autorizou “o Poder Executivo a adquirir, pela importancia de 5:000\$, no maximo, a propriedade plena e definitiva da letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada” (BRASIL, 1922c), para o quê foi aberto, ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, um crédito especial no valor apontado naquele decreto e oficializado por meio do Decreto nº 15.636 de 26 de agosto de 1922.

No dia 4 de setembro de 1922, na Secretaria de Estado da Justiça e Negócios Interiores e “depois de muito cantado o hino, em vida do autor, que assim podia julgar sua obra consagrada pela opinião pública” (CARETA, 1947: 37), foi assinado o “termo de cessão da propriedade plena e definitiva da letra do Hymno Nacional Brasileiro, de autoria de Joaquim Osorio Duque Estrada”¹⁸⁷, pelo qual o poeta “renunciava [*sic*] todo e qualquer direito que tenha ou porventura possa ter sobre a propriedade da letra do mesmo Hymno, que assim passa á propriedade plena e definitiva do Estado” (BRASIL, 1922d). Em 6 de setembro, esse documento foi publicado no Diário Oficial, estando disponível na íntegra no anexo A.

Finalmente, pelo Decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922, véspera da data da comemoração do Centenário da Independência, foi declarada “official a letra do Hymno

¹⁸⁷ Íntegra do termo de cessão de propriedade encontra-se disponível no anexo C.

Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada e que a este decreto acompanha” (BRASIL, 1922c), cujo texto

(...) evoca ‘o sol da liberdade’, a liberdade da nação que o ‘povo heroico’ havia conquistado com o ‘grito do Ipiranga’. Na parte média do texto encontra-se ‘pátria amada, (494) idolatrada’, que vela por suas crianças como uma mãe zelosa. Menciona-se também a justiça, o Cruzeiro do Sul. A bandeira, com suas estrelas e a cor verde dos louros, seria o símbolo de um amor eterno, proclamando ‘paz no futuro e glória no passado’. (JURT, 2012: 494-495)

Toda a movimentação e o esforço exigido para a oficialização da letra do Hino Nacional Brasileiro e, em última análise, do hino em si, como símbolo nacional, podem dar a dimensão do significado dessa canção para o país.

No *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, publicação editada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em comemoração ao Centenário da Independência, verifica-se o lugar conferido aos hinos como símbolos nacionais, em especial naquele momento, dele constando inclusive a partitura para canto e piano do *Hymno da Independencia Brasileira*, com letra (poesia completa) de Evaristo Ferreira da Veiga (1799-1837) e música do Maestro Marcos Portugal (1762-1830)¹⁸⁸, e a partitura para piano do *Hymno Nacional* composto por Francisco Manuel da Silva, com poesia de Osório Duque Estrada.

Homenagens ao compositor do Hino Nacional também foram encaminhadas à Comissão Executiva de Comemoração do Centenário, que recebeu, logo em sua segunda sessão, um ofício “no qual a Secretaria da Camara dos Deputados transmite ao Ministerio da Justiça a indicação aprovada pelo Conselho Municipal do Rio de Janeiro solicitando a erecção de um monumento á memoria de Francisco Manoel em uma das praças desta Capital” (ARQUIVO NACIONAL 1920b).

Tal intenção já havia sido manifestada em tempos anteriores. Em 18 de setembro de 1916, por exemplo, o periódico *A Rua* fez publicar notícia sobre a movimentação em torno dessa ideia, que, segundo se escreveu, foi pela primeira vez posta em execução pelo “sr. Pedro Miguel Vasco, musico e admirador do autor do Hymno Brasileiro, pela memoria do qual tem um verdadeiro culto, tendo feito todas as pesquisas sobre a sua vida (...)” (A RUA, 1916: 4).

Não tendo sido concretizada a proposta naquele momento, foi, então, recolocada em discussão quando das comemorações do Centenário da Independência, ao longo das quais foram levados à cena quatro concertos, a cargo da Escola de Música Arcangelo Corelli, dentro

¹⁸⁸ Músico português, compositor de hino “sobre algumas das consagradas quadras do poeta carioca e executado naquele 12 de outubro de 1822, (...)”, quando ocorreu “o espetáculo de gala (...) no Teatro de São João, por ocasião da solene Aclamação de Dom Pedro como primeiro imperador do Brasil” (CARDOSO, 2012: 41). A autoria da música do Hino da Independência do Brasil que hoje se entoa é de D. Pedro I sobre aqueles mesmos versos e composta em data posterior (cf. CARDOSO, 2012).

do espaço físico da Exposição Internacional, que tiveram como objetivo angariar fundos para “erigir um monumento á memoria de Francisco Manoel, autor do *Hymno Nacional*, ‘essa pagina fremente de entusiasmo e vibração, em cujos acordes fulge o idealismo tropical de nossa gente’” (RIO DE JANEIRO, 1923: 368).

Prossegue o texto do *Livro de Ouro*:

A concretização dessa idéa generosa será um dos mais nobres gestos do povo brasileiro para com os seus grandes representativos, e ficará como um dos numeros mais significativos das comemorações do centenário.

Francisco Manoel não foi apenas o autor do *Hymno Nacional*. Foi tambem o fundador do Conservatorio de Musica do Rio de Janeiro e o verdadeiro criador da nossa cultura musical. Ao seu profundo sentimento artistico, ao seu esforço perseverante e ao seu iluminado patriotismo devemos inicialmente o que hoje podemos apresentar ao mundo no dominio da arte soberana. (RIO DE JANEIRO, 1923: 368)

Desses dois parágrafos, constam ideias que transmitem a essência das comemorações do Centenário da Independência sob a perspectiva dos organizadores. Neles, o autor da música do Hino Nacional é corporificado como um “grande representativo”, para o qual o “povo brasileiro”, e não a Comissão Executiva ou o governo, estava prestando uma meritória homenagem. Destaca-se também a forma como se refere ao compositor do Hino Nacional: “o criador da nossa cultura musical”, depositando nesse músico a responsabilidade pela própria nacionalidade da música brasileira, a quem o país deve aquilo a que, em música, se assistia no Brasil.

Por determinação do governo central, o Hino Nacional se fez presente ao longo de toda a programação dos festejos do Centenário da Independência, fosse nas solenidades oficiais de inaugurações de pavilhões, nas aberturas de congressos e nos dias festivos de cada um dos países que participou das comemorações do Centenário; nas representações de bandas nacionais e estrangeiras, por essas últimas executado em homenagem ao país anfitrião; fosse em concertos líricos e sinfônicos que tiveram lugar no Theatro Municipal e no recinto da Exposição Internacional. Em muitas dessas ocasiões, também o Hino da Independência foi ouvido.

3.2.2 O Hino da Independência

Outro hino de que se ocuparam os responsáveis pelas comemorações do Centenário foi o Hino da Independência. O projeto Nestor Ascoly contemplou-o em seu artigo 66, que determinava

reeditar, em edição popular, após a publicação desta lei, para serem cantados pelas forças de terra e mar e pelos alumnos das escolas publicas e particulares, as letras de todos os hymnos de Evaristo Ferreira da Veiga e outros, acompanhados dos respectivos textos musicaes, que foram entoados no periodo da propaganda e em regosijo pela proclamação da Independencia em 1822. (BRASIL, 1920a)

Preocupou-se também a Comissão Executiva desse assunto. É preciso lembrar que, conforme deliberação desse grupamento, o Hino da Independência deveria ser igualmente entoado em todas as solenidades e festividades das comemorações do Centenário, em todo o país, ao lado do Hino Nacional. Urgia, então, que fossem tomadas algumas providências relativas àquele símbolo pátrio.

A exemplo do que já ocorrera com o Hino Nacional, pesaram sobre o Hino da Independência discussões sobre a sua autoria da música – se da lavra do compositor português Marcos António da Fonseca Portugal (1762-1830) ou de D. Pedro I, Imperador do Brasil –, inclusive nos meios oficiais, o que se verificou tanto ao longo dos preparativos para as comemorações como já com as celebrações em andamento.

Em edição do periódico *O Jornal*, datada de 9 de abril de 1921, por exemplo, informava Mello e Souza, “Secretario da Sociedade de Geographia” e “incumbido pelo Ministerio da Justiça, de que é funcionario, de secretariar a commissão executiva das referidas commemorações” que uma consulta ao Ministério do Interior sobre qual seria o hino oficial da Independência teria tido como resposta “a declaração de que não ha hymno algum com esse character” (O JORNAL, 1921a: 3).

Essa mesma dúvida prevalecia ainda no ano do Centenário, para a qual, entretanto, obteve-se outra resposta naquele momento. Em expediente do Ministério da Guerra, datado de 20 de outubro de 1922, já em meio às festividades do Centenário, e em resposta a consulta do “commandante do 1º regimento de cavalaria divisionaria”, feita em março daquele mesmo ano, sobre “qual a musica do Hymno da Independencia do Brasil que deve ser adoptada como a official: si a do compositor Marcos de Portugal ou a de D. Pedro I”, informava-se que “do parecer emittido a respeito do assumpto pelo major de artilharia Tito Regis de Alencastro, chefe da 1ª sub-seccção do Estado Maior do Exercito, se conclue ser a mesma musica da autoria de D. Pedro I e a respectiva lettra de Evaristo Ferreira da Veiga” (ARQUIVO NACIONAL, 1922av: [s.n.]).

Para além da discussão autoral, outro debate se deu, dessa feita em torno da uniformidade de execução: o Hino da Independência de autoria de D. Pedro I era executado de forma diferente conforme a região do país, em um cenário em que as diferenças regionais

eram ora invocadas como símbolo da própria nacionalidade brasileira, ora rechaçadas por impedirem o encontro de uma identidade nacional.

No supracitado artigo do periódico *O Jornal*, o maestro Francisco Braga informara que “a diferença é pequena, e existe só em alguns compassos. Uma das formas é a cantada no norte do paiz, ao passo que a outra já se vulgarizou nos Estados do sul” (O JORNAL, 1921a: 3).

Em resumo: o norte canta de uma forma, e o sul de outra. Ora, nas festas centenarias, segundo o desejo do governo, serão cantados pelo povo, pelas creanças das escolas, pelos soldados, etc, o Hymno Nacional e o da Independencia. Convém, portanto, é intuitivo, que se resolva qual a forma definitiva preferivel. A comissão do centenario pretende mandar publicar o hymno e envial-o a todos os Estados, para as respectivas escolas, mas deixará, certamente a solução da duvida aos competentes na materia. (O JORNAL, 1921a: 3)

Definiu-se a Comissão Executiva pela impressão do Hino da Independência de autoria de D. Pedro I, “e que muitas orquestras e bandas ou não conhecem, ou executam de forma diversa da que já se acha consagrada pelo uso” (ARQUIVO NACIONAL, 1922c: 2013), do qual mandou imprimir milhares de exemplares, com a devida orquestração, e fez distribuir àqueles grupamentos por todo o país, “evitando-se que, na execução do mesmo, haja diferenças provenientes da falta de uma edição definitiva e uniforme dessa musica tradicional” (ARQUIVO NACIONAL, 1922v: 4224).

Aqui também os regionalismos que se faziam sentir na diversidade de execução de uma mesma música, de carácter nacional – aliás, não era uma música qualquer, mas o hino que saudava a data cujo centenário se comemorava –, pelo país afora, deveriam ser superados por uma publicação oficial, que promovesse, a partir dela, uma unidade simbólica.

Mais uma vez, a música que se apresentava como um símbolo nacional da autonomia da outrora colônia portuguesa recaía sobre composições datadas do período monárquico, sendo ambas inclusive de autoria de cidadãos portugueses. A música que seria oficialmente considerada como a do Hino da Independência era de autoria daquele que havia sido o mais alto representante da monarquia no Brasil e responsável por proclamar a autonomia da colônia em 1822. Novamente, a República acolheu um produto que a aproximava de um regime que combatia em nome de sua própria legitimação, e do qual parte da população guardava boas memórias.

3.2.3 O Hino do Centenário da Independência

O tema do centenário evoca, em si, a oportunidade de se elaborarem composições em comemoração ao evento, relacionadas às recordações do que se realizou ao longo daquele tempo. Nada mais natural que se propusesse, também para o Centenário da Independência, a composição de um hino em homenagem àquela data, selando-a com mais um símbolo sonoro no qual a nação pudesse reconhecer sua origem e que representasse, ao mesmo tempo, a memória daquela celebração. Outras nações, em oportunidades semelhantes – inclusive o Brasil, como presente a outros países –, já haviam investido nesse signo.

Sobre esse assunto, invoca-se, mais uma vez, o projeto Nestor Ascoly, em cujos artigos 10 e 11 havia a proposta de realização de um concurso para a escolha de letra e música, respectivamente, de um Hino do Centenário da Independência, que pudesse ser entoado pelos integrantes das Forças Armadas, por alunos de escolas públicas e em festividades oficiais relativas à data (§ 3º do artigo 11).

Para esse concurso, previa-se a concessão de prêmios em dinheiro da ordem de “um conto e quinhentos mil réis (1:500\$)” à letra classificada em primeiro lugar e “um premio de quinhentos mil réis (500\$000)” àquela classificada em segundo lugar” (§ único do art. 10). Por sua vez, “a composição musical do Hymno do Centenario classificada em primeiro lugar terá o premio de tres contos de réis (3:000\$000) e a classificada em segundo lugar o premio de um conto de réis (1:000\$000)” (§ 2º do artigo 11), acrescida da condição de “apresentar no prazo de sessenta dias, além das partituras de orchestra e banda, uma reducção para piano e canto e as partes cavadas¹⁸⁹ para orchestra e canto” (§ 1º do artigo 11) (BRASIL, 1920a).

A Comissão Organizadora que se seguiu à oficialização do Decreto nº 4.175/1920 manteve a ideia de realização de concurso para a escolha de um hino em comemoração ao Centenário, embora não se tenham encontrado evidências da efetivação desse certame.

Em 3 de agosto de 1921, o periódico *O Paiz* noticiou o envio ao Senado do “hymno do centenario da nossa independencia, da lavra do maestro Luiz Paulo de Santa Isabel, e dedicado ao Congresso Nacional” (O PAIZ, 1921g: 6). Como não houvesse manifestação daquela assembleia a respeito da obra que lhes fora enviada, o próprio compositor dirigiu-se à Comissão Executiva em 29 de julho de 1922, nos seguintes termos:

Por intermedio do Instituto Historico Geographico da Bahia, em julho de 1921, enviei ao Senado Federal, a partitura e cavação de uma composição musical, minha, intitulada “Hymno do Centenario da Independencia”, o qual desejava que fosse executar a 7 [de setembro] de 1922.

¹⁸⁹ Parte que compete a cada voz ou instrumento em uma obra para conjunto vocal ou instrumental.

Aproximando-se esta época, e o Senado nada resolvendo, rogo a V. Exa. interessardes afim de ele ser ensaiado, e caso sirva ser executado em 7 [de setembro], e ser adoptado como official do Centenario. Confiado em vossa benevolencia e patriotismo, estou certo que a minha carga será bem amparada. (ARQUIVO NACIONAL, 1922aj: [s.n.]

Em resposta, Mello e Souza solicitou ao maestro que lhe fosse diretamente enviado “outro exemplar da vossa composição musical, visto não ser possível obter-se o que se acha no Senado Federal” (ARQUIVO NACIONAL, 1922ao: [s.n.]), para que, então, a Comissão Executiva pudesse se manifestar.

Ao que consta, o material fora enviado à Comissão Executiva, que encaminhou ao músico Custódio Fernandes Góes (1886-1948) a “partitura de uma composição musical intitulada ‘Hymno do Centenario da Independencia’ de autoria do Sr. Luiz Paulo de Santa Izabel, acompanhada de 19 partes para banda de musica” (ARQUIVO NACIONAL, 1922aq: 285). E mais não se conhece.

No acervo de partituras da Biblioteca Nacional, Analia Chernavsky, em seu trabalho intitulado *A construção dos mitos e heróis do Brasil nos hinos esquecidos da Biblioteca Nacional*, debruçou-se sobre um corpo de documentos “de mais de setenta hinos” (CHERNAVSKY, 2009: 7), por ela selecionados a partir de três principais critérios, a saber: o recorte temporal, abrangendo hinos do Império e hinos da República; a temática cívica ou patriótica; e a “não definição desses hinos como símbolos nacionais *oficiais*” (CHERNAVSKY, 2009: 8-9).¹⁹⁰ Estão incluídos nesse grupo os hinos compostos sob a égide das comemorações do Centenário da Independência do Brasil.

No capítulo referente aos hinos da República, são listados, nesse trabalho, seis grupos temáticos, um dos quais relacionado ao Centenário da Independência, o que leva a supor que a ideia inicial de se ter um hino oficial para a celebração daquela data acabou por não se efetivar, dado que a autora só examinou composições não definidas como ‘oficiais’.

Foram enumerados por Chernavsky “cinco hinos dedicados ao centenário da independência”, conforme abaixo listado, deles fazendo uma análise da letra, da portada e título e de elementos musicais e extra-musicais (CHERNAVSKY, 2009: 8). O “elemento mais característico é a descrição da natureza” em detrimento de “referências ao próprio processo de independência”, que reputa “quase nulas” (CHERNAVSKY, 2009: 73-74).

O primeiro hino do grupo (...). Trata-se de um hino oferecido pelos representantes da Itália participantes da exposição. (...). Outra obra, o *Hino do centenário*, com letra de H. de Macedo e música do conhecido compositor italiano radicado no Brasil Savino de Benedictis, (...).

¹⁹⁰ Dessa forma, foram excluídos desse trabalho o *Hino Nacional Brasileiro*, o *Hino à Bandeira Nacional*, o *Hino à Independência* e o *Hino da Proclamação da República*.

O terceiro *Hino do Centenário* que encontramos no acervo da BN está manuscrito, e tem música de Tavares de Figueiredo e letra de Jaime d'Altavila. (...). [figuras 10 e 11]

(...) encontramos também o *Hino do centenário da independência do Brasil*, da autoria do paraibano Camilo Ribeiro dos Santos, (...). (CHERNAVSKY, 2009: 74-76)



Figura 10: Capa de *Hymno do Centenario*, de autoria de Tavares de Figueiredo (FIGUEIREDO, [1922?])

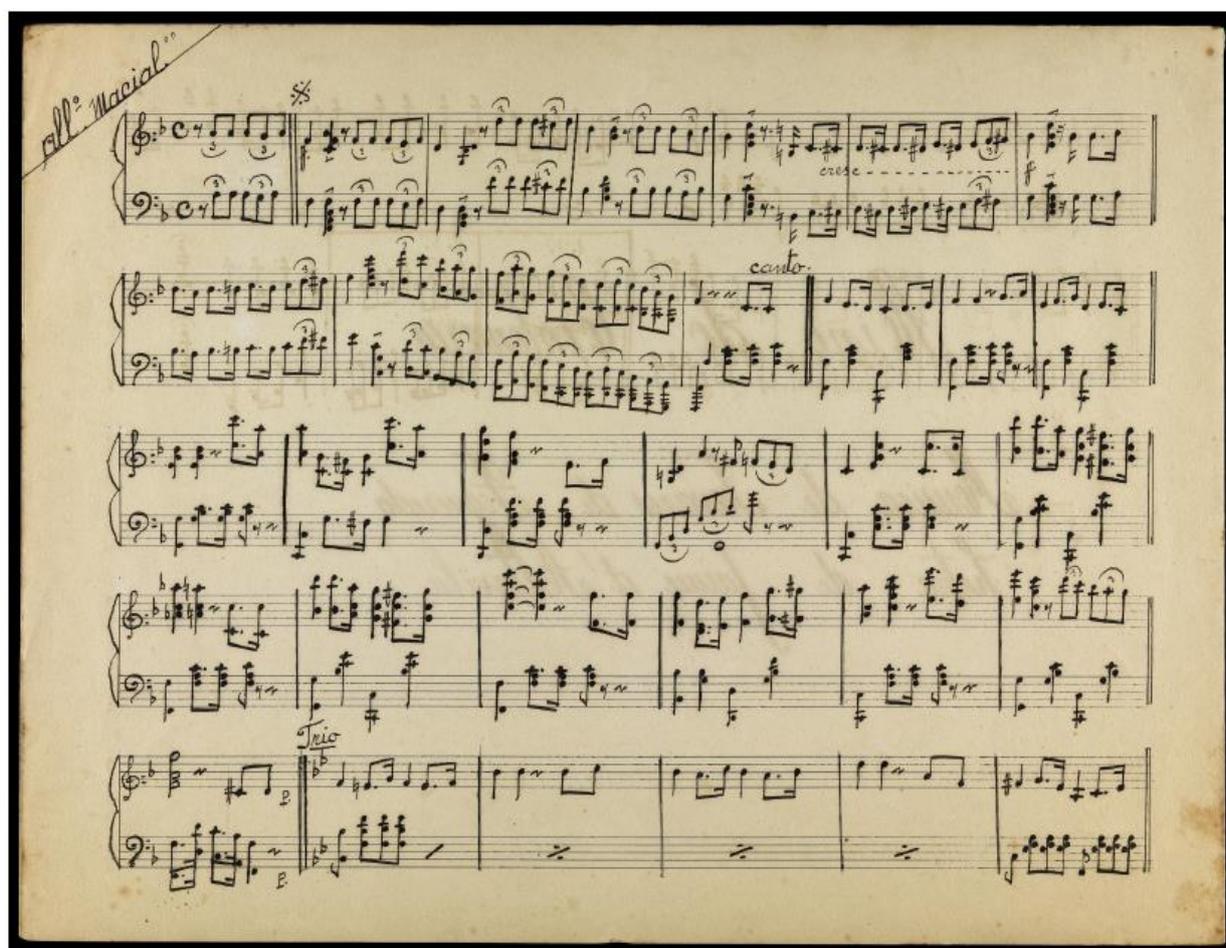


Figura 11: Manuscrito da partitura de *Hymno do Centenario*, de autoria de Tavares de Figueiredo (FIGUEIREDO, [1922?])

O último dos hinos por ela referidos tem letra de autoria do poeta mineiro Franklin de Almeida Magalhães, dele não tendo sido registrada a partitura. Ao que indica o texto abaixo transcrito, trata-se apenas de um poema, denominado *Hino ao Centenário*.

A bibliographia deu aos festejos commemorativos do centenario um concurso maior do que era esperado. Além dos trabalhos feitos isoladamente em cada Estado, quer com relação a assumptos locais, que com referencia a motivos historicos do Brasil em geral, uns e outros, envolvendo preocupações patrioticas immediatas, são numerosos também os essencialmente literarios, em verso e prosa, que se fizeram em homenagem á grande data.

Entre as muitas plaquettes desse genero que nos têm sido enviadas e sobre as quaes nos vamos referindo, nota-se a do Sr. Franklin Magalhães, nosso antigo companheiro de redacção, (...).

O *Hymno ao Centenario* e o *Hymno á Bandeira*, do Sr. Franklin Magalhães (...) foram pronunciados pelo autor no Forum da cidade de Palmyra, na sessão civica ali realizada em homenagem ao 1º centenario da independencia do Brasil.

(O PAIZ, 1923k: 4)

Aponte-se que, curiosamente, a composição de Luiz Paulo de Santa Izabel não figura dentre os hinos analisados por Chernavsky, sendo a recíproca igualmente verdadeira: os hinos por ela examinados não foram mencionados em qualquer dos documentos de trabalho da Comissão Executiva.

Embora a realização de um concurso para a escolha de letra e música de uma obra que pudesse particularizar aquele momento festivo tenha feito parte das discussões das comissões que elaboraram as propostas para a comemoração do Centenário, pouco se encontrou, no material consultado, acerca da existência de tal música; tampouco vislumbraram-se evidências da realização de concurso para a escolha de uma composição com esse perfil. A maioria das abordagens está inconclusa e há apenas umas poucas referências em periódicos, como restou apresentado. Outros hinos parecem ter tomado esse lugar e essa importância porque revestidos de memória.

4. OS PALCOS DO CENTENÁRIO

Trata o presente capítulo de apresentar as realizações musicais ocorridas no âmbito da Exposição Internacional como evento central das comemorações do Centenário da Independência, sob o prisma do que fora idealizado e definido pela Comissão Executiva da Comemoração do Centenário ou que tiveram a atuação direta desse grupamento, agregando as discussões empreendidas pelas comissões congêneres que a antecederam e considerando tão somente as iniciativas do governo brasileiro.

Principal efeméride das comemorações do Centenário da Independência, a Exposição Internacional, para além de buscar revelar às demais nações o progresso do país em todos os domínios do conhecimento, do trabalho e da ciência, foi cenário de intensa programação cultural, que teve lugar em pavilhões da seção nacional e da Avenida das Nações; em coretos e em praças situados no interior do recinto do evento; e em prédios localizados fora dos limites geográficos da Exposição, mas que, pela importância e natureza, foram colocados a serviço daquele evento e passaram a dele funcionar como seções, caso em que se incluem o Palácio Monroe e, em especial, o Theatro Municipal.

Em se tratando da relevância da data comemorada, era natural que muitos tenham sido os eventos musicais realizados em espaços alternativos ao da Exposição Internacional ou promovidos pelos países estrangeiros nos respectivos pavilhões daquela efeméride, saudando a nação anfitriã, com grande afluência e participação do público brasileiro e em comum acordo com a Comissão Executiva. Entretanto, embora esses espetáculos pudessem servir para que, neles, os artistas nacionais e a sociedade brasileira se espelhassem para seu próprio desenvolvimento e progresso cultural, já que tidas como um modelo de civilização a ser seguido, ostentavam primordialmente as qualidades dos Estados que representavam naquele evento, não se apresentando, assim, objeto desse trabalho.

Conforme havia sido admitido desde a elaboração da primeira programação para os festejos do Centenário da Independência, funcionou a ‘secção de bellas-artes’ – nela incluída a música –, como uma exposição à parte¹⁹¹, inclusive levando tal denominação em ambas aquelas formas de manifestação artística e apresentando uma programação que fosse, ela própria, considerada como uma verdadeira exposição de arte que contivesse “uma meta e um

¹⁹¹ No tocante às artes plásticas, foram montadas duas exposições específicas, quais sejam a Exposição de Arte Retrospectiva e a Exposição de Arte Contemporânea, que “substituiu, em 1922, a exposição geral de Bellas-Artes, que se inaugura, costumeiramente, todos os anos, no dia 12 de agosto”, “ambas realizadas no cumptuoso Palacio das Bellas Artes, um dos mais grandiosos monumentos architectonicos da arteria central da capital da Republica” (RIO DE JANEIRO, 1923: 364).

sonho latino-americanos: ser moderno, participar da rota do progresso, tornar-se uma grande nação, desfazer a imagem do exotismo tropical do atraso e da inércia” (PESAVENTO, 1997: 16).

Musicalmente falando, diferentemente do que se viu na parte mercantil da Exposição Internacional, em que se apreciou a indústria da produção de bens, ou na Exposição de Arte Retrospectiva, na qual o conceito defendido era de balanço de realizações nacionais ao longo do centenário celebrado, a programação musical levada aos palcos não se configurava um panorama do que o Brasil havia realizado nos celebrados cem anos de autonomia política, muito embora se tivesse defendido essa possibilidade durante as discussões para a elaboração dos programas a serem apresentados. Na verdade, essa programação parece ter se caracterizado como um hino à representação burguesa da modernidade, transferindo para ela a consideração de Walter Benjamin, quando se refere às “exposições universais (...) [como] lugares de peregrinação da mercadoria como fetiche” (PESAVENTO, 1994: 43), como que estendendo aos bens culturais o mesmo lugar e a mesma dinâmica de que foram objeto preliminarmente os bens de consumo.

Esse capítulo está dividido em três grandes seções. A primeira delas tem como personagem principal a *Grande Temporada Lyrica do Centenario*, realizada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A segunda seção versa sobre as representações musicais ocorridas no espaço físico da Exposição Internacional, e uma terceira e última seção traz à tona as tratativas e os empreendimentos que localizaram na Exposição Internacional as primeiras transmissões radiofônicas no Brasil, as quais acabaram por culminar com a criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em maio de 1923.

4.1 NO THEATRO MUNICIPAL: A GRANDE TEMPORADA LYRICA DO CENTENARIO

Pela importância, significado e simbolismo de que se revestia o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi ele o palco escolhido para acolher a “Exposição Internacional de Musica Theatral e Symphonica” (O PAIZ, 1922k: 8), denominada *Grande Temporada Lyrica do Centenario*.

Fruto “de accôrdo celebrado entre a Commissão Executiva e o Sr. Walter Mocchi (1870-1955), concessionario do Theatro Municipal” (BRASIL, 1926, v. II: 40), a programação da *Grande Temporada*¹⁹² caracterizava-se por ser, ela própria, uma autêntica “exposição internacional de arte lyrica theatral e symphonica” (O PAIZ, 1922i: 2), “verdadeiramente digna de concorrer com o seu brilho ás festas que serão celebradas em commemoração do anniversario da gloriosa data” (O PAIZ, 1922j: 2), conforme se propagava nos periódicos, naquela ocasião (figuras 12 e 13).

¹⁹² Desse ponto em diante, a referência à *Grande Temporada Lyrica do Centenario* se dará apenas pela expressão *Grande Temporada*.

THEATRO MUNICIPAL
 Concessionario: Walter Mocchi - Temporada oficial de 1933

Grande Temporada Lyrica do Centenario

(Empresa P. DA ROSA, W. MOCCHI & Cia)
Exposição Internacional de Musica Theatral e Symphonica
 COM A COOPERAÇÃO PESSOAL DE
PIETRO MASCAGNI e FELIX WEINGARTNER
 e com a colaboração artistica dos melhores elementos dos Theatros
 COSTANZI, de Roma; STAATSOOPER, de Vienna; THEATRO DE BAYREUTH; COLON, de Buenos Aires; OPERA e OPERA COMIQUE, de Paris
 e com o concurso da
WIENER PHILHARMONIKER
 (Julho - Setembro - Outubro 1933)

ELENCO ARTISTICO

Maestros Concertadores e Directores de Orchestra

Pietro Mascagni		F. Weingartner	
Gabriele Santini	Vincenzo Bellezza	Ludwig Kaiser	
Maestro Substituto		Maestro Substituto	
Luigi Ricci	Achille Consoli	Pietro Cimarra	
Ponto	Regisseur Geral	Chefe da Machinaria	Ponto
Giovanni Passari	Romeo Francioli	Pericle Ansaldo	Ria Beckstein

Sopranos

Elena Wildbrunn	Gilda dalla Rizza	Lotte Lehmann
Ofeia Nieto	Eivira de Hidalgo	Madeleine Bugg
Thea Vitulli	Rosita Rodrigo	Elena Hirn

Meio-Sopranos e Contraltos

Alice Martens	Gabriella Besanzoni	Maria Deimann
Margharat Yaeger	Dolores Belchior	Marcelle Duchaine

Tenores

Hipolito Lazaro	Giacomo Lauri-Volpi	Miguel Fleta
Henri Fontaine	Walter Kirchoff	Hans Beckstein
Luigi Nardi	Salvador Paoli	Nello Palai

Barítonos

Dinh Gilly	Luigi Montesanto	Emile Schipper
L. Rossi Morelli	Salvatore Persichetti	Taurino Parvis
Ernesto De Marco	Asdrubal Lima	

Baixos

Karl Braunn	Giulio Cirino	Rudolph Bandler
Michele Fiore	Paulo Payan	Mario Pinheiro

Baixo comico: Gaetano Azzolini

CORPO DE BAILE

Pierre Mikhailowsky			
---------------------	--	--	--

Primeiras bailarinas

Esme Davis	Catherina Galanta	Vera Grabinska
------------	-------------------	----------------

Quadro dos artistas francezes

Magdeleine Bugg - Henry Fontaine da Opera	Dinh Gilly - Paul Payan .. da Opera	Lydia Salgado - Margarida Simões	Salvador Paoli - Dolores Belchior	E. do Marco - M. Pinheiro - A. Lima
---	-------------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------

Quadro dos artistas alemães

Ludwig Kaiser	Felix Weingartner	Ria Beckstein
Maria Deimann	Helene Wildbrunn	Lotte Lehmann
Emile Schipper	Walter Kirchoff	Hans Beckstein
Elena Hirn	Karl Braunn	Rudolph Bandler
Karl Wildbrunn	Margharat Yaeger	Alice Martens

70 professores de orchestra 70 coristas de ambos os sexos
 24 bailarinas e bailarinos

Os artistas marcados com * são alumnos da Escola do Canto do Theatro Municipal.

REPERTORIO

EM LINGUA ALLEMÁ

Parsifal
DE WAGNER

Oro do Rheno
DE WAGNER

Walkiria
DE WAGNER

Siegfried
DE WAGNER

Crepusculo dos Deuses
DE WAGNER
Com o quadro de artistas Alemães

EM LINGUA ITALIANA

Il piccolo Marat
DE MASCAGNI
Dalla Rizza - Lazzaro - Cirino - Parvis - Persichetti (artistas creadores do Constanzi de Roma)

Romeo e Giulietta
DE ZANDONAI
Dalla Rizza - Fleta - Montesanto (artistas creadores do Constanzi de Roma)

La scuola del villaggio
DE F. WEINGARTNER

Carmen
DE BIZET
Besanzoni - Fleta - Rossi Morelli

Re Galaor
DE ARAUJO VIANNA
com o quadro de artistas brasileiras

Mignon
DE THOMAS
Besanzoni - Hidalgo - Lauri - Volpi - Cirino

Francesca da Rimini
DE ZANDONAI
Dalla Rizza - Fleta - Montesanto

Guarany
DE GOMES
Nieto - Fleta - Montesanto - Cirino

Tosca
DE PUCINI
Nieto - Fleta

Rigoletto
DE VERDI
De Hidalgo - Lauri - Volpi - Montesanto

L'Amico Fritz
DE MASCAGNI
Dalla Rizza - Lauri Volpi - Parvis

Iris
DE MASCAGNI
Dalla Rizza - Lazaro

La Favorita
DE DONIZETTI
Besanzoni - Lauri - Volpi - Montesanto - Cirino

Don Pasquale
DE DONIZETTI
Hidalgo - Lauri - Volpi - Parvis - Azzolini

Il Cavaliere dalla Rosa
DE STRAUSS
Dalla Rizza - Wildbrunn - Vitulli - Cirino - Persichetti - Duchaine

Cavalleria Rusticana
DE MASCAGNI
Nieto - Lazzaro - Persichetti - Rossi Morelli

Isabeau
DE MASCAGNI

Elixir d'Amore
DE DONIZETTI
De Hidalgo - Lazzaro - Azzolini

Sansone e Dalila
DE SAINT-SAENS
Besanzoni - Fleta - Rossi Morelli

Il Barbiere di Siviglia
DE ROSSINI
Hidalgo - Lauri - Volpi - Montesanto - Cirino - Azzolini

EM LINGUA FRANCEZA

Manon
DE MASSENET

Louise
DE CHARPENTIER

Thaïs
DE MASSENET

Ivan le Terrible
DE GUNSDOURG
Com quadro de artistas francezes

As operas "Oro do Rheno", "Siegfried", "Crepusculo dos Deuses", "Il piccolo Marat", "Giuiletta e Romeo", "La scuola del villaggio", "Re Galaor" e "Ivan le Terrible", são novidades absolutas para o Brasil.
 As distribuições indicadas, podem ser alteradas em caso de força maior.

GRANDIOSOS CONCERTOS SYMPHONICOS
 PELA
"WIENER PHILHARMONIKER"

(SOCIEDADE PHILARMONICA DE VIENA) (160 PROFESSORES - 28 SOLISTAS)

REGIDOS PELO SEU PROPRIO DIRECTOR FELIX WEINGARTNER

SOLISTAS - Violinos: PRILL - STIVERKA - MAYREKER; - Alto: RUCZKA - JELLINEK; Cello: FUXBAUM; Contrabaixo: STIX - MADENSKY; Flautas: MERZ; Trombones: BERTHOLD - BREYER; Trompetas: SNEILLAR - SCHIRG - HERMANN; Baixos: TELLINEK - BREYER - A maior organisação orchestral do mundo, pela primeira vez na America.

Na secretaria da empresa: (lado 12 de Maio) abre-se hoje a assinatura para a GRANDE TEMPORADA LYRICA DO CENTENARIO, a qual constará de dois turnos nos seguintes preços por cada turno: Prizes e camarotes de 1: 6:500; camarotes de 2: 2:120; poltronas: 1:140; balcões A e B: 940; balcões outras filias, 700.

50 dias no acto da inscripção na secretaria da empresa (lado Rua 11 de Maio), 10 dias antes da chegada da "Wiener Philharmoniker", 40 dias antes da chegada da companhia Lyrica. O pagamento da 2ª e 3ª prestações será effectuado no Banco Hollandez para a America do Sul (Banqueiro da empresa), rua Buenos Aires, onde se encontrará um empregado da empresa á disposição dos Srs. assignantes.

Os Srs. assignantes da temporada Lyrica de 1933 terão preferença á suas localidades nos seus respectivos turnos até quarta-feira, 14 do corrente, ás 5 horas da tarde. Na secretaria acha-se um livro rubricado pela directoria do Património, para a inscripção de novos assignantes. A ninguém é permitida a inscripção de mala de um presente.

Figura 12: Cartaz de propaganda da Exposição Internacional de Musica Theatral e Symphonica, como ficou caracterizada a Grande Temporada Lyrica do Centenario da Independencia, (O PAIZ, 1922k: 8)

Constituída por duas partes, cada uma das quais detentora de um elemento musical que a identificava,

a temporada lyrica de 1922 teve o brilhante concurso dos maestros Felix Weingartner, Ludwig Kaiser, Pietro Mascagni. Além do espectáculo de gala, realizado no dia 7 de setembro, com o ‘O Guarany’, de Carlos Gomes, foram cantadas por artistas alemães, no texto original, a ‘Tetralogia’ e o ‘Parsifal’, de Wagner. Na mesma época a Philharmonica de Vienna realizou uma série de interessantes concertos. (BRASIL, 1926, v. II: 40)

A primeira delas foi dedicada à música sinfônica e ficou a cargo da *Wiener Philharmoniker*¹⁹³, “considerada, ha mais de um seculo, como a maior organização orchestral do mundo, que virá na integra e com o seu proprio director Weingartner” (O PAIZ, 1922j: 2).

Na segunda parte, destinada à arte operística, incluíam-se obras líricas de compositores de diferentes nacionalidades, inclusive brasileiras, cantadas no idioma pátrio de cada compositor, “por artistas pertencentes ás mesmas, e escolhidos entre os melhores de cada nação”, formando uma “grande companhia lyrica a qual, pelo elenco que nos é dado observar, nunca até hoje foi tão rica, variada, numerosa e homogenea” (O PAIZ, 1922j: 2), “verdadeira Exposição de arte lyrica Européa contemporanea” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]; grifos no documento original).

As apresentações da *Grande Temporada* foram organizadas em dois turnos de assinatura, A e B, constantes de 24 récitas cada um, das quais quatro eram concertos sinfônicos e vinte constituíam-se representações operísticas (O PAIZ, 1922l: 10), como se passa a relatar.

¹⁹³ Orquestra Filarmônica de Viena

4.1.1 *Wiener Philharmoniker*: os concertos sinfônicos

Considerada “a mais antiga sociedade orchestral da Europa, fundada, ha quasi um seculo, por Otto Nicolai” (O PAIZ, 1922m: 2) e “a mais importante do mundo” (O PAIZ, 1922t: 2), a *Wiener Philharmoniker* foi o grupo responsável pelos concertos sinfônicos integrantes da primeira parte da *Grande Temporada*.

A presença da *Wiener Philharmoniker* no Brasil revestiu-se de dimensões bastante significativas. Em primeiro lugar, ressalta-se a relevância daquele conjunto orchestral e o lugar de destaque por ele ocupado na cena musical mundial, que vêm de longa data e podem ser atestadas ainda hoje pelas declarações de compositores que, cada um a seu tempo, tiveram contato com aquele conjunto.

Richard Wagner descreveu a orquestra como sendo uma das mais destacadas do mundo; Anton Bruckner¹⁹⁴ o chamou de ‘a associação musical mais superior’; Johannes Brahms¹⁹⁵ contou-se como um ‘amigo e admirador’; Gustav Mahler¹⁹⁶ afirmou ser unido através dos ‘laços da arte musical’; e Richard Strauss¹⁹⁷ resumiu esses sentimentos dizendo: ‘Todos os elogios da Filarmônica de Viena revelam-se como subavaliação’. (HELLSBERG, [2017]; tradução da autora)¹⁹⁸

Em segundo lugar, e mais expressivo ainda, foi o fato de ter se revestido a temporada sinfônica em “um acontecimento artistico de indiscutível valor, (...) [dado ser] a primeira vez que a famosa orchestra, (...), se apresenta fora da Europa” (O PAIZ, 1922t: 2), com autorização do governo austríaco¹⁹⁹, e justamente em uma exposição internacional.

Agregue-se a esse fato a informação de que a primeira apresentação daquela orquestra fora de seu país se dera “na Exposição Mundial de Paris, em 1900, com a direção de Gustav Mahler (1860-1911)” (HELLSBERG, [2017]; tradução da autora)²⁰⁰, justamente a que havia celebrado o século XIX e que maior número de pessoas conseguiu congrega.

Era também a primeira vez que “a Philharmonica vem (...) á America do Sul, dando uma série de concertos primeiramente no Rio de Janeiro e depois em Buenos Aires” (O PAIZ,

¹⁹⁴ Anton Bruckner (1824-1896), compositor austríaco.

¹⁹⁵ Johannes Brahms (1833-1897), compositor alemão.

¹⁹⁶ Gustav Mahler (1860-1911), maestro e compositor tcheco.

¹⁹⁷ Richard Strauss (1864-1949), maestro e compositor alemão.

¹⁹⁸ “Richard Wagner described the orchestra as being one of the most outstanding in the world; Anton Bruckner called it ‘the most superior musical association’; Johannes Brahms counted himself as a ‘friend and admirer’; Gustav Mahler claimed to be joined together through ‘the bonds of musical art’; and Richard Strauss summarized these sentiments by saying: ‘All praise of the Vienna Philharmonic reveals itself as understatement.’”

¹⁹⁹ “A empresa do Municipal encontrou inumeras dificuldades para a realização deste contrato, pois o governo austriaco não esteve disposto a facilitar a saída da alludida instituição official, e foi preciso que a mesma depositasse no Banco da Nação Austriaca uma forte quantia em dinheiro, como garantia da volta do corpo orchestral integro, para obter a necessaria licença.” (O PAIZ, 1922b: 2)

²⁰⁰ “The Vienna Philharmonic performed abroad for the first time at the World Exhibition in Paris in 1900 with Gustav Mahler (1860-1911) conducting.”

1922p: 4), “em demanda do continente sul-americano” (JORNAL DO COMMERCIO, 1922a: 6): “como se trata da maior organização orquestral do mundo, vai constituir, sem duvida, acontecimento musical sem precedentes para a America do Sul.” (O PAIZ, 1922h: 2) e “o acontecimento artistico mais importante do anno corrente” (JORNAL DO BRASIL, 1922b: 11). A esse respeito, regozijou-se ainda a crítica, ao final da temporada, de terem sido, os brasileiros, “os primeiros, na America do Sul, a gozar das primicias da audição da ‘Weiner [sic] Philharmoniker’” (O PAIZ, 1922af: 2).

Na temporada brasileira do Centenário da Independência, o regente da Orquestra Filarmônica de Viena foi o maestro austríaco Felix Weingartner (1863-1942), de “personalidade sympathica” (O PAIZ, 1922p: 4), que havia assumido a direção da orquestra havia doze anos (O PAIZ, 1922m: 2) e desenvolvido um trabalho relevante junto a ela ao longo do tempo em que a liderou. Sob sua batuta, “os concertos philharmonicos despertaram um interesse cada vez maior, a tal ponto, que se pensou tambem em tornar acessiveis ao publico os ensaios geraes a preços populares, ensaios esse que constituiam uma especie de concertos preliminares” (O PAIZ, 1922p: 4).

Além disso, Weingartner teve o mérito de “ter dado a conhecer obras dos autores mais modernos, como Arbter, Bittner²⁰¹, Dvorak²⁰², Foerster²⁰³, Frischenschlager, Lio Hans²⁰⁴, Heymann, Rud, Auber, Korngold²⁰⁵, Noreu, Max Reger²⁰⁶, Scherber²⁰⁷ e delle próprio” (O PAIZ, 1922p: 4).

Para aquela estação, a *Wiener Philharmoniker* contou com pouco mais de cem músicos²⁰⁸, “de alto valor, escolhidos entre os melhores da Allemanha e da Austria, achando-se entre eles vinte e oito solistas” (O PAIZ, 1922n: 2). Indagado sobre possíveis desfalques no corpo de músicos por ocasião da visita ao Brasil, Weingartner respondeu:

a minha orchestra vem integra, absolutamente completa e, para evitar duvidas, forneço-lhe os seguintes informes.

E, tirando do bolso um lapis, o eminente maestro escreveu em uma folha do seu caderno de notas: 17 primeiros violinos, 16 segundos, 12 violas, 8 violoncellos, 9 contrabaixos, 3 harpas, 6 flautas, 5 oboés, 5 clarinetes, 5 fagotes, 9 cornos, 6 trompas, 6 trombones, 2 tubas, 3 bombos, e 3 tympanos. Cento e quinze figuras ao todo. (O PAIZ, 1922t: 2)

²⁰¹ Julius Bittner (1874-1939), compositor austríaco.

²⁰² Antonín Leopold Dvořák (1841-1904), compositor tcheco.

²⁰³ Josef Bohuslav Foerster (1859-1951), compositor tcheco.

²⁰⁴ Lili Hutterstrasser-Scheidt: pseudônimo Lio Hans (1882- 1942), compositor austríaco.

²⁰⁵ Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), compositor austríaco naturalizado norte-americano.

²⁰⁶ Johann Baptist Joseph Maximilian "Max" Reger (1873-1916), músico alemão.

²⁰⁷ Martin Scherber (1907-1974), compositor alemão.

²⁰⁸ Essa quantidade é variável nas diversas matérias jornalísticas a respeito da orquestra, girando sempre em torno de uma centena de músicos.

Era, de fato, relevante a informação prestada pelo regente: a orquestra estaria completa, sem desfalques ou restrições, malgrado a distância e as condições de infraestrutura e de higiene da capital federal que já haviam dizimado artistas em tempos pretéritos.

A participação da *Wiener Philharmoniker* na *Grande Temporada* constou de uma série de concertos, divididos em dois turnos de quatro espetáculos cada um, aos quais somaram-se dois concertos extraordinários e dois concertos vesperais, todos realizados no Theatro Municipal. A orquestra interpretaria, na temporada brasileira, “os melhores programmas habitualmente executados em Vienna, onde a realização de cada um deles é sempre considerada como um acontecimento artistico, aggregando em cada concerto trechos de musica dos nossos autores nacionaes” (O PAIZ, 1922j: 2).

A Wiener-Philharmoniker, chegando ao Rio, quasi não precisará de ensaios, com excepção dos trechos de musica brasileira, pois executará aqui os mesmos programmas, habitualmente por ella executados em Vienna, sob a direcção do mesmo Weingartner, (...). (O PAIZ, 1922n: 2)

Há, aqui, de fato, sinais da magnitude que aqueles concertos deveriam tomar em território nacional. Afinal, aqui se ouviriam as mesmas obras que se ouviam na civilizada Europa, dado corroborado pela informação sobre os ensaios, desnecessários que seriam por executarem os músicos repertório já conhecido. Por meio dessa estratégia, caracteriza-se simbolicamente o patamar civilizatório da nação brasileira, o que parecia ser o intuito da temporada lírica do Centenário, não por acaso denominada ‘*exposição internacional de arte lyrica theatral e symphonica*’.

Entretanto, a informação mais relevante parece ser a que anuncia a execução de música brasileira nos concertos da orquestra austríaca. Ainda que, em um primeiro momento, se afigure uma distinção ao país anfitrião – afinal, a orquestra mais importante do mundo, em sua primeira viagem à América do Sul, executaria música de autores brasileiros, em um momento de relevante celebração –, não deixa de ser curioso que um grupamento orquestral de outro país se apresente na nação que comemora o centenário de sua autonomia política executando obras musicais dessa nação²⁰⁹.

Embora integrante oficial da *Grande Temporada*, a série de concertos da *Wiener Philharmoniker* deu-se no mês de julho, quase dois meses antes da data oficial de comemoração do Centenário da Independência, a pedido de Walter Mocchi e em comum

²⁰⁹ É bem verdade que, diferentemente do que se projetara, nem todos os espetáculos da *Wiener Philharmoniker* exibiram obras de autores nacionais, como se verificará.

acordo com a Comissão Executiva, de modo a adequar a agenda do empresário às temporadas por ele também empreendidas em outros países da América do Sul.

A inauguração da programação sinfônica se deu em 19 de julho de 1922, com o primeiro espetáculo do turno A, “um acontecimento artistico sem precedentes na historia musical carioca”, que teve início com a execução do Hino Nacional, como “uma homenagem ao Brasil, naquele momento em que se inaugurava a temporada do Centenario da independencia” (JORNAL DO COMMERCIO, 1922a: 6) e que, pela primeira vez, visitava, e “cujos ultimos accordes foram abafados pela primeira grande ovação da noite” (O PAIZ, 1922u: 2).

Seguiram-se os demais concertos nos dias subsequentes, diariamente – “a orchestra vienense parte para Buenos Aires dentro de poucos dias e é forçada, por isso, a desempenhar os seus compromissos sem folga” (GUANABARINO, 1922g: 5), alternando-se os turnos A e B, como se lê no quadro 5, e cujos programas estão disponíveis nos quadros subsequentes. Todos os quadros constantes dessa seção foram sistematizados pela autora a partir dos dados coletados nos periódicos consultados, em diversas datas.

Quadro 5 – Cronograma dos concertos da *Wiener Philharmoniker*

Data	Dia	Turno
19/07/1922 ²¹⁰	4ª feira	Turno A
20/07/1922 ²¹¹	5ª feira	Turno B
21/07/1922 ²¹²	6ª feira	Turno A
22/07/1922 ²¹³	Sábado	Turno B
23/07/1922 ²¹⁴	Domingo	Vesperal
24/07/1922 ²¹⁵	2ª feira	Turno A
25/07/1922 ²¹⁶	3ª feira	Turno B
26/07/1922 ²¹⁷	4ª feira	Concerto extraordinário
27/07/1922 ²¹⁸	5ª feira	Turno A
28/07/1922 ²¹⁹	6ª feira	Turno B
29/07/1922 ²²⁰	Sábado	Concerto extraordinário
30/07/1922 ²²¹	Domingo	Vesperal

(O PAIZ, 1922)

²¹⁰ (O PAIZ, 1922s: 6)²¹¹ (O PAIZ, 1922s: 6)²¹² (O PAIZ, 1922v: 7)²¹³ (O PAIZ, 1922x: 7)²¹⁴ (O PAIZ, 1922z: 7)²¹⁵ (O PAIZ, 1922ab: 7)²¹⁶ (O PAIZ, 1922ac: 7)²¹⁷ (O PAIZ, 1922ac: 7)²¹⁸ (O PAIZ, 1922ad: 6)²¹⁹ (O PAIZ, 1922af: 10)²²⁰ (O PAIZ, 1922ac: 7)²²¹ (O PAIZ, 1922ag: 7)

Quadro 6: Programas dos concertos da Wiener Philharmoniker na Grande Temporada Lyrica do Centenario

Turno	Concerto	Data	Dia	Compositor	Programa	Obra
A	1º concerto	18 de julho de 1922 ²²²	3ª feira	Beethoven	Protophonia ²²³ de <i>Egmont</i>	
				Mozart	Preludio e fuga (instrumentos de arco)	
				Wagner	Tanhauser-Bacchanal (edição francesa)	
				Berlioz	Symphonia Phantastica	
B	1º concerto	19 de julho de 1922 ²²⁴	4ª feira	Gluck	Protophonia de <i>Iphigenia em Aulide</i> , com final de Wagner	
				Vivaldi	Concerto em lá menor (para instrumentos de arco)	
				Schubert	Symphonia incompleta	
				Brahms	Symphonia em dó menor	
A	2º concerto	21 de julho de 1922 ²²⁵	6ª feira	Francisco Braga	Variações sobre um thema brasileiro (<i>O contratador de diamantes</i>)	
				Mozart	Jupiter – Symphonia	
				Smetana	Ultava, o maior rio da Bohemia	
				Wagner	Marcha funebre – Morte de Siegfried do <i>Crepusculo dos Deuses</i>	
				Weber	Protophonia do <i>Phreischutz</i>	

²²² Programa divulgado à p. 6 da edição do dia 18 de julho de 1922 do jornal *O Paiz*. Concerto adiado para o dia 19 de julho de 1922 por alteração no transporte da orquestra, que desembarcou no Rio de Janeiro no dia anterior (O PAIZ, 1922q: 2).

²²³ Seção musical que serve de abertura ou introdução a óperas e bailados.

²²⁴ Programa divulgado à p. 7 da edição do dia 16 de julho de 1922 do jornal *O Paiz*. Concerto adiado para o dia 20 de julho de 1922 por alteração no transporte da orquestra, conforme divulgado no jornal *O Paiz*, de 16 de julho de 1922. Em outra edição do jornal *O Paiz*, o programa também teria sofrido alteração, com a substituição da obra de Vivaldi por uma obra de Elgar (*Variações Symphonicas*), mantendo-se as demais obras anteriormente informadas (O PAIZ, 1922v: 7).

²²⁵ Programa divulgado à p. 6 da edição do dia 18 de julho de 1922 do jornal *O Paiz*.

Quadro 6: Programas dos concertos da *Wiener Philharmoniker* na *Grande Temporada Lyrica do Centenario* (continuação)

Turno	Concerto	Data	Dia	Programa	
				Compositor	Obra
B	2º concerto	22 de julho de 1922 ²²⁶	Sábado	Goldmark	Sakuntala
				Vivaldi	Concerto em lá menor (para instrumentos de arco)
				Debussy	a) La Cour des Lys; b) La Chambre magique
				Liszt	Les Preludes
				Beethoven	Symphonia 5ª em dó menor
-----	Vesperal	23 de julho de 1922 ²²⁷	Domingo	Weber	Protophonia de <i>Freischutz</i>
				Schubert	Symphonia incompleta
				Wagner	Marcha Funebre – Morte de Siegfried do <i>Crepusculo dos Deuses</i>
				Berlioz	Symphonia Phantastica
A	3º concerto	24 de julho de 1922 ²²⁸	2ª feira	Carlos Gomes	Protophonia do <i>Guarany</i>
				Weingartner	Concerto para violoncelo e orchestra ²²⁹
				Respighi	La Fontane di Roma
				Schumann	Symphonia em si bemol maior
				Weber	Protophonia do <i>Oberon</i>

²²⁶ (O PAIZ, 1922x: 7).

²²⁷ (O PAIZ, 1922ab: 7).

²²⁸ (O PAIZ, 1922ab: 7)..

²²⁹ Foi solista desse concerto o violoncelista austríaco Friederick Buxbaum, integrante do quarteto Mairecker-Buxbaum, “que é considerado o melhor da Austria e um dos melhores e mais conhecidos da Europa” (JORNAL DO BRASIL, 1922c: 9) e professor do Conservatório Nacional de Viena.

Quadro 6: Programas dos concertos da *Wiener Philharmoniker* na Grande Temporada Lyrica do Centenario (continuação)

Turno	Concerto	Data	Dia	Compositor	Programa	Obra
B	3º concerto	25 de julho de 1922 ²³⁰	3ª feira	Francisco Nunes Tschaikowsky Schumann Beethoven	Preludio e fuga Symphonia pathetica Symphonia em si bemol maior Ouverture Leonora nº 3	
-----	Extraordinário (a preços reduzidos)	26 de julho de 1922 ²³¹	4ª feira	Carlos Gomes Respighi Haydn Wagner Beethoven	Protophonia do <i>Guarany</i> Ballada dos Gnomos ²³² Symphonia <i>Oxford</i> Protophonia de <i>Mestres Cantores</i> 5ª Symphonia (a pedido)	
A	4º concerto	27 de julho de 1922 ²³³	5ª feira	Bizet Henrique Oswald Strawinsky Weingartner Wagner	<i>L'Arlesienne-suite</i> Dois tempos de uma symphonia Fogos de artifício Symphonia em sol maior Protophonia de <i>Tannhauser</i>	

²³⁰ (O PAIZ, 1922ac: 7)

²³¹ (O PAIZ, 1922ad: 6)

²³² Obra substituída pelo poema sinfônico *La Fontane di Roma*, do mesmo compositor, por equívoco na confecção do programa (CARVALHO, 1922b: 2).

²³³ (O PAIZ, 1922ad: 6)

Quadro 6: Programas dos concertos da *Wiener Philharmoniker* na Grande Temporada Lyrica do Centenario (continuação)

Turno	Concerto	Data	Dia	Programa	Obra
B	4 ^o concerto	28 de julho de 1922 ²³⁴	6 ^a feira	Compositor Leopoldo Miguez Villa-Lobos Beethoven Berlioz	Ave Libertas Danza Frenetica Primeira Symphonia Symphonia Phantastica
-----	Extraordinário ²³⁵ (a preços reduzidos)	29 de julho de 1922 ²³⁶	Sábado	Strauss Weingartner Wagner Wagner Beethoven	Morte e transfiguração Protophonia da opera cômica <i>Madame Kobold</i> Preludio e morte de Isolda Protophonia de <i>Tannhauser</i> Symphonia 3 ^a (Heroica)
-----	Vesperal	30 de julho de 1922 ²³⁷	Domingo	Goldmark Tschaikowsky Wagner Wagner Wagner	Protophonia Sakuntala (a pedido) Symphonia pathetica Tanhauser-Bacchanal Preludio e morte de Isolda Protophonia de <i>Mestres Cantores</i>

²³⁴ (O PAIZ, 1922af: 10)

²³⁵ Concerto em benefício dos professores da orquestra. Festa artística do maestro Félix von Weingartner

²³⁶ (O PAIZ, 1922ad: 6)

²³⁷ (O PAIZ, 1922ag: 7)

Os periódicos locais repercutiram as atividades da *Wiener Philharmoniker* diariamente, a cada concerto, fosse com críticas à execução, fosse com comentários acerca do público que acorria às apresentações ou sobre as obras, de modo bastante didático, prática adequada a uma “proposta comitiana, nascida no século XIX e que identificava a difusão dos saberes como um dever positivista” (PESAVENTO, 1997: 45). Resgate-se, aqui, também o papel dessas publicações na formação da plateia e na construção da própria história dos festejos do Centenário.

Entretanto, a despeito da presença de uma orquestra do valor da *Wiener Philharmoniker*, algo sem precedentes na vida nacional, o público que compareceu ao concerto realizado no dia 20 de julho de 1922, o primeiro do turno B, quando foram apresentadas obras de Gluck, Vivaldi, Schubert e Brahms, mostrou-se uma

concurrência [que] não [correspondia] (...) ao acontecimento artístico que representa sempre uma execução do Philharmoniker. A sala esteve povoada apenas pela metade na platéia e camarotes. Os balcões e as galerias, sempre frequentados pelos entendidos, apinharam-se a não poder mais. E isso já é um consolo. (O PAIZ, 1922w: 2)

O comparecimento do Presidente da República ao segundo espetáculo do turno A, realizado em 21 de julho de 1922, “de certo para prestar uma homenagem a um autor brasileiro” – seria executada uma obra do compositor Francisco Braga, aliás, uma das poucas músicas brasileiras que integrou o repertório da *Wiener Philharmoniker* em solo nacional, em que pese a determinação contratual –, ensejou, segundo o articulista do periódico *O Paiz*, a execução do Hino Nacional Brasileiro para abrir os trabalhos daquela noite (O PAIZ, 1922y: 2).

Esse concerto foi também marcado pelo primeiro contato daquela grande orquestra com a música brasileira de concerto, executando, “do nosso maestro Francisco Braga – Variações sobre o thema brasileiro do *Contratador de Diamantes*²³⁸, trecho característico, de rythmos sertanejos civilizados pelo symphonista que é o orgulho da sua classe”. Segundo Guanabarino, “a Philharmonica não está habituada áquelle genero, que exige um cunho especial para caracterizar bem o rythmo da musica brasileira; mas a execução, em todo o caso, foi nitida e o publico applaudio os interpretes” (GUANABARINO, 1922h: 7).

O comentário de Guanabarino não deixa de ser singular. Os ‘rythmos sertanejos’, que indicariam as raízes da nacionalidade brasileira, teriam sido ‘domados’ e ‘civilizados’ pela intervenção do músico brasileiro, transformando-os, então, em música digna de ser executada por tal orquestra.

²³⁸ Música incidental para o melodrama com textos de Afonso Arinos, composta em 1908.

Sobre essa obra, escreveu ainda o jornalista e articulista Gastão de Carvalho, crítico de música e de teatro do periódico *O Paiz*:

Trata-se de musica de acentuado caracter regional. A cada passo surgem e se desenvolvem, acariciando os nossos ouvidos, coisas bem conhecidas, motivos populares brasileiros, langorosos ou vivos, mas todos agradabilissimos.

Elles se alternam e se reproduzem, em combinações variadas e felizes. Há trechos ricos de melodia espontanea, inspirados, onde perpassam rumores, seivas, perfumes, o esplendor, emfim, das nossas terras tropicaes...

A sala applaúdio, mas sem enthusiasmo.

Essa musica, entretanto, tão nossa, merecia hontem alguma coisa mais do que isso. Para ouvidos estranhos ella será pouco apprehensivel, pouco interessante. Não nos parece que logre sair, com exito, do Brasil, Aqui, porém, não se deixará de sentir o encanto que realmente tem. (CARVALHO, 1922a: 2)

A obra que deu início à segunda parte desse concerto foi “*Impressões do maior rio da Bohemia*, intitulada *Ultava*, desconhecida para a maioria do auditorio” (GUANABARINO, 1922h: 7). O poema sinfônico do compositor tcheco Bedrich Smetana (1824-1884) utiliza-se de ‘imagens sonoras’ para reproduzir e recordar memórias e

evoca o fluxo do rio Ultava (...) desde a sua fonte nas montanhas da floresta boêmia, (...), até a cidade de Praga. Um trabalho devotadamente patriótico, (...). Concluída em 1874 e executada pela primeira vez no ano seguinte, a peça constitui o segundo movimento de uma suíte²³⁹ de seis movimentos, *Má vlast (Minha pátria)*, que estreou em sua totalidade em Praga em 5 de novembro de 1882. (SCHWARM, [2017]; tradução da autora)²⁴⁰

O sucesso da noite estava reservado para outra obra: “a anciedade do auditorio estava, no emtanto, voltada para a marcha funebre do *Crepusculo dos deuses* (morte de Siegfried)” (GUANABARINO, 1922h: 7), talvez por ser essa uma das óperas que integrava o repertório operístico que seria apresentado na *Grande Temporada*, no idioma original. A execução daquela obra foi largamente aplaudida. “A sala, toda de pé, ovacionou a orchestra e a Weingartner e só cessou de applaudir e se sentou quando a batuta do regente ordenou o *bis*” (O PAIZ, 1922y: 2).

O periódico *O Paiz* denunciava, na edição do dia 23 de julho de 1922, lotação plena do Theatro Municipal para a vespéral a ser realizada naquele domingo, cujo programa reuniria “todos os numeros de maior attractivo e do mais retumbante successo dos programas

²³⁹ “Suíte: conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta; (...). No séc. XIX, ‘suíte’ foi cada vez mais utilizado como título para a seleção orquestral de uma obra maior (sobretudo balés ou óperas) e para uma sequência de peças livremente relacionadas por um programa descritivo (...), ou ligadas por uma temática exótica, ou ainda nacionalista.” (GROVE, 1994: 915-916)

²⁴⁰ “(...) that evokes the flow of the Vltava River— (...) —from its source in the mountains of the Bohemian Forest, (...), to the city of Prague. A devoutly patriotic work, (...). Completed in 1874 and first performed the following year, the piece constitutes the second movement of a six-movement suite, *Má vlast (My Country)*, which premiered in its entirety in Prague on November 5, 1882.” (SCHWARM, [2017])

anteriores. Teremos pois, nesta tarde na sala do Municipal, uma multidão imponente e um sucesso que ficará memorável” (O PAIZ, 1922aa: 2).

A obra de compositor nacional que fazia parte do repertório do concerto do dia 24 de julho de 1922, o terceiro do turno A, era nada mais, nada menos, do que a Protophonia da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Completavam o programa obras do próprio regente e ainda de Respighi, Schumann e Weber.

Em se tratando de *Il Guarany*, esse concerto foi sublinhado pela execução considerada pouco correta ou mesmo inadequada “segundo o temperamento do maestro Wagner, com efeitos seus” e, “no tocante aos andamentos, um tanto afastado da tradição que nos legara Carlos Gomes” (GUANABARINO, 1922i: 7).

Sobre a performance daquela obra, escreveu também Arthur Imbassahy, crítico musical do *Jornal do Brasil*, conferindo à música brasileira, de forma semelhante a comentários anteriores de Guanabarino, características de uma autenticidade ímpar, que não foram atingidas na execução da orquestra que nos visitava.

Faltou-lhe o calor tropical que dá animação e vida áquellas paginas genuinamente nacionaes. Os andamentos, com grande surpresa nossa, arrastados nos principaes periodos da ‘Protophonia’, (...), desfiguravam-lhes a feição característica, apresentando-nos um quadro frio, triste, morto. Dahi o máo effeito produzido em toda a assistencia que, não obstante, applaudio, no final, o ‘maestro’ Weingartner e sua afinada orchestra, retribuindo, desta sorte, o gesto de delicadeza do notavel artista, por executar a musica do nosso genial Carlos Gomes. (IMBASSAHY, 1922a: 12)

Segundo se apurou, a execução indevida teria se dado por ter sido fornecida ao regente da *Wiener Philharmoniker* uma partitura manuscrita da obra de Carlos Gomes, “com a rubrica *andante* e indo [Weingartner] verificar depois, no dia imediato ao concerto, outras *spartitas* impressas, ficou surpreso por constatar que nelas o *andante* estava substituído por *allegro*” (O PAIZ, 1922ae: 6).

A propósito desse mesmo concerto, o crítico musical Oscar Guanabarino, que, naquela ocasião, escrevia para o *Jornal do Commercio*, produziu uma página bastante ilustrativa daquele momento no tocante às discussões sobre a arte musical e a seleção de modernidade que se lhe aparecia, comparando uma mesma forma musical produzida por compositores de opções estéticas distintas e, mesmo, antagônicas.

Uma das obras que constava do programa daquele espetáculo era o poema sinfônico *Le Fontane di Roma*, do italiano Ottorino Respighi (1879-1936), compositor que orientou sua pesquisa musical por um espírito reformista, pelo novo e pela vanguarda, ao mesmo tempo

em que buscava restabelecer as tradições da música italiana, invadida, nos séculos precedentes, pela música lírica.

Na crítica reproduzida na edição de 25 de julho de 1922 do periódico *Jornal do Commercio*, Guanabarro referiu-se àquela obra como um “verdadeiro empastellamento de sons sem nexos, cacophonias e disparates dignos dos ouvidos que consideram a música como um *ruido toleravel*”. Segundo ele, “o *aranzel* foi aplaudido como música onomatopaica, mas enfadonha”, diferentemente do poema sinfônico *Ultava*, do compositor Smetana, apresentado em concerto anterior, caracterizado por ele como um “poema de feição onomatopaica mais bella, melodica, musical, (...), honestamente artistica, dentro do bom senso estabelecido pelas regras que se baseiam na sciencia da harmonia” (GUANABARINO, 1922i: 7).

Para o articulista, arte e ciência se encontravam nas regras da ‘sciencia’ da harmonia e haveria valor artístico, e superior, na música que se utilizava do elevado nível atingido pelo trabalho da técnica. O oposto desse estágio seria o ruído, o som desarrumado da vanguarda, que ele identificara na música de Respighi.

Encerra Guanabarro a análise do concerto com verdadeiro um ataque a artistas nacionais e estrangeiros que pretendiam enterrar o passado – antigo, atrasado – sob o signo da extravagância e da novidade – da vanguarda, mas não da modernidade, na opinião do crítico.

Admittimos que haja quem aprecie essas extravagancias, mas com a condição de repudiar a produção dos genios.

Nesse ponto os *futuristas* de São Paulo são logicos. O projecto da nova orientação é archivar as *xaropadas* de Beethoven, Chopin, Schumann, Verdi, Berlioz e outros *pobres diabos* e trazer a lume os Righi, os Debussy, os Stravinska, os Schoenberg, os Dario Milhaud e outros, que se comprehendem mas que não são comprehendidos. (GUANABARINO, 1922i: 7)

Em 25 de julho de 1922, teve lugar o terceiro concerto do turno B, no qual foi executada a obra *Prelúdio e fuga*, do compositor mineiro Francisco Nunes (1875-1934), fundador e presidente da Sociedade de Concertos Sinfônicos.

O concerto extraordinário, a preços reduzidos, marcado para o dia 26 de julho de 1922, exibiu um programa composto por obras que já haviam sido executadas em concertos anteriores, fosse a pedido do público, caso da 5ª Sinfonia, de Beethoven, que seria ouvida pela terceira vez na temporada, fosse para redimir uma execução imprópria, caso da Protophonia da ópera *Il Guarany*, já relatada. Evoca Imbassahy sobre essa obra o sabor do uso, da tradição e das lembranças da audição, ainda que não registradas por escrito, para relacionar compositor e obra à memória nacional.

O concerto de hontem, (...), começou com a “Symphonia” do “Guarany” que, manda a justiça que se diga, foi incomparavelmente superior á que tivemos no concerto de segunda-feira ultima. Se sua execução não poude sempre attender a todos os

pormenores e detalhes, não indicados, aliás, na partitura, mas já consagrados pelo uso e mantidos pelas tradições, apresentou, nas suas linhas geraes, a physionomia característica daquelas bellissimas paginas onde tão lucidamente se reflecte o genio immortal do compositor patricio, sempre lembrado, na execução de suas musicas, pela saudade de todos os brasileiros e, sobretudo, de quantos como nós, convivemos na sua intimidade. (IMBASSAHY, 1922b: 10)

Também Gastão de Carvalho se manifestou sobre esse concerto, de forma entusiasmada, como que a reparar o mal feito cometido em ocasião anterior.

De maneira que não havia como corrigir o acontecido senão repetindo a protophonia, no andamento exacto, o que foi feito na abertura do concerto, brilhantemente, provocando uma ovação aos interpretes e ao regente.

Ficou assim completamente explicado e sanado o único reparo feito até agora á maravilhosa serie de concertos da Philharmoniker, sem nenhuma duvida, os maiores acontecimentos artisticos que nos têm deslumbrado os ouvidos, como também os da maioria dos que, como nós, vêem na colossal e inigualavel phalange da famosa orchestra e no genero da sua musica a expressão maxima da belleza, em uma das suas mais empolgantes manifestações. (CARVALHO, 1922b: 2)

O quarto e último concerto do turno A, em 27 de julho de 1922, ocorreu em uma “sala absolutamente cheia de uma assistencia distinctissima e applausos que attingiram a verdadeiras ovações a Weingartner e aos seus musicos” (CARVALHO, 1922c: 2). Embora o grande destaque da noite tenha sido a Protophonia de *Tannhauser*, de Wagner, de execução perfeita, clara e precisa, dois comentários do crítico musical de *O Paiz* merecem ser realçados, menos pelo valor das observações em si, quase citações, do que pelas obras destacadas.

O primeiro deles refere-se à obra *Dois tempos de uma symphonia*, do brasileiro Henrique Oswald (1852-1931), considerado um “trabalho que reafirmou brilhantemente o proclamado valor do compositor patricio”, e o outro cuida da fantasia sinfônica denominada “*Fogos de artificio*, de Igor Stravinsky [1882-1971], bizarra e curiosissima na diversidade da sua orquestração, tecida em timbres cada qual mais original, (...)” (CARVALHO, 1922c: 2), uma das primeiras obras orquestrais daquele músico.

A crítica de Oscar Guanabara acerca do último concerto do turno B, ocorrido em 28 de julho de 1922, em especial sobre a obra do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) nele executada, é uma página que encerra toda a contenda sobre tradição e vanguardismo que teve lugar na arte daquela década.

Naquele mesmo concerto, além de obras de Beethoven e Berlioz, “dous grandes attractivos”, fora também executada obra de outro compositor brasileiro, Leopoldo Miguez, o primeiro Diretor do Instituto Nacional de Música e compositor da música do Hino da Proclamação da República. O poema sinfônico *Ave, Libertas!*, composto em 1890 especialmente para as comemorações do primeiro ano do novo regime e dedicado ao

Presidente da República²⁴¹, era uma saudação à liberdade providenciada pelos tempos republicanos, composta sob a influência wagneriana que sempre acompanhou aquele compositor.

Há como que um despertar de pesada letargia; a tradução solene é uma deusa transformada em melodia; o rumor longínquo do préstito que se avoluma e desce triunfante até que as pompas estridentes da sonoridade sobem, multiplicam-se, abalam, ferem a sensibilidade contemplativa e anunciam à alma do espectador que a música traduz uma ideia grandiosa que o povo saúda com a *Marselhesa* e a arte com o *Ave Libertas!* (GUANABARINO, 1890: 2)

Ao lado de uma obra que tangenciava a modernidade – pelo tema; pelo tributo prestado ao ocupante do cargo máximo do novo regime, igualmente saudado; pela proximidade com a ciência que a organização harmônica do alemão Wagner sugeria –, aplaudida pelo público, executou-se a “‘Dansa frenetica’, de Villa-Lobos, talvez por estar errado o título, que deveria ser – *Dansa de S. Guido*²⁴², com uma nota explicativa que dissesse – Para ser executada por músicos epilépticos e ser ouvida por paranoicos” (GUANABARINO, 1922k: 7), relação essa diversas vezes reforçada ao longo do texto.

Guanabarinno prossegue, em um ataque violento àquela obra de Villa-Lobos.

O que acaba de nos sahir da penna é um tanto arriscado, porque o Sr. Villa-Lobos tem na conta de idiota todo aquelle que não o tem como um genio nem o proclama o successor de Beethoven e supplantador de Wagner; mas a nossa missão, a nossa investidura, é e deve ser educativa, e não podemos aceitar como musica arte a musica estapafurdia do futurista.

Em regra as suas composições não tem pés nem cabeça; são amontoados de notas que chocalham canhalmente como se todos os músicos da orchestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez naquelles instrumentos que assim perdem seu colorido, o seu timbre, a sua nobreza e majestade transformando-se, em mãos doidas, em guizos berros e latidos. (GUANABARINO, 1922k: 7)

A adesão à vanguarda e ao futurismo que Guanabarinno atribuiu àquela obra de Villa-Lobos, e que começava a ser defendida por outros artistas, se dava, na ocasião, pela escolha de estratégias de composição que passavam pela adoção de técnicas de desconstrução tonal, fosse pelo uso do modalismo²⁴³ ou do politonalismo²⁴⁴, fosse pela construção e utilização de outras organizações escalares²⁴⁵; pela utilização de instrumentos que pudessem produzir

²⁴¹ Frontispício da edição alemã da obra de Miguez: “*Avè, Libertas! Poème symphonique pour grand orchestre commémoratif du 1er anniversaire de la proclamation de la République des États Unis du Brésil par Leopoldo Miguez. Hommage au Maréchal Manuel Deodoro da Fonseca, proclamateur de la République brésilienne.*” (CORRÊA, 2014)

²⁴² Expressão popular que teve origem na Idade Média e que se referia a uma doença neurológica de caráter hereditário, chamada coreia. A relação com a dança surgiu de movimentos involuntários que seriam provocados por fungos que cresciam junto aos campos de centeio, e que teriam componentes alucinógenos.

²⁴³ Modalismo: sistema musical que utiliza sequências determinadas de tons e semitons, denominadas modos, que não possuem relações hierárquicas entre si.

²⁴⁴ Politonalismo: sistema musical que utiliza mais de uma tonalidade ao mesmo tempo.

²⁴⁵ Organização escalar: conjunto de regras e funções baseado em uma sucessão de sons relacionados em intervalos variáveis e pré-determinados.

timbres diferenciados; pelo uso do ruído como material composicional; pela negação do passado tonal²⁴⁶ como decadente e ultrapassado, e que Guanabarino relacionava a transtornos mentais e neurológicos, esses, sim, responsáveis pelo atraso da nação.

O resultado sonoro dessas formas de compor não poderia se vincular ao que era considerado ‘civilizado’ e ‘moderno’ no contexto das comemorações do Centenário da Independência, marcadas, desde o início, e em todos os eixos dos festejos, por um propósito de balanço das realizações nacionais e de construção de identidade, ainda que isso significasse a incorporação de antigos ‘traidores da pátria’, alçados ao patamar heróis republicanos e redimidos de suas faltas, e do passado colonial como fonte da origem nacional.

E concluiu, com certo tom de revolta: “Já dissemos aqui, e é fácil provar, que nos manicômios ha poetas, pintores, musicos e esculptores; todos elles produzem, mas nenhum delles é subvencionado para fazer propaganda de suas producções” (GUANABARINO, 1922k: 7), aludindo à decisão do governo federal, de enviar o compositor brasileiro para a França, ao final do ano, representando o país e divulgando a música nacional.

Ainda que não seja objetivo desse trabalho a análise estilística e musical das obras executadas, cabem aqui algumas considerações finais a respeito dos programas dos concertos da *Wiener Philharmoniker*.

Foram realizados doze espetáculos, diariamente, entre os dias 19 e 30 de junho de 1922. Neles, foram executadas cinquenta obras, das quais dez se repetiram ao longo dos concertos. Essas quarenta diferentes obras executadas nos concertos (tabela 4) eram de autoria de 27 compositores de nove nacionalidades, um quarto dos quais era de origem alemã, com presença brasileira quantificada em praticamente igual valor, na figura de Carlos Gomes, Francisco Braga, Francisco Nunes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Villa-Lobos. Entretanto, se somados os compositores alemães àqueles de origem austríaca, ter-se-á um número que chega perto da metade do total de autores, o que não era algo que soasse estranho, considerando a origem germânica daquela orquestra e de seus integrantes.

²⁴⁶ Tonalismo: sistema musical cuja organização de sons e acordes é fundamentada em relações hierárquicas entre eles.

Tabela 4 – Nacionalidade dos compositores/ Concertos *Wiener Philharmoniker*

Nacionalidade	Quant	%
Alemã	7	25,9
Brasileira	6	22,2
Austríaca	4	14,8
Francesa	3	11,1
Italiana	2	7,4
Russa	2	7,4
Austro-húngara	1	3,7
Húngara	1	3,7
Tcheca	1	3,7
TOTAL	27	100

(Tabela elaborada pela autora²⁴⁷)

De todas as obras orquestrais executadas ao longo dos concertos da *Wiener Philharmoniker*, as sinfonias, sozinhas, responderam por 30% das obras executadas, elevando para metade esse percentual se somadas a outras obras de caráter originalmente sinfônico. A ópera também se fez presente nessa temporada instrumental: um terço do total das composições constituiu-se de aberturas ou de outras seções sinfônicas que integram uma ópera; os demais 20% eram constituídos por formas musicais concebidas como música incidental para gêneros literários ou que buscavam descrever esses gêneros por meio da música (poemas sinfônicos), numa demonstração do lugar ocupado por esse tipo de manifestação na sociedade de então.

Como se pode verificar, a passagem daquela orquestra pela capital federal nas comemorações do Centenário da Independência fora, de fato, um acontecimento que reuniu, em si própria, dimensões bastante simbólicas: a coincidência de apresentações inaugurais em exposições; a primeira apresentação em um país fora da Europa; a primeira apresentação em um país da América do Sul – e, por que não dizer?, do continente americano –; e a precedência das apresentações desse coletivo sobre a vizinha Buenos Aires, que a abrigaria em seguida.

De mais a mais, aquelas apresentações possuíam características que pareciam coaduná-las à modernidade: concertos sinfônicos, executados pelo conjunto orquestral de

²⁴⁷ Dados extraídos dos periódicos consultados para montar os programas executados pela *Wiener Philharmoniker*

maior renome mundial, de veio alemão, com repertório que evocava memórias nacionais – materializadas em poemas sinfônicos e obras afins, tanto de compositores estrangeiros quanto nacionais – e emprego de sólida técnica composicional que se afastava do melodismo (fácil) das óperas italianas e se aproximava da organização preconizada pela ciência.

4.1.2 **As representações operísticas**

A segunda parte da *Grande Temporada Lyrica do Centenario* se deu “com brilho excepcional”, como previsto no contrato estabelecido entre o empresário Walter Mocchi e a Prefeitura do Rio de Janeiro (ARQUIVO NACIONAL, 1922c: [s.n.]), “constituindo-se assim, como foi intenção (...), uma parte importante da nossa grande exposição internacional, pois como artistas e como repertorio será uma verdadeira exposição de arte musical” (O PAIZ, 1922b: 2).

Subdividida ela própria em duas seções, essa segunda etapa de exhibições musicais da *Grande Temporada* constou de uma série de representações operísticas realizadas em sessões diárias – por vezes, duplas, com duas récitas em um mesmo dia – e que ocupou o Theatro Municipal por praticamente dois meses, incluindo-se nessa realização as alterações acordadas com a Comissão do Centenário para que a temporada lírica realizada naquele ano de 1922, revestindo-se da devida magnitude à data festiva, pudesse se adequar às necessidades financeiras do empresário, como já apontado em capítulo anterior.

O primeiro período desses espetáculos operísticos foi inaugurado em 31 de agosto de 1922, como “um grande acontecimento artistico e social” (O PAIZ, 1922am: 2), ao qual foi conferida uma maior relevância em função da presença estrangeira na assistência. O destaque da nota do periódico vai para a qualificação dessa apresentação como tendo sido “a primeira alta manifestação espiritual commemorativa do centenario da nossa independencia”, como se lê no texto abaixo transcrito.

A abertura da temporada lyrica official é sempre um grande acontecimento artistico e social. A deste anno, mais de que as precedentes, revestiu-se de rara imponencia, não só porque marcou a primeira alta manifestação espiritual commemorativa do centenario da nossa independencia, como tambem porque o publico que a ella assistiu, ademais de ser como das vezes passadas o que representa o expoente da sociedade carioca, tinha a enriquecer o brilho que o distingue innumeras illustres familias e cavalheiros estrangeiros nossos hospedes. (O PAIZ, 1922am: 2)

O ciclo operístico da *Grande Temporada* consistiu de dois turnos de assinatura, A e B, assim como havia sido feito também no ciclo sinfônico, cada um dos quais contando inicialmente com a exhibição de vinte récitas, realizadas em dias intercalados ao longo da

semana (excetuando-se os domingos, reservados para récitas populares e vesperais), “na esperança de que o natural movimento de affluencia occasionado pela Exposição Internacional teria levado o segundo turno a ter entradas, senão iguaes, pelo menos não muito differentes das do primeiro” (O PAIZ, 1922ay: 4).

Vendidas rápida e completamente as assinaturas das vinte récitas previstas para o turno A, deparou-se, entretanto, Walter Mocchi com resultado negativo no tocante à venda das récitas constantes do turno B e “na contingencia de usar da faculdade que lhe permite o contrato com a Comissão do Centenario, de reduzir a quinze récitas do turno B” (JORNAL DO BRASIL, 1922e: 24), o que, de fato, acabou por ocorrer.

A esses dois turnos de assinatura, acrescentaram-se récitas vesperais extraordinárias e três récitas de gala, totalizando pouco mais de cinquenta sessões realizadas até o dia 12 de outubro de 1922, quando findou esse primeira seção do ciclo operístico e cujo cronograma está disposto no quadro 7, sistematizado pela autora a partir dos dados coletados nos periódicos consultados, indicando-se ainda a que nicho de apresentação – turno A, turno B ou vesperais e concertos extraordinários – pertenceu cada uma delas.

Quadro 7 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Cronograma das representações operísticas do primeiro período

Data	Dia	Turno	Récita
31/08/1922	5 ^a feira	A	1 ^a
1 ^o /09/1922	6 ^a feira	B	1 ^a
02/09/1922	Sábado	A	2 ^a
03/09/1922	Domingo	Vesperal	
04/09/1922	2 ^a feira	B	2 ^a
05/09/1922	3 ^a feira	A	3 ^a
06/09/1922	4 ^a feira	B	3 ^a
07/09/1922	5 ^a feira	Récita de gala	
08/09/1922	6 ^a feira	A	4 ^a
09/09/1922	Sábado	B	4 ^a
10/09/1922	Domingo	Vesperal	
		Récita noturna	
11/09/1922	2 ^a feira	A	5 ^a
12/09/1922	3 ^a feira	B	5 ^a
13/09/1922	4 ^a feira	A	6 ^a
14/09/1922	5 ^a feira	B	6 ^a
15/09/1922	6 ^a feira	A	7 ^a
16/09/1922	Sábado	Vesperal	
		B	7 ^a
17/09/1922	Domingo	Vesperal	
18/09/1922	2 ^a feira	A	8 ^a
19/09/1922	3 ^a feira	B	8 ^a
20/09/1922	4 ^a feira	A	9 ^a
21/09/1922	5 ^a feira	B	9 ^a

(Quadro sistematizado pela autora)

Quadro 7 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Cronograma das representações operísticas do primeiro período (continuação)

Data	Dia	Turno	Récita
22/09/1922	6 ^a feira	A	10 ^a
23/09/1922	Sábado	Vesperal	
		B	10 ^a
24/09/1922	Domingo	Vesperal	
25/09/1922	2 ^a feira	A	11 ^a
26/09/1922	3 ^a feira	B	11 ^a
27/09/1922	4 ^a feira	A	12 ^a
28/09/1922	5 ^a feira	B	12 ^a
29/09/1922	6 ^a feira	Vesperal	
		A	13 ^a
30/09/1922	Sábado	A	14 ^a
1 ^o /10/1922	Domingo	Vesperal	
		Récita noturna	
02/10/1922	2 ^a feira	A	15 ^a
03/10/1922	3 ^a feira	B	13 ^a
04/10/1922	4 ^a feira	A	16 ^a
05/10/1922	5 ^a feira	Vesperal	
		B	14 ^a
06/10/1922	6 ^a feira	A	17 ^a
07/10/1922	Sábado	A	18 ^a
08/10/1922	Domingo	Vesperal	
		Récita noturna	
09/10/1922	2 ^a feira	A	19 ^a
10/10/1922	3 ^a feira	B	15 ^a
11/10/1922	4 ^a feira	A	20 ^a
12/10/1922	5 ^a feira	Récita de gala	

As apresentações operísticas interrompidas em 12 de outubro ao fim dessa primeira etapa foram retomadas a partir 7 de novembro de 1922, em um segundo e curto período de dez eventos diários, concluído em 15 de novembro de 1922 com um espetáculo de gala, marcando a data nacional da Proclamação da República e encerrando oficialmente a *Grande Temporada*.

Esse segundo momento, ocorrido após o retorno ao Rio de Janeiro da Grande Companhia Lyrica Internacional que havia ido apresentar-se em São Paulo (O PAIZ, 1922bl: 2), caracterizou-se pela realização de espetáculos populares, também por previsão contratual²⁴⁸, tanto noturnos como vesperais, a “preços bastante reduzidos, o que mais interessante vem tornar ainda a nova temporada” (O PAIZ, 1922bo: 5), nos quais foram executadas as “operas que maior sucesso alcançaram aqui” (O PAIZ, 1922bl: 2)²⁴⁹, diferentemente da primeira etapa de exibições, providas de pompa e glamour pelas novidades apresentadas, como se verá.

Os côros serão os mesmos da grande temporada do centenario e a orchestra terá o aumento de 20 professores nossos, obedecendo a montagem dos espectaculos no proposito de tornal-os attraentes, isto é, identica á observada sempre nas ensenações do nosso primeiro teatro. (O PAIZ, 1922bm: 2)

Um olhar sobre a programação elaborada para ser levada à cena na etapa operística da *Grande Temporada*, considerando ambos os períodos, indica a presença de obras de compositores de quatro diferentes nacionalidades, dentre franceses, italianos, alemães e brasileiros, em proporção diferenciada entre si, como se vê na tabela 5.

²⁴⁸ “[Clausula] Decima segunda: As companhias do occupante deverão dar, no minimo, (...) e a [companhia] lyrica official, que funcionará no periodo de Maio a Julho, nunca menos de quarenta recitas, divididas em dous turnos e quatro recitas populares a preços reduzidos.” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.])

²⁴⁹ Três dos espetáculos desse período foram realizados no Theatro Lyrico.

Tabela 5: Participação dos compositores na *Grande Temporada*/ representações operísticas conforme a nacionalidade (quantitativo e percentual)

Nacionalidade	Nº compositores	%	Nº óperas	%	Nº récitas	%
Italiana	7	44	14	48	32	48
Alemã	3	19	8	28	17	25
Brasileira	3	19	3	10	9	13
Francesa	3	19	3	14	9	13
TOTAL	16	100	29	100	67	100

(Tabela elaborada pela autora)²⁵⁰

Se os grandes nomes da cena lírica haviam sido, em anos anteriores, o atrativo para que o público comparecesse aos espetáculos operísticos, para Oscar Guanabarrino, naquele momento, o valor e a essência da temporada lírica de 1922 estariam exatamente no repertório – e não necessariamente nos integrantes da companhia –, constituído em boa parte de obras de autores ligados à modernidade, como amplamente divulgado pelos periódicos locais.

Aos nossos leitores que nos têm enviado grande numero de cartas indagando do valor do pessoal artistico da proxima temporada lyrica responderemos que, apesar dos excellentes artistas italianos que conhecemos e que fazem parte da companhia, a base da temporada esse anno é o seu programma, isto é, o seu repertorio. (GUANABARINO, 1922f: 2)

Considerando-se tanto o número de autores cujas obras foram ouvidas quanto a quantidade de óperas encenadas e de récitas em que se deu a participação de composições desses autores, identifica-se uma larga presença de compositores italianos – quase metade do total.

Embora o número de autores alemães fosse significativamente menor do que o de italianos – menos da metade desses últimos –, a quantidade de óperas representadas e de récitas acabou por responder por um quarto do total das composições que constavam da programação. Dentre as óperas alemãs, 70% eram da autoria de Wagner, em cada um dos turnos. As óperas de autores franceses e brasileiros completavam o quadro, equivalendo a 25% do total.

Distribuídos esses compositores pelos turnos e períodos operísticos em que se dividiu a seção lírica da *Grande Temporada*, verifica-se significativa elevação no percentual de presença das obras de compositores italianos em espetáculos de caráter popular, como os

²⁵⁰ Tabela elaborada pela autora a partir de dados extraídos dos periódicos consultados para montar os programas executados nas representações operísticas.

ocorridos na série de vesperais e de récitas extraordinárias do primeiro período e também naqueles que aconteceram em novembro de 1922, decaindo nesses eventos a presença de óperas de compositores alemães e franceses (tabela 6). Dos onze compositores cujas óperas foram executadas nas vesperais e afins, seis eram italianos (55%) e, no segundo período operístico, das onze óperas executadas, apenas uma era de compositor alemão (9%).

Em que pesem o caráter comemorativo nacional daquela temporada; as discussões empreendidas pelas diversas comissões que se debruçaram sobre o assunto; e as campanhas empreendidas por jornalistas e literatos nos periódicos nacionais, as óperas brasileiras tiveram uma participação bastante ínfima na *Grande Temporada*, ainda que *Il Guarany* tenha sido representada repetidas vezes.

Tal comportamento que pode sugerir objetivos distintos para plateias distintas. Ao público que buscava a modernidade pela aproximação com a civilização: o ineditismo e a complexidade das óperas do alemão Wagner, mestre no domínio da ciência da harmonia; à massa que precisava ser educada para alçar a civilização pela aproximação com práticas dos modelos culturais da elite: a facilidade do repertório italiano.

Tabela 6: Quantitativo e percentual de óperas apresentadas na *Grande Temporada* considerando a nacionalidade dos compositores

	1º período						2º período	
	Turno A		Turno B		Vesperais e afins		Quant	%
Nacionalidade	Quant	%	Quant	%	Quant	%		
Italiana	9	45	6	38	9	60	7	70
Alemã	7	35	7	44	2	13	1	10
Francesa	3	15	2	13	2	13	1	10
Brasileira	1	5	1	6	2	13	1	10
TOTAL ¹	20	100	16	100	15	100	10	100
TOTAL ²	21		16		19		11	
TOTAL ³	20		15		18		10	

(Tabela elaborada pela autora)²⁵¹

¹ Total de óperas diferentes que foram apresentadas

² Total de óperas que foram apresentadas

³ Total de récitas do período

²⁵¹ Dados extraídos dos periódicos consultados para montar os programas executados nas representações operísticas.

Tabela 7: Relação geral das óperas apresentadas na Grande Temporada Lyrica do Centenario, acompanhada do número de apresentações de cada uma delas naquela estação

Nacionalidade	Compositor	Ópera	Número de apresentações
Francesa	Massenet	<i>Manon</i>	1
		<i>Thais</i>	2
	Bizet	<i>Carmen</i>	6
	Gunshourg ²⁵²	<i>Ivan, o terrível</i>	1
Italiana	Rossini	<i>O Barbeiro de Sevilha</i>	3
	Donizetti	<i>Elixir do Amor</i>	1
		<i>La Favorita</i>	2
	Verdi	<i>La Traviata</i>	3
		<i>Rigoletto</i>	3
	Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	2
	Puccini	<i>La Bohème</i>	2
		<i>Tosca</i>	4
	Zandonai	<i>Francesca da Rimini</i>	1
		<i>Giulietta e Romeo</i>	1
	Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	4
		<i>Il Piccolo Marat</i>	2
<i>Isabeau</i>		1	
<i>Iris</i>		3	
Alemã	Wagner	<i>Crepúsculo dos Deuses</i>	2
		<i>Lohengrin</i>	1
		<i>O Ouro do Reno</i>	2
		<i>Parsifal</i>	3
		<i>Siegfried</i>	3
		<i>Walkiria</i>	2
	Weingartner	<i>La Scuola del Villagio</i>	2
	Strauss	<i>O Cavaleiro da Rosa</i>	2
Brasileira	Carlos Gomes	<i>Il Guarany</i>	6
	Araujo Vianna	<i>O Rei Galaor</i>	1
	João Gomes Junior	<i>Dom Casmurro</i>	1

(Tabela elaborada pela autora)²⁵³

²⁵² No grupo de óperas francesas, foi incluída a obra *Ivan, o terrível*, de Raoul Gunsbourg (1860-1955), compositor nascido na Romênia, cujo pai era francês.

²⁵³ Dados extraídos dos periódicos consultados para montar os programas executados nas representações operísticas.

Para representar aquela programação, por dever de contrato e para dar-lhe o caráter pretendido de “verdadeira Exposição de arte lírica Européa contemporanea” (ARQUIVO NACIONAL, 1922a: [s.n.]), fora constituída uma grande companhia lírica, constando “de mais de duzentos [sic] e trinta pessoas” (O PAIZ, 1922ak: 7) e “composta, em realidade, de tres grandes companhias, italiana, franceza e allemã” (O PAIZ, 1922h: 2).

Esses três grupamentos de artistas estrangeiros foram responsáveis por encarnar os principais papeis das óperas “das diferentes nacionalidades cantadas nos respectivos idiomas” (O PAIZ, 1922j: 2) (figura 14), relevante aspecto de que se revestiria aquela estação operística, “facto esse que só se tem dado em New York” (GUANABARINO, 1922f: 2).

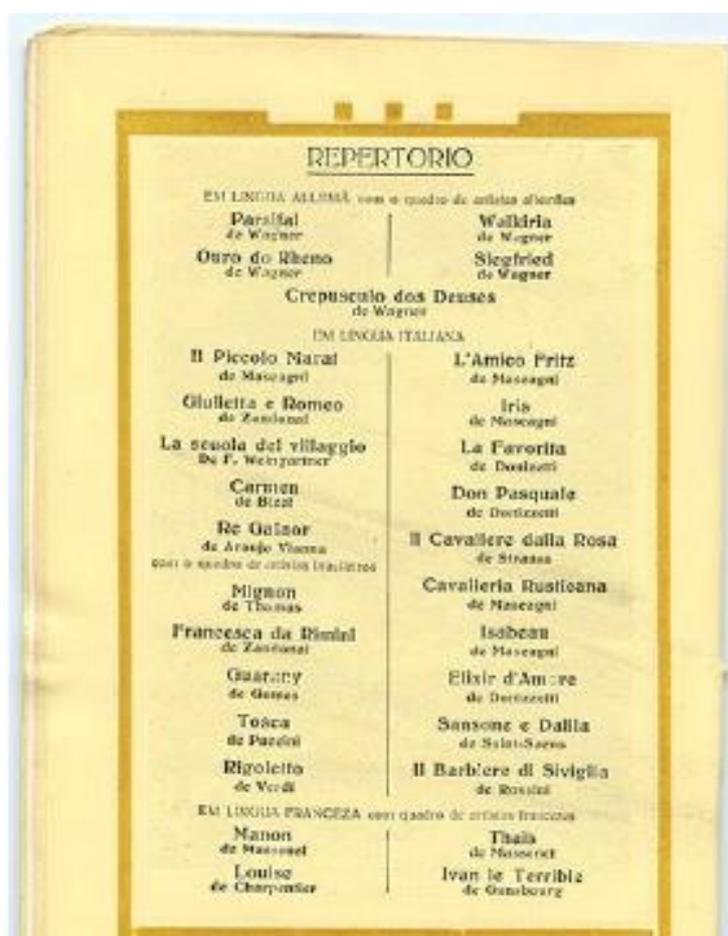


Figura 14: Repertório operístico da *Grande Temporada*, conforme divulgado no programa distribuído por ocasião da realização do espetáculo de gala realizado em 7 de setembro de 1922 (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL, 1922)

Dessa feita, diferentemente do que acontecera na temporada de concertos sinfônicos da *Wiener Philharmoniker*, seria a capital portenha a primeira a assistir às apresentações daquela companhia lírica, que viria para o Brasil somente após a temporada naquela cidade. Esse fato acabou por impactar a composição e a organização desse grupo artístico, dado que os cantores deveriam “preencher as exigências do Theatro Colon, em Buenos Aires, e do Municipal do Rio de Janeiro, por ocasião das festas do centenario” (GUANABARINO, 1922c: 2).

Para Oscar Guanabarino, essa situação teria se agravado pela “crescente escassez de cantores, constituindo uma crise muito seria para o teatro, crise que se accentua cada vez mais, pelo atractivo que impera nos Estados Unidos” (GUANABARINO, 1922c: 2). Além disso, os “cantores que ganhavam determinada quantia na Italia percebiam o dobro quando vinham a Buenos Aires e o triplo quando chegavam ao Rio de Janeiro, isso por causa da febre amarela que victimou não poucos artistas (...)” (GUANABARINO, 1922c: 2).

A consequência mais imediata dessa circunstância foi o alto preço estipulado para as assinaturas da *Grande Temporada*, o que acabou por afastar o público e por promover uma adequação no número de récitas previstas inicialmente para o turno B da série operística.

O primeiro e o mais numeroso conjunto desses profissionais era constituído por artistas italianos e reuniu nomes como os dos cantores Gilda Dalla Rizza, Théa Vitulli e Annita Giacomucci (sopranos); Gabriela Besanzoni (contralto); Giacomo Lauri Volpi, Hipolito Lazaro, Luigi Nardi e Nello Palai (tenores); Persichetti e Luigi Montesanto (barítonos); e Giulio Cirino (baixo), que atuaram sob a condução do maestro e compositor Pietro Mascagni (1863-1945) e dos regentes Gabriele Santini (1886-1964) e Vincenzo Bellezza (1888-1964), que havia dirigido a temporada do Teatro Costanzi²⁵⁴, de Roma, daquele ano.

A figura que emprestou maior destaque a esse grupo de artistas foi, sem dúvida, a do compositor Pietro Mascagni, vulto “de grande importancia na scena lyrica internacional” (O PAIZ, 1922d: 6), cuja obra *Cavalleria rusticana* (1890), em um ato, com libreto do escritor italiano Giovanni Verga (1840-1922), levada à cena algumas vezes ao longo da *Grande Temporada* sob a regência do próprio compositor, é considerada “a ópera [que] firmou de forma definitiva a voga do verismo” na música italiana (GROVE, 1994: 988).

²⁵⁴ O Teatro Costanzi, atualmente conhecido sob o nome de *Teatro dell'Opera di Roma*, foi administrado por Walter Mocchi a partir de 1907.

Termo usado para designar a “versão italiana do naturalismo do final do séc. XIX, no qual Zola foi a figura literária dominante na França”, o verismo²⁵⁵ foi um “sistema estético em que não se faz da arte o esplendor da verdade, (...), mas se procura reproduzir tôdas as cruezas, tôdas as brutalidades da vida desde que sejam verdadeiras” (FON FON, 1945: 34), e que teve em Giovanni Verga

uma figura de reacção. Começando a escrever e a pensar, na época em que da França se espalhavam os grandes écos da voz de Flaubert e, principalmente, da voz de Zola, elle encarnou, desde logo, em sua patria, a corrente naturalista. (...). Ainda não estamos no tempo de julgar em definitiva [*sic*] este ideal estetico. A posteridade só se pôde pronunciar a respeito de tal ou qual corrente de arte, depois de muito medital-a e sentila-a. (...). Giovanni Verga creou a escola que na Italia ficou conhecida com o nome de *verismo*. (...). O seu nome ficará, na literatura italiana, como o do creador, no romance da sua pátria, do realismo crú e severo, do naturalismo quasi despudorado, á maneira de Zola. (CORREIO DA MANHÃ, 1922a: 1)

De certa forma, o naturalismo e o verismo se vinculavam a uma estética de fundo positivista ao “pensar que a psicologia humana pudesse também ser tratada na literatura com a mesma objetividade e o mesmo rigor com os quais as ciências se aplicavam à classificação dos fenômenos naturais”. Para os naturalistas, o “homem, (...), determina seu comportamento a partir das condições ambientais nas quais vive. Daí surge a necessidade de observar e descrever, sobretudo a sociedade, (...)”, conceito que provocou uma verdadeira revolução “dos cânones estéticos tradicionais” (GASPARI, 2007: 320).

Verista, o autor do libreto de *Cavalleria rusticana* “opõe uma maior sensibilidade para as razões do coração, para o elemento passional e psicológico”.

O interesse principal do Verismo é centrado na descoberta do caráter primitivo elementar das classes subalternas, nas quais o elemento humano, não contaminado pelas relações sociais complexas e pelas intrincadas implicações intelectuais, pode ser estudado em sua dimensão mais pura e imediata. (GASPARI, 2007: 320)

Na música, e, em especial, na música operística pós-romântica do final do século XIX, o verismo esteve vinculado inicialmente a “óperas que tratam da realidade crua da vida, apresentando personagens dos estratos sociais mais humildes e introduzindo os temas da pobreza, da paixão e brutalidade” (GROVE, 1994: 988), tendo o ápice dessa corrente se dado na virada para o século XX, permanecendo em voga até os anos 1920, utilizando-se seus compositores das mesmas construções sonoras dos períodos anteriores. Nas obras desses compositores, o elemento de inovação encontrava-se principalmente na atenção dada ao sinfonismo das obras vocais.

²⁵⁵ Realismo, em italiano.

Nessa ocasião, Mascagni integrava um grupo ativo de jovens compositores italianos vinculados ao Conservatório de Milão e que ficou conhecido como *Giovane Scuola*. Estavam ainda compreendidos nesse grupo os compositores Ruggiero Leoncavallo (1857-1919) e Giacomo Puccini (1858-1924), cujas óperas *Pagliacci*, com “prólogo inspirado em Zola, invocando o naturalismo” (GROVE, 1994: 531), e *La bohème* e *Tosca* (GROVE, 1994: 749), respectivamente, incluem-se igualmente nessa corrente musical verista, dadas a configuração mais contemporânea e o protagonismo de personagens de origem pobre dos libretos desses trabalhos.

A oposição entre o ‘antigo’ – leia-se estética e temática tradicionais – e o ‘novo’ que se identifica nos propósitos veristas parece ser o traço de modernidade presente nas óperas compostas sob o rótulo daquela corrente musical e que, conjugado aos objetivos civilizatórios da Exposição Internacional, parece ter sido a responsável pela grande repercussão que essas obras tiveram nas comemorações do Centenário da Independência, em todos os níveis da sociedade.

Mascagni teve ainda três outras óperas de sua autoria representadas na seção lírica comemorativa, quais sejam *Il Piccolo Marat*, *Isabeau* e *Iris*, sempre por ele próprio regidas. *Iris*, representação da “evolução no estylo de Mascagni, mostrando elle tendencias para o moderno estylo operistico symphonico” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 170), foi a obra escolhida para inaugurar a temporada operística oficial do Centenário, em 31 de agosto de 1922. De acordo com o periódico *O Paiz*, em edição de 27 de agosto de 1922, a “presença de Mascagni e o escolhido grupo de artistas destinados a interpretar *Iris*, deram causa a escolha dessa opera, sob á direcção do engenheiro Ansaldo” (O PAIZ, 1922a: 2).

As obras de Mascagni estiveram presentes em todos os períodos e turnos da *Grande Temporada*, inclusive em vesperais e récitas populares, tendo respondido por um terço do total das óperas italianas executadas no turno A e metade desse nicho dentre aquelas encenadas no turno B, por exemplo, e parecem ter dado o tom das óperas italianas representadas na seção lírica e mesmo nas apresentações realizadas no interior da Exposição Internacional.

Gioachino Rossini (1792-1868); Gaetano Donizetti (1797-1848); Giuseppe Verdi (1813-1901); Ruggiero Leoncavallo (1857-1919); Giacomo Puccini (1858-1924); e Ricardo Zandonai (1883-1944) encontravam-se na lista dos demais compositores italianos que tiveram óperas representadas na *Grande Temporada* e que, esteticamente, podem ser divididos em dois grupos.

Enquanto Rossini, Donizetti e Verdi, compositores já falecidos por ocasião da Exposição Internacional, pertenciam à fase da música lírica italiana do período romântico, cujas obras favoreciam o bel canto²⁵⁶, requerendo “bons cantores, que façam realçar as melodias, despidas do symphonismo, que hoje está adoptado na opera lyrica” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 173), os três últimos foram responsáveis pela produção de óperas que, juntamente com aquelas de Mascagni, caracterizavam-se como veristas, não só pela temática naturalista abordada como pela presença de uma orquestração exuberante e de uma proposta de integração completa do drama literário sem um formato estrófico regular à música.

As operas do velho repertorio contam, ainda hoje, muitos e fervorosos admiradores, apesar das profundas modificações que a composição desse genero de musica tem sofrido, e é incontestavel que as operas dessas épocas afastadas contêm reaes bellezas e têm o poder de emocionar o publico. (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 171).

É de Leoncavallo, “um dos primeiros compositores a se envolver com gravações para o gramofone”, a obra *Pagliacci* (1892), “única obra pela qual é amplamente conhecido”, e que é costumeiramente executada em programa duplo com *Cavalleria rusticana* (GROVE, 1994: 531). *Tosca* (1900), por sua vez, foi “a primeira incursão de Puccini no verismo” (GROVE, 1994: 749), compositor que teve outra ópera de sua autoria – *La bohème* – também apresentada na *Grande Temporada*.

Sobre o trabalho de Ricardo Zandonai, vêm dos periódicos locais os adjetivos que buscavam tipificar como moderna a obra desse compositor, aqui entendida essa modernidade, vale lembrar, como erudição, ciência e conhecimento técnico-musical quase positivista; como ‘evolução’ e ‘progresso’ do que se lhe antecedia, sem rupturas definitivas, e nunca como uma proposta vanguardista de anulação de um passado que lhe teria dado origem.

Zandonai é um dos modernos compositores italianos que, com Mascagni, Puccini e Montemezzi, forma a ‘escola verista italiana’, como foi classificada em França, escola que procura atingir a perfeição, sob todos os aspectos que se apresente. A *Tosca* e *La fanciulla del West*, de Puccini e *Il Piccolo Marat*, de Mascagni, são obras modelares dessa escola. (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922a: 16)

²⁵⁶ “Bel canto: expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos sécs. XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente.” (GROVE, 1994: 90).

“A técnica vocal que se originou na Itália no início do século XVII e se espalhou pelo continente europeu. (...) O Bel Canto, como o próprio nome diz, tem como princípio básico a beleza da voz, sua plasticidade e perfeição encarnadas numa elegante distribuição de harmônicos que resultam em um timbre aveludado e redondo, além de uniformidade e leveza. A precisão do timbre deve ser o objetivo primevo do cantor, que deverá demonstrar emoções com a ajuda da escrita vocal do compositor e de sua flexibilidade e técnica vocal, amadurecida durante anos e muitas vezes décadas de estudo diário que proporcionarão um controle absoluto do “appoggio”, ou controle da respiração, (...)” (SILVA, SCANDAROLLI, 2010: 255)

Ricardo Zandonai, “um dos corypheus da reforma musical da Italia” (TALMA, 1922a: 3) e “um dos maiores autores modernos” (A NOITE, 1922f: 2), foi aluno de Mascagni e seguiu-lhe os passos como compositor, “especialmente (...), [em] *Francesca da Rimini* (1914, sua obra mais admirada) e *Giulietta e Romeo* (1922), com harmonia e orquestrações picantes, às vezes usando toques arcaicos para efeitos sugestivos, e retórica orquestral vigorosa (...)” (GROVE, 1994: 1042), ambas apresentadas na *Grande Temporada*.

Considerado “grande expoente da moderna escola italiana” (O PAIZ, 1922az: 2) e “propugnador da forma moderna, o compositor dedica especial cuidado ao elemento orchestral, que envereda francamente pelo symphonismo, deixando a parte vocal no segundo plano” (CORREIO DA MANHÃ, 1922g: 3).

Em *Francesca da Rimini*, quarta ópera escrita por Zandonai, o “orchestrador arrebatado, jogando com largos recursos symphonicos e dotado de um temperamento vigoroso” (TALMA, 1922a: 3), “adaptou na composição della, os modernos processos, predominando o elemento symphonico” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 171).

Em comentário no periódico *O Paiz*, Gastão de Carvalho chamou a atenção para a coexistência da tradição lírica italiana ao lado de elementos da modernidade nessa partitura de Zandonai.

É das operas da moderna escola italiana uma das que mais atestam o renascimento dessa gloriosa escola.

(...).

De dois tão elevados expoentes da intelligencia contemporanea, não se podia esperar senão o que é *Francesca da Rimini*: alta expressão da grande erudição historica e de emoção pura e moderna. Sua partitura, essencialmente italiana, em todos os seus processos, é a tradição bellamente realizada dos operistas que precederam a Zandonai na formação da fama, que a arte italiana desfruta na scena lyrica. Possui a caracterização das personagens, vasada no emprego da melodia do *bel-canto*, mas muito de modernismo no emprego de themas, tal qual fez Verdi na sua ultima maneira. (...).

A orchestração demonstra que o autor conhece todos os segredos da harmonia e do contraponto e de tal forma que não se raro se ouvem effeitos bizarros como os que aparecem na complicada polyphonia descriptiva da batalha que se vê ferir e que a orchestra commenta com uma clareza de exposição facilmente comprehensivel até mesmo por ouvidos profanos. (CARVALHO, 1922d: 4)

Giulietta e Romeo, “modelo de sciencia e (...) [de] orchestração (...) admiravelmente feita” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 172), estreou na Europa em fevereiro daquele mesmo ano de 1922, no Teatro Costanzi, e era uma ópera ainda inédita para o público brasileiro naquela ocasião.

Ainda sobre Zandonai, foi noticiado, nos periódicos de então, que teria aquele músico composto, “sobre palavras do poeta italiano Antonio Zampedri, que mora em S. Paulo, um ‘Hymno Triumphal a Carlos Gomes’, em homenagem á memoria do immortal genio musical

brasileiro e á celebração do primeiro centenário da nossa independência” (A NOITE, 1922f: 2), e cujo excerto de manuscrito se encontra à figura 15. Enviada a partitura ao empresário Walter Mocchi, tinha o compositor o propósito de que a obra fosse executada ainda ao longo dos festejos do Centenário²⁵⁷.

[Walter Mocchi] deu hontem mesmo disposições afim de que a orchestra e os coros da grande companhia lyrica ensaiem em seguida a nova obra de Zandonai, a qual será executada quanto antes, tomando parte na execução tambem os alumnos da escola de canto coral dirigida pelo maestro Sylvio Piergili, e que actua a cargo da empresa Mocchi, no theatro Municipal²⁵⁸.
(O PAIZ, 1922aq: 1)

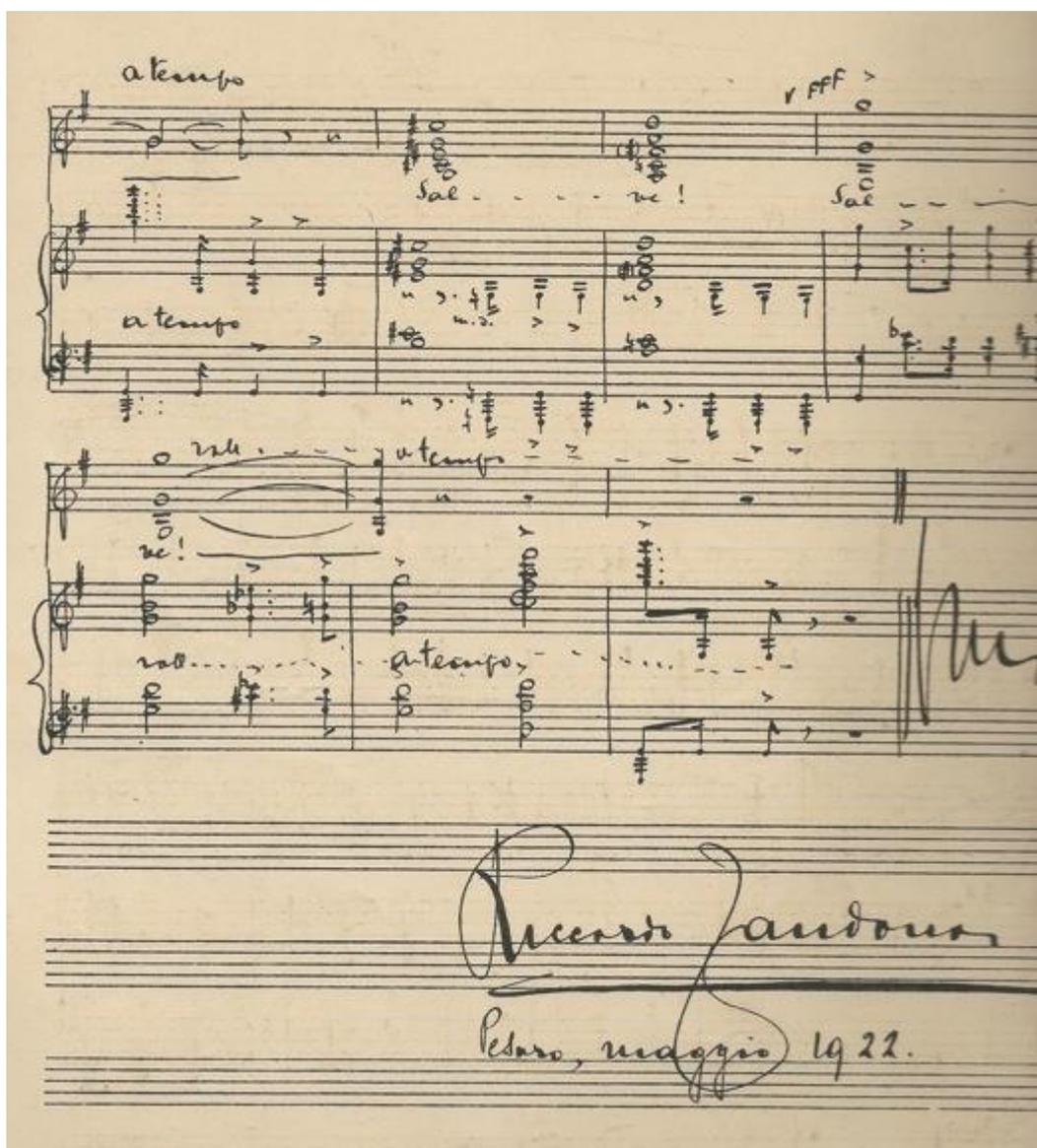


Figura 15: Manuscrito da partitura do *Hymno Triumphal a Carlos Gomes*, de Ricardo Zandonai (BISPO, 2016)

²⁵⁷ Até onde se pôde apurar, a obra só foi apresentada em 1936, por ocasião do centenário de nascimento do compositor Carlos Gomes. (BISPO, 2016)

²⁵⁸ Sobre a escola de canto coral, maiores detalhes serão apresentados mais à frente.

Um segundo grupo de artistas que tomou parte nas representações operísticas da *Grande Temporada* era formado por cantores alemães, “pertencentes á Staatsoper²⁵⁹, de Vienna, e ao teatro de Bayreuth” (O PAIZ, 1922i: 2), “escolhidos por conselho do (...) maestro [Felix] Weingartner, entre os melhores dos theatros allemão e austriaco” (O PAIZ, 1922g: 5), “constituindo (...) uma verdadeira companhia e não um simples grupo, com os seus directores de orchestra, director de scena, ponto” (O PAIZ, 1922c: 6).

Faziam parte desse conjunto os cantores Helena Wildbrunn, Alice Martens, Margareth Jaeger, Maria Deimann e Elena Hirn (sopranos); Walter Kirchoff (tenor); Emilio Schipper e Rudolph Bandler (barítono); e Karl Braunn (baixo), sempre sob a regência do já conhecido Félix Weingartner.

A participação da ópera alemã, quantitativamente expressiva, em especial nos turnos A (35% do total de óperas apresentadas) e B (44% daquele total), revestiu-se de um significado maior do que os números fazem supor, dada a relevância da representação, “pela primeira vez na America, e na lingua original” (O PAIZ, 1922j: 2), do ciclo integral de quatro óperas épicas²⁶⁰ do compositor alemão Richard Wagner, conhecido como *O Anel dos Nibelungos*²⁶¹, “um dos maiores attractivos da grande temporada do centenario” (O PAIZ, 1922ar: 1).

A realização deste cyclo wagneriano, com o qual será glorificado, este anno, na America do Sul o grande genio musical allemão, constitue um acontecimento artistico cuja magnitude não póde passar despercebida a ninguem, sendo elle bem digno de figurar entre os maiores attractivos das proximas festas em commemoração do centenario. (O PAIZ, 1922ah: 2)

As óperas que compõem o *Anel*, algumas delas ainda inéditas no Brasil àquela ocasião, seriam, assim “como no Theatro de Bayreuth²⁶², (...) representadas sem cortes, e na ordem cronologica” de composição (O PAIZ, 1922aj: 2), “fiel ás mais puras tradições do inconfundivel genio de Leipzig e do teatro de Bayreuth, que considera a sua musica como um culto” (O PAIZ, 1922au: 2) e aquele ciclo como o protótipo do conceito de obra de arte total – *Gesamtkunstwerk* – por ele desenvolvido.

(...) o grandioso cyclo wagneriano, que se realizará com a execução de *Parsifal* e da *Tetralogia*, na integra, composta, como todos sabem das quatro *Jornadas* da lenda

²⁵⁹ Ópera Estatal de Viena

²⁶⁰ *Ouro do Reno, Walkyria, Siegfried e Crepusculo dos deuses.*

²⁶¹ O ciclo do *Anel dos Nibelungos* compreende cerca de 18 horas de música, durante as quais ouvem-se temas – *leitmotiv* – que se repetem, desenvolvem e se relacionam entre si, representando cada um deles um personagem, conceito ou objeto.

²⁶² Um teatro lírico, tal como idealizado por Wagner para apresentar, em festival, o ciclo completo de suas obras, foi construído na cidade de Bayreuth, localizada no norte da Baviera (Alemanha), junto ao rio Meno, “concebido por Wagner como sede para o seu conceito de *Gesamtkunstwerk* (‘obra de arte total’).” (GROVE, 1994: 1010)

do *Anel dos Niebelungos*, isto é, das quatro operas: *Ouro do Reno*, *Walkyria*, *Siegfried* e *Crepusculo dos deuses*. Destas quatro operas, a primeira e a ultima, são ainda desconhecidas para o nosso publico, apesar de serem conhecidissimos alguns trechos symphonicos das mesmas, entre elles a famosa *Marcha funebre*, de *Siegfried*, soberbamente executada ha poucos dias no Municipal, sob a direcção de Weingartner. (O PAIZ, 1922ah: 2)

A apresentação de espetáculos de tal envergadura, aqui encenadas como se fazia na terra de origem de compositor considerado quase como um ‘deus’ pelo completo domínio da técnica composicional que manifestava em suas obras, na íntegra e em ordem cronológica, inclusive as que eram inéditas ao nosso público; no idioma original; com artistas alemães; e no templo da música na capital federal mostravam o progresso do Brasil como Estado e colocavam-no mais próximo da civilização.

Retornando ao Brasil após a temporada lírica realizada em Buenos Aires (Argentina), para onde tinha viajado após a temporada sinfônica da *Wiener Philarmoniker*, Weingartner foi o regente de todas as óperas de Wagner que integraram os espetáculos operísticos desse compositor na *Grande Temporada* – a tetralogia do *Anel* e *Parsifal* –, em ambos os turnos. Também a ópera *La Scuola del Villaggio*, de autoria do maestro Weingartner e nova para o público carioca, foi apresentada na programação do Centenário.

Outro compositor alemão, Richard Strauss (1864-1949), também teve executada uma ópera de sua autoria, *O cavaleiro da rosa*, durante a temporada das comemorações do Centenário. Essa obra, voltada “para a comédia de época”, estava distante da “violência e [d]a dissonância das óperas anteriores, e [de] seu áspero realismo psicológico” (GROVE, 1994: 910) e foi apresentada para um

theatro quase vasio! É que o turno B está prestes a extinguir-se por falta da frequencia que a empreza antevia brilhante com o centenario e que está resultando um fracasso de assistencia que vai mingando dia a dia, em uma dolorosa e significativa expressão de quanto pesamos na balança da nossa cultura artistica... (O PAIZ, 1922ba: 6)

O terceiro conjunto de profissionais contratados para a *Grande Temporada* e um diferencial de superioridade em relação à companhia que se apresentara em Buenos Aires, era constituído por artistas da Opera de Paris e da Opera Comique de Paris, quais fossem Madeleine Bugg (soprano), Charles Fontaine (tenor), Dihn Gilly (barítono) e Paul Payan (baixo), “cantores na sua maioria já conhecidos do nosso publico” (O PAIZ, 1922ao: 2) e que estavam encarregados da montagem das óperas francesas, sob a regência do também francês Henry Morin, “considerado um dos chefes da moderna scena franceza” (O PAIZ, 1922an: 2).

A companhia que esperamos cantou em Buenos Aires em allemão e em italiano; nesta capital será augmentada com dous grupos de artistas – um francez e outro brasileiro, o que representa um enorme esforço. (GUANABARINO, 1922f: 2)

Ao longo de toda a temporada de representações operísticas, considerando os dois turnos do primeiro período, as vesperais e as récitas extraordinárias e as récitas do segundo período de espetáculos, foram apresentadas três óperas de compositores franceses, a saber, *Carmen*, de Georges Bizet (1838-1875), e *Manon* (1884) e *Thais* (1894), de Jules Massenet (1842-1912), podendo-se lhe atribuir certas características veristas a julgar pelos personagens e pela ambientação.

Carmen pode ser considerada “a realização suprema de Bizet e de toda a *opéra comique*²⁶³” (GROVE, 1994: 111) e teve o mundo dos ciganos como foco de uma ação artística de alta dramaticidade. Esse protagonismo valeu ao compositor uma rejeição inicial ao trabalho, dado o caráter imoral e vulgar atribuído à obra em função daqueles personagens, e colocou essa ópera como a precursora do verismo italiano da geração seguinte à de Bizet, integrada pelos já descritos Mascagni e Puccini.

A julgar pela forma como os periódicos repercutiram as representações das óperas de Massenet na temporada do Centenário, pode-se afirmar que não primaram pelo sucesso, e, apesar de “os quartettos francezes organizados ultimamente para o nosso Municipal (...) [terem sido] obtidos dentro dos melhores elementos de Pariz, (...) os desastres aqui têm sido inevitáveis” (GUANABARINO, 1923a: 2).

Na ópera *Manon*, por exemplo, considerada por muitos como a obra prima daquele artista, o compositor se utilizou de motivos melódicos que identificam e caracterizam personagens bem a exemplo das óperas wagnerianas. Foi apresentada uma única vez na *Grande Temporada*, marcando a estreia do tenor Charles Fontaine, que, desafortunadamente, não se houve bem, ouvindo-se “sussurros do descontentamento da assistencia, sussurros que, logo após, recrudesceram no final do acto, transformando-se em franca demonstração de desgredo” (O PAIZ, 1922au: 2).

(...) [Em 1922] o ‘celebre’ tenor francez Henri Fontaine, foi vaiado na “Manon Lescaut”, de Massenet, opera do seu repertorio.

É preciso notar que esse tenor levou muitos anos a fazer negaças para vir ao Rio de Janeiro; decidio-se afinal, mediante exorbitante paga, quando já era imprestavel mesmo para os francezes²⁶⁴, (...). (GUANABARINO, 1923a: 2)

Também em *Thais*,

²⁶³ “Opéra comique (Fr). Designação para uma obra cênica francesa com diálogo declamado, entremeadado de canções etc. Originalmente cômica, farsesca ou satírica, seu âmbito se ampliou no final do séc. XVIII (...) e, no final do séc. XIX, a música era geralmente contínua. O mais importante entre os primeiros expoentes dessa forma foi Grétry; o exemplo mais conhecido de *opéra comique* é a *Carmen* (1875), de Bizet” (GROVE, 1994: 674)

²⁶⁴ O autor do artigo faz supor que a reação do público possa ter tido origem no descaso do cantor para com a assistência brasileira.

O espectáculo transcorreu com alternativas de agrado por parte da assistência. Houve momentos de entusiasmo, (...), e também expressiva demonstração de frieza. Foi assim que, após todos os actos, os chamados dos artistas se registram frouxos, como a significar que a deliciosa partitura de Massenet deveria ter outra execução. (O PAIZ, 1922ao: 2)

Embora se notem alguns traços da utilização do *leitmotiv* wagneriano ou de contornos do verismo em algumas obras de Massenet, o fato é que “sua concepção de ópera (...) [havia se tornado] superada bem antes de sua morte” (GROVE, 583), principalmente com o aparecimento do compositor francês Claude-Achille Debussy (1862-1918), cuja obra propôs inovações mais marcantes à estética musical da virada do século.

Dada a ligação do romeno Raoul Gunsbourg (1860-1955) com a França – seu pai era francês, tendo o compositor vivido boa parte de sua vida naquele país – e o fato de ter sido a ópera *Ivan, o terrível*, de autoria daquele músico, cantada em francês, será esse artista aqui acrescentado ao grupo de compositores franceses que se apresentou na *Grande Temporada*, levando à cena aquela obra.

Gunsbourg esteve à frente da Ópera de Monte Carlo durante quase seis décadas, tendo sido seu mais longo diretor. Sob sua tutela, o teatro apresentou temporadas ricas em obras ambiciosas, com a presença de artistas valorosos, donde sua fama antes como diretor do que compositor (THANH, 2005).

Ivan, o terrível era “uma opera nova para o Rio” (O PAIZ, 1922be: 5), que, no entanto, não chegou a empolgar o público. Ao contrário, os periódicos dão conta de uma fragilidade composicional quase ‘livresca’ de tão superficial, detentora de “orquestração em que os comentários são feitos como classificação em botânica: por famílias de naipes, cada uma à sua vez”, um “trágico e repelente libreto” (O PAIZ, 1922bf: 2).

Os comentários que se seguem são da ordem da desqualificação da obra: “a não ser alguns coraes, (...), tudo mais é muito bom para... ter função inversa: servir de pretexto a que se admirem maravilhosos e curiosíssimos cenários e um guarda-roupa que deve ter custado não poucos milhares de liras” (O PAIZ, 1922bf: 2), o mesmo se dando com o longo relato que aqui se transcreve. Nele, parecem ficar patentes os pares opostos ‘velho’ e ‘novo’ (‘original’); ‘arcaico’ e ‘moderno’. Apesar disso, o público parece ter se agradado da execução.

Outro crepusculo e esse, mais serio, é o da opera. O sr. Raul Gunsbourg, já das paragens ridentes de Monte Carlo, nos manda cá, depois de espalhar-as pela Europa, as suas operas. ‘Operas’, por modo de dizer, porque elle a respeito de escrever operas enxerga tanto como um cego nato. O que o sr. Gunsbourg faz é: tartamudear a musica ao sr. Jehan, tecnico em harmonia, piano, canto e orquestração. O sr. Jehan estende as cantorias sobre a pauta, coordena-as a preceito, põe-lhes os acompanhamentos e, ao cabo, reveste-as de indumentos instrumentaes.

Jehasn trabalha, sua o topete, e Gunsbourg leva a fama de compositor...
 Quanto ao character de tantas melodias, assobiadas e cantadas e afinal fazendo figura numa opera como a que hontem ouvimos sob o titulo de 'Ivan, o terrivel', nem é bom falar. São canções e cançonetas e arias e arietas, quase todas enfadonhamente, insistentemente no modo 'menor'.
 Toadas velhas, chapas velhas, sem vislumbres de originalidade e sempre do mesmo feitio melodico.
 Parece incrível como tudo aquillo, em estylo tão archaico, ache guardida em repertorio moderno...
 (...).
 O publico recebeu com signaes de agrado a 'opera' de monsieur Raul Gunsbourg: applaudiu os interpretes e os chamou á ribalta repetidas vezes. (CORREIO DA MANHÃ, 1922j: 3)

4.1.2.1 A Escola de Canto Coral do Theatro Municipal: a formação do cantor nacional

Para a *Grande Temporada*, previa ainda o contrato com Walter Mocchi a participação de um quarteto de artistas nacionais nas récitas operísticas, como resultado de um trabalho que deveria ser desenvolvido pelo empresário a partir de 1921 em benefício da promoção da arte lírica e teatral no Brasil.

Ao longo do primeiro semestre de 1921, o empresário italiano deu cumprimento à 39ª cláusula do contrato assinado entre ele e a Prefeitura do Rio de Janeiro em 16 de dezembro de 1920, qual fosse a criação, “a datar de 1921, [de] uma escola gratuita de canto coral e de aperfeiçoamento de canto theatral”, que funcionaria no Theatro Municipal ou em local apontado por essa instituição, contratando-se “na Europa dous maestros especialistas para tal fim” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]).

Como já se apresentou no capítulo anterior, o contrato previa que o público a que se destinava o curso de aperfeiçoamento da dita escola deveria recair preferencialmente sobre os músicos que tivessem concluído seus cursos de música em instituições de ensino e conservatórios brasileiros, obrigando-se o empresário a “facultar aos artistas nacionaes formados na mesma escola collocação nas suas companhias no paiz ou no estrangeiro” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.], o que acrescentou uma certa atenção à abertura de frentes profissionais de trabalho para o músico nacional.

Assim foi que, em maio de 1921, o “diretor dos córos da empreza Mocchi, o maestro Sylvio Piergili” (1888-1962), chegou ao Brasil, “encarregado de organizar uma escola de canto coral, á qual a mesma empreza está obrigada por força do contrato de concessão do theatro Municipal”, a exemplo do que já havia realizado no Theatro Colon, em Buenos Aires (Argentina), detentora de uma “massa coral excellente por quantidade e qualidade, que constitue hoje o corpo de córos no grande theatro da capital platina” (O PAIZ, 1921d: 7).

Almejava-se, com isso, obter “uma massa coral numerosa e homogenea, de optima qualidade e bem organizada, que poderá tomar parte na temporada lyrica official, tornando assim mais autonomo e independente o nosso maior theatro” (O PAIZ, 1921d: 7).

Na edição de 5 de julho de 1921, o periódico *O Paiz* fez publicar o regulamento da Escola de Canto Coral do Theatro Municipal, devidamente aprovado pelo Prefeito do Distrito Federal, com informações acerca de critérios para a seleção de alunos e conteúdos a serem abordados em cada curso, dentre outras²⁶⁵.

Segundo o art. 1º desse regulamento, a escola contaria com dois cursos obrigatórios, quais fossem um curso preparatório e um curso superior, com duração de seis meses por ano cada um, e aulas em classes distintas para homens e mulheres (art. 4º), os quais, para matricularem-se, deveriam apresentar “qualidade de voz aceitavel, physico apropriado e boa saude. Os homens não poderão ser menores de 17 annos nem maiores de 27, e as mulheres menores de 15 annos nem maiores de 25” (art. 10) (O PAIZ, 1921e: 2).

Ainda de acordo com o regulamento da escola, o programa do curso preparatório incluía “leitura musical, conhecimento de solfejos, emissão e manejo pratico da voz, canto coral a uma ou duas vozes” (art. 2º), enquanto o curso superior compreendia canto coral a três e quatro vozes, “operas, cantatas e oratorios do repertorio mais conhecido e apropriado para o theatro lyrico” (art. 3º) (O PAIZ, 1921e: 2).

O art. 5º, por sua vez, previa que, “durante as temporadas lyricas os alunos do curso superior poderão assistir, revezando-se por turnos, aos ensaios e aos espectaculos” (O PAIZ, 1921e: 2), “afim de que possam formar-se uma cultura artística” (O PAIZ, 1921d: 7). O aluno diplomado pela Escola de Canto Coral do Theatro Municipal tinha preferência na ocupação de eventuais vagas no coro profissional daquele teatro, caso houvesse “concurso para tal fim” (art. 7º).

Por fim, um dado relevante, e que mereceu destaque na imprensa, foi o fato de ser o ensino ali ministrado “absolutamente gratuito, sem compromisso pecuniario para os alumnos” (art. 9º). Assim, todo cidadão republicano que atendesse aos critérios técnicos exigidos para a atividade musical poderia candidatar-se à seleção de alunos daquela nova escola, mesmo que financeiramente não dispusesse de meios para custear os estudos. Destacava também esse artigo a importância de uma boa formação acadêmica para os destinos do país, condição primeira para o progresso.

O Theatro Municipal do Rio achar-se-há desta fôrma em condições privilegiadas sobre os maiores theatros da America e da Europa, não sómente por ter uma escola

²⁶⁵ Íntegra desse documento encontra-se disponível no anexo C.

de canto coral, mas sobretudo porque é caso excepcional que uma escola de aperfeiçoamento de canto theatral, que póde dar ao paiz resultados gloriosos, não seja devida á iniciativa privada, mas tenha um caracter official. (O PAIZ, 1921f: 4)

Em 1º de setembro de 1921, tiveram início, então, as atividades das escolas de canto coral e de aperfeiçoamento teatral, acomodadas essas escolas em duas grandes salas da ala direita do Theatro Municipal, em instalações consideradas “magnificas” (FON FON, 1921b: 16), conforme se apresenta às figuras 16 e 17, e cuja inauguração contou com a presença de importantes nomes do meio musical, vinculados àquela iniciativa (figura 18).



Figura 16: Uma das salas das novas Escolas do Municipal
Aula de aperfeiçoamento lyrico-theatral (FON FON, 1921c: 16)



Figura 17: Sala de aula de aperfeiçoamento lyrico-theatral (FON FON, 1921b: 15)



Figura 18: Eminências presentes à inauguração dos trabalhos das novas escolas de canto e de theatro lyrico (FON FON, 1921a: 18)

A direção das escolas fora confiada ao brasileiro Benjamin Delgado de Carvalho Costallat (1897-1961), “bacharel em Direito, jornalista, romancista, cronista e crítico musical” (BRASIL, 2007) e professor de Estética Musical dos cursos. Completaria o quadro técnico das escolas o “critico musical do *Correio da Manhã*”, Enrico Borgougino, que, juntamente com o já citado Sylvio Piergili, ficaria responsável pela “parte theorica e technica do ensino” (O PAIZ, 1921f: 4).

Matricularam-se nelas, logo de início,

mais de cento e cinquenta alumnos (...), contando-se no meio d’estes, cinco illustres primeiros premios do Instituto Nacional de Musica: as Sras. Lydia Salgado, Stella de Oliveira, Marianna Ayres de Souza, Antonietta de Souza e Dolores Belchior de Rezende. (FON FON, 1921b: 15).

O discurso de Benjamin Costallat aos alunos na primeira aula de Estética Musical apontava o objetivo de formação profissional e artística daquelas escolas, valorizando a estreita e intrínseca ligação delas com a cena teatral como local de funcionamento e única e principal meta dos recém-criados cursos.

– Não se trata aqui – (...) – de dar cultura a musicos, a instrumentistas, a amadores musicaes mais ou menos pretenciosos e tolos; trata-se aqui de formar artistas, cantores, homens de theatro. N’esta Escola, os senhores já estão com o primeiro passo dado na scena lyrica, já são quasi artistas contractados, por isso que são alumnos matriculados em uma escola de theatro, feita para o theatro, funcionando n’um theatro e só tendo em vista o theatro. O theatro lyico será nossa unica preocupação. (FON FON, 1921b: 15)

E completava, atribuindo-lhes ares civilizatórios:

Sem a iniciativa do Sr. Mocchi, poderíamos viver mais cem annos, como já vivemos quatrocentos, sem coristas e sem cantores. Agora sob esse ponto já seremos eguaes aos paizes mais artisticamente cultos. Teremos os nossos coristas e os nossos cantores. (FON FON, 1921b: 15)

Essas escolas tinham, ainda, como foco a preparação de profissionais – solistas e coristas – que pudessem integrar a temporada lírica do Centenário da Independência, dado que não os tínhamos em tal nível de preparo e capacitação. Afinal, previa-se que aquela temporada seria assistida pelo público brasileiro e estrangeiro e deveria expor ao mundo a capacidade e o progresso dos artistas nacionais e a modernidade do país.

No proximo anno a Escola de Aperfeiçoamento Theatral, que tem por professor o maestro Piergili, deverá apresentar dous ou tres alumnos na Temporada Official do emprezario Walter Mocchi. Assim como a escola de Canto Coral, que tem como professor o maestro Burgongino, deverá fornecer uns trinta coristas para a mesma temporada. (FON FON, 1921b: 15)

Diversos periódicos da capital destacaram a audição dos alunos da escola de canto, “a primeira prova pratica da Escola de Canto Coral e Aperfeiçoamento de Canto Theatral” (O PAIZ, 1922a: 5), que teve lugar em 9 de janeiro de 1922, às 21 horas, no Theatro Municipal,

“um concerto despretençioso, mas digno de um registo especial, tão brilhantes podem ser as suas consequências para os destinos do theatro lyrico nacional”, cujo objetivo era mostrar ao empresário Walter Mocchi “os elementos com os quaes se poderá contar para a formação do quadro de cantores nacionaes, que deverão tomar parte na grande temporada lyrica do centenario e com os quaes se formará o primeiro nucleo do futuro theatro lyrico official brasileiro” (A NOITE, 1922a: 3).

O grão de adiantamento dos discipulos que se exhibiram é devéras satisfatorio, attestando o trabalho proficuo até agora realizado e servindo de boa garantia para um futuro que se desenha dos mais promissores.

Aliás esse resultado não nos surprehendeu, porque sempre fomos dos que asseveraram que vozes não nos faltavam; necessitavamos apenas de uma escola de aperfeiçoamento de canto theatral para que surgissem cantores com surprehendente capacidade de realização pratica da arte lyrica. (O PAIZ, 1922a: 5)

O sempre presente Oscar Guanabarino completava o coro, exaltando a iniciativa, embora com resultados práticos ainda pouco numerosos, o que se esperava superar pelas realizações durante as comemorações do Centenário da Independência.

Claro está que não era possivel apresentar um grande corpo de córos e solistas perfeitos no fim de quatro ou cinco mezes de estudo, não só pela exiguidade do tempo como tambem pela falta de concorrência de alumnos. Estes só apparecerão em numero suficiente para a desejada selecção depois que a Escola apresentar resultados praticos em exhibições publicas, como se pretende fazer por occasião das festas do centenario. (GUANABARINO, 1922a: 2)



Figura 19: Alunos da Escola de Canto Theatral, que poderiam integrar a temporada lírica do Centenário (FON FON, 1921d: 19)

Em maio de 1922, foi contratado o barítono italiano Giuseppe Mario Sanmarco (1868-1930), “actualmente uma das maiores autoridades como professor de canto e de arte scenica”, para trabalhar nas escolas de canto coral e de aperfeiçoamento de canto teatral do Theatro Municipal, reforçando o investimento na formação acadêmica dos cantores como meio de ‘elevar’ o patamar dos objetivos de aproximação com a civilização. “Com este contrato o concessionario do Theatro Municipal (...) reafirma o seu esforço em fazer da escola de canto, que mantém á sua custa no Municipal, um instituto completo e perfeito” (A NOITE, 1922b: 1).

A escola constituída pelo Sr. Mocchi sob a direcção do Dr. Benjamin Costallat, vae assim ter completo o conjunto dos seus professores, e com o Sr. Sylvio Piergili, professor de canto coletivo, Sr. Borgogino, professor de solfejo e Dr. Costallat, professor de esthetica musical, o novo instituto, (...), será para o nosso paiz um conjunto artistico proprio das nossas legitimas aspirações e á nossa cultura artistica. (A NOITE, 1922b: 1)

Assim foi que, na *Grande Temporada*, foi possível contar com a participação de um quadro de solistas brasileiros, dentre os quais alguns daqueles que, inscritos nas escolas de canto de Walter Mocchi, nela aperfeiçoaram-se, e que se apresentaram “pela primeira vez como elementos de uma companhia lyrica” (A NOITE, 1922c: 5) – caso das sopranos Lydia Salgado e Margarida Simões, da contralto Dolores Belchior e do barítono Asdrubal Lima –, acrescidos de outros nomes como os dos tenores Bustamante Camargo, que atuava na Opera Comique de Paris, e Salvador Paoli, do barítono Ernesto De Marco e do baixo Mario Pinheiro.

Apesar do progresso que os periódicos vislumbravam nos artistas brasileiros, com a formação de solistas e coristas, e na própria cena musical nacional, resultado por eles atribuído ao trabalho das escolas criadas por Walter Mocchi, “de facto, a manutenção dessas escolas tem sido muito pesada, (...), além do sensível prejuizo que em dois annos, está suportando em consequencia das excessivas exigencias consignadas no contrato entre a mesma empreza e a Prefeitura” (O PAIZ, 1922bu: 2).

A presença das óperas nacionais na *Grande Temporada* foi bastante modesta, imposta por questões contratuais e pelo momento de comemorações²⁶⁶, e teve um significado muito

²⁶⁶ “[Clausula] Sexta. O occupante será obrigado a incluir, annualmente, no repertorio da companhia lyrica, duas operas, indicadas pela Prefeitura, de compositor brasileiro, uma conhecida e outra inedita ou ambas ineditas, constituindo pelo menos uma delas espectaculo inteiro, passando o respectivo material scenico, isto é, os scenarios e adereços caracteristicos da peça, a pertencer ao Theatro Municipal. (...). Ao occupante não é licito recusar as operas e as composições de autor brasileiro que, para o fim alludido, foram indicadas pela direcção do Theatro, salvo motivo aceito pela Prefeitura, só no caso de motivo imprevisto a juizo exclusivo do prefeito, poderá deixar de fazer executar as composições e as operas brasileiras a que se refere esta clausula.” (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]

maior pelo simbolismo, representação e ineditismo de algumas situações do que propriamente por características nacionais.

A única ópera de compositor brasileiro incluída nas récitas do turno A, por exemplo, respondendo por 5% do total de obras executadas, foi *O Rei Galaor*, do compositor gaúcho José Araújo Vianna (1871-1916), concebida a partir de um poema dramático de mesmo nome de autoria do português Eugênio de Castro (1869-1944), e que foi “posta em scena por indicação da Prefeitura, como contribuição artistica brasileira para a comemoração do nosso Centenario” (A NOITE, 1922g: 6), obedecendo a cláusula contratual já referida.

O acontecimento artistico nacional que se dará esta noite no theatro Municipal é talvez o mais importante que se tenha realizado até hoje no Brasil: representa-se por uma das maiores companhias lyricas do mundo a obra moderna de um grande musico prematuramente desaparecido, e sobre a qual se antecipam os melhores elogios. (O PAIZ, 1922ba: 6)

A orquestração da partitura de Araújo Vianna, falecido antes de concluir *O Rei Galaor*, uma obra “sem espectacularidade, sem córos, com quatro interpretes apenas”, foi finalizada pelo maestro Francisco Braga, a quem se deve o trabalho do último ato da obra, secundado pelo maestro italiano Gabriele Santini, que contribuiu para a “reducção de certas desproporcionalidades que uma vez desaparecidas deram unidade ao conjunto” (O PAIZ, 1922ba: 6), tendo sido ele o regente da representação levada à cena na *Grande Temporada*.

Esteve presente à apresentação “S. Ex. o senhor presidente da Republica, em um louvavel e patriotico gesto de prestigiar a arte nacional” (O PAIZ, 1922bb: 2), o que, de resto, aconteceu em apresentações de características semelhantes. O mesmo parece não ter acontecido com o público, que não compareceu como se esperava, atribuída essa ausência, pelo periódico, à repulsa à coisa nacional – ‘atrasada’ e ‘inculta’.

Entretanto havia grandes hiatos na platéa, nas frizas e camarotes, isto é, nos lugares disputados pela nossa melhor sociedade. Esses logares estavam todo pagos. Por que, então, ficaram vagos? É facil responder: pela evidente hostilidade de certa gente a tudo que é nacional. (O PAIZ, 1922bd: 1)

De fato, revestiu-se aquela representação de importância menos artística do que representativa. João de Talma²⁶⁷, que, à ocasião, assinava artigos para o periódico *O Imparcial*, afirmava que, “o unico laço que vincula a partitura de ‘O rei Galaor’ ao nosso paiz, é a nacionalidade do seu autor. Nem o assumpto, nem a maneira por que foi tratado no libreto, nem o estylo musical nos pertencem” (TALMA, 1922a: 10). Para o articulista, o “poema symbolico-phylosophico” de Eugenio de Castro era “complicado e, francamente, mediocre” (TALMA, 1922c: 10), desprovido de atrativos que levassem ao “luzimento das vozes, (...)”,

²⁶⁷ O jornalista José Maria dos Reis Perdigão (1900-1986) assinava sob o pseudônimo de João de Talma.

como também á espectacularidade tão necessaria até mesmo ás operas modernas” (O PAIZ, 1922bb: 2) ou a “uma partitura de melhor quilate do que a ultimamente exhibida” (TALMA, 1922c: 10).

Gastão de Carvalho, crítico de música do jornal *O Paiz*, divergia da opinião do colega, admitindo

valor, pela elevação e sinceridade que caracterizam a sua factura, realizada sem artificios, sem desejo de exhibir conhecimentos profundos de contraponto e de harmonia, mas agradável em todo o seu conteúdo que é honestamente concebido e exposto por processos de uma orquestração rica de melodias belas, desenvolvidas com o sabor predominante do sentimento e da emoção, (...).(CARVALHO, 1922e: 2)

Na verdade, a relevância da apresentação daquela obra no palco do Theatro Municipal residiu no fato de ter sido a primeira vez que uma ópera inédita de compositor brasileiro seria cantada, naquele espaço, em uma “temporada oficial, em récita de assignatura, completa em todos os seus personagens, no idioma nacional e por artistas nacionaes”, tendo como executantes “o tenor Salvador Paoli, a soprano Lydia Salgado, a contralto Dolores Belchior e o baixo Mario Pinheiro” (O PAIZ, 1922ba: 6), alunos da Escola de Canto do Theatro Municipal criada por Walter Mocchi, e “montada [a ópera] como se montam as operas dos grandes compositores” (O PAIZ, 1922bd: 1). Na representação de *O Rei Galaor* no palco do Theatro Municipal, fundamentou-se a “expressão eminentemente nacional da Exposição de Musica Theatral e Symphonico [*sic*] do Centenario” (TALMA, 1922a: 10).

No turno B, o baixo percentual de participação da ópera nacional na *Grande Temporada* se repetiu, ficando a cargo de *Il Guarany* a representação nacional dentre as récitas programadas e cumprindo, assim, a determinação contratual de exhibir duas óperas de autores nacionais

(...) de compositor brasileiro, uma conhecida e outra inédita (...), constituindo pelo menos uma delas espectaculo inteiro (...). Ao occupante não é licito recusar as operas e as composições de autor brasileiro que, para o fim alludido, foram indicadas pela direcção do Theatro. Cláusula sexta do acordo de Mocchi. (ARQUIVO NACIONAL, 1920d: [s.n.]

As representações do segundo período da *Grande Temporada* constaram de 10 récitas, e tiveram um carácter de popularidade, manifesto pelos preços reduzidos cobrados do público e pelos programas executados. Desse grupo de óperas, apenas em uma única das dez récitas (10%), foi levada à cena uma ópera de compositor brasileiro (*Il Guarany*), e, em outra (10%), justamente no encerramento dos trabalhos, foi apresentada uma ópera alemã, do compositor Wagner. Nesse período, a ópera *Carmen*, de compositor francês, foi exhibida em duas das dez

récitas (20% do total de óperas encenadas). As demais óperas, em número de sete, eram de autores italianos e responderam por 64% do total de obras encenadas nesse período.

4.1.2.2 Os espetáculos de gala

Dentre as récitas operísticas da *Grande Temporada*, três assumiram características especiais como espetáculos de gala, realizados sempre e especificamente em homenagem a datas nacionais, conforme acordado no contrato entre Walter Mocchi e a Prefeitura do Distrito Federal.

O primeiro deles desses espetáculos de gala teve lugar exatamente na data oficial de comemoração do Centenário da Independência, em 7 de setembro de 1922, quando foi apresentada a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes (figura 20), “gloria nacional nossa, (...) dirigida pela gloria musical da Italia, o maestro [Pietro] Mascagni” (O PAIZ, 1922ap: 6), “em homenagem á gloriosa data do centenario da independencia, sendo já esgotada a lotação, quasi completamente requisitada pela commissão do centenario” (O PAIZ, 1922ao: 2)²⁶⁸, e cujos intérpretes encontravam-se listados no programa do espetáculo (figura 20), como se vê à figura 21.

²⁶⁸ Acrescente-se aqui o fato de ter sido Mascagni também o responsável pela condução de todas as apresentações dessa ópera naquela temporada comemorativa.



Figura 20: Capa do programa dos espetáculos de gala integrantes da Grande Temporada Lyrica do Centenario, no Theatro Municipal. Espetáculo de gala realizado em 7 de setembro de 1922 (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL, 1922)



Figura 21: Elenco que tomara parte na recita de gala de 7 de setembro de 1922 (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL, 1922)

A segunda récita de gala marcou o encerramento do primeiro período da parte lírica da *Grande Temporada* e ocorreu no dia 12 de outubro de 1922, “em homenagem á gloriosa data da descoberta da America, promovida pela commissão do centenario” (O PAIZ, 1922bh: 2), constando do programa o “Hymno Nacional, executado á grande orchestra e córo, pelo corpo coral da Escola do Theatro Municipal” e a ópera *Dom Casmurro*, “em tres actos, (extrahida do romance de Machado de Assis), libreto de A. Piccarolo²⁶⁹ e musica do maestro brasileiro João Gomes Junior²⁷⁰” (O PAIZ, 1922bi: 7).

Os intérpretes eram do elenco italiano da companhia lírica do centenário, como italiano era o idioma em que era cantada aquela ópera, sob a regência de Luigi Ricci, e a esse espetáculo, “como era festa nacional e se tratava de incentivar a arte brasileira, emprestou ao espectáculo o brilho e o prestígio da sua presença S. Ex. o Sr. presidente da Republica, que se fez acompanhar dos chefes das suas casas civil e militar” (O PAIZ, 1922bj: 2).

Embora o libreto dessa ópera fosse em italiano (MIYAMOTO, 2006: 11), *Dom Casmurro* havia sido sugerida por Walfrido Bastos de Oliveira, representante do empresário Walter Mocchi no Brasil, como a ópera inédita de compositor brasileiro a ser montada por ocasião da temporada lírica do Centenário, em obediência ao termo de acordo entre aquele empresário e a Prefeitura do Rio de Janeiro.

A obra literária de Machado de Assis, em si própria, “romance de acção psychologica intensa, desprovido de theatralidade, aliás, como toda a obra do grande romancista de ‘Braz Cubas’, (...) não oferece condições favoraveis para uma adaptação scenica, dahi a sensaboria do libreto” (TALMA, 1922c: 10).

Apesar disso, articulistas de periódicos de então foram pródigos em apontar virtudes e características que pudessem ser consideradas modernas na música composta por João Gomes Junior, como que para qualificar sua presença nos festejos comemorativos da data nacional pela aproximação com os modernos autores italianos e alemães que igualmente constavam daqueles programas operísticos, inserida como legítimo representante nacional em evento de louvor ao progresso e à modernidade: “variada e sobriamente melodiosa, deixando aqui e ali fugir, esgarçada, muito vaga, uma lembrança dos italianos modernos, creando paradoxos com um não sabemos quê de Wagner” (A NOITE, 1922i: 4) ou, por outra, “era-lhe mister, não só crear um ambiente musical, mas dispôr de um colorido emocional vibrante, capaz de dar

²⁶⁹ Antonio Piccarolo (1863-1947), socialista italiano.

²⁷⁰ O compositor paulista João Gomes de Araújo Junior (1868- 1963) estudou composição e piano na Itália, onde foi morar com a família quando o pai, beneficiado por uma bolsa de estudos por D. Pedro II, foi para lá enviado. Dedicou-se também à educação musical, tendo sido diretor do Instituto Musical de São Paulo. (BARBOSA, 2009)

interesse ás scenas banaes do libreto. O maestro triumphou em algumas...” (TALMA, 1922c: 10).

O articulista²⁷¹ do periódico *Gazeta de Noticias* escrevera que, “muito embora não tivesse subordinado o seu trabalho á nenhuma especie de escola, deixou-nos [o compositor] a impressão de ter feito uma partitura vasada nos mais modernos moldes, de phrase melodica continua e, por vezes, inspirada” (GAZETA DE NOTICIAS, 1922c: 5).

Gastão de Carvalho, no periódico *O Paiz*, assinalou a presença de “idéas e farto material para provar o valor do seu autor”, destacou a instrumentação “rica de effeitos” e salientou a técnica e os “largos conhecimentos de contraponto, de onde surge o symphonista que joga com os valores orchestraes como bem lhe apraz, obtendo coloridos de todos os matizes que ambientam a acção em seu deslumbramento”. E completa o comentário: “Ouvem-se neste dueto o *Leit-motif*, que se apresenta no acto seguinte em varias tonalidades, e um fragmento do thema maior. Ha outra phrase que se repete muitas vezes (...) durante toda a opera” (O PAIZ, 1922bj: 2).

Concordava o próprio compositor com as opiniões dos articulistas. Indagado sobre o trabalho musical por ele desenvolvido na ópera *Dom Casmurro*, João Gomes Junior disse ter sido “seu empenho o de acompanhar a evolução moderna da musica, dando-lhe porém um character sempre individual, isto é, libertando-se de influencias marcadas dos grandes mestres em voga. (...). Tem consciencia o compositor de haver feito um trabalho de musica nacional” (A NOITE, 1922h: 5).

O terceiro e último espetáculo de gala se deu no dia 15 de novembro de 1922, em comemoração à data nacional de Proclamação da República no Brasil, marcando definitivamente o fim da *Grande Temporada Lyrica do Centenario*, ao qual compareceu, “S. Ex. o Dr. Arthur Bernardes²⁷², dignissimo presidente da Republica, que nesse character aparecia, pela primeira vez, ao publico e foi recebido triumphalmente, (...)”. A exemplo do que havia ocorrido nas récitas de gala anteriores, também nesse evento foi executado o Hino Nacional, sendo a “sala composta da alta sociedade carioca, accrescida dos representantes diplomaticos acreditados junto ao nosso governo e daqueles que vieram especialmente para a posse do novo chefe da Nação” (O PAIZ, 1922bt: 2).

Diferentemente dos dois espetáculos anteriores, quando, em ambos, foram apresentadas óperas de compositores brasileiros, dessa feita a ópera que foi à cena foi

²⁷¹ O articulista está identificado apenas pelas iniciais A.M.

²⁷² Como já informado, Arthur Bernardes fora eleito em março de 1922 e tomara posse exatamente no momento de encerramento da *Grande Temporada*.

Lohengrin, do alemão Richard Wagner, “bello exito artistico, o melhor, senão o unico, da segunda etapa da temporada” (O PAIZ, 1922bt: 2), em um momento já de despedida dos artistas, concluindo, assim, na data comemorativa da Proclamação da República, a *Exposição Internacional de Musica Theatral e Symphonica*.

A interpretação dada ao *Lohengrin* ultrapassou ao que della se podia esperar, levado em conta o facto de se tratar de uma função de gala, em espectáculo de despedida, quanto alguns artistas já vão a caminho da Europa e quasi todo o aparelhamento scenico já se acha, tambem, em viagem. (O PAIZ, 1922bt: 2)

Os quadros que se seguem, de n^{os} 8 a 11, apresentam a programação operística da *Grande Temporada*, com detalhes de data, intérpretes e regentes, sistematizados pela autora a partir dos dados coletados nas edições diárias dos periódicos *O Paiz* e *Correio da Manhã*, compreendidas entre os meses de julho a novembro de 1922.

Quadro 8 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno A/ 1º período

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
1ª	31/08/1922	5ª feira	Mascagni	<i>Iris</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Hipolito Lazaro (tenor), Giulio Cirino (baixo), Persichetti (barítono), Annita Giacomucci (soprano), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Pietro Mascagni
2ª	02/09/1922	Sábado	Donizetti	<i>La Favorita</i>	Giacomo Lauri Volpi (tenor), Luigi Montesanto (barítono), Gabriela Besanzoni (contralto), Giulio Cirino (baixo), Théa Vitulli (soprano), Luigi Nardi (tenor)	Pietro Mascagni
3ª	05/09/1922	3ª feira	Massenet	<i>Thais</i>	Madeleine Bugg (soprano), Dihn Gilly (barítono), Paul Payan (baixo)	Henri Morin
4ª	08/09/1922	6ª feira	Zandonai	<i>Francesca da Rimini</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Miguel Fleta (tenor), Luigi Nardi (tenor), Luigi Montesanto (barítono), Nello Palai (tenor), Théa Vitulli (soprano), Annita Giacomucci (soprano), Agnese Porter (soprano)	Gabriele Santini
5ª	11/09/1922	2ª feira	Wagner	<i>Parsifal</i>		Felix Weingartner
6ª	13/09/1922	4ª feira	Rossini	<i>O Barbeiro de Sevilha</i>	Elvira de Hidalgo (soprano), Giacomo Lauri Volpi (tenor), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo) e Gaetano Azzolini (baixo), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Pietro Mascagni

Quadro 8 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno A/ 1º período (continuação)

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
7ª	15/09/1922	6ª feira	Wagner	<i>O Ouro do Reno</i>	Walter Kirchoff (tenor), Emilio Schipper (barítono), Elena Hirn (soprano), Alice Martens (soprano), Margareth Jaeger (soprano), Weigert Braun, Rudolph Bandler (barítono), Karl Braunn (barítono), Hans Bechstein (tenor), Maria Deimann (soprano), Theophilo Dentale (barítono), Ciro Scafa (baixo), Luigi Nardi (tenor)	Felix Weingartner
8ª	18/09/1922 ²⁷³	2ª feira	Bizet	<i>Carmen</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Miguel Fleta (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono), Théa Vitulli (soprano), Annita Giacomucci (soprano)	Vincenzo Bellezza
9ª	20/09/1922	4ª feira	Bizet	<i>Carmen</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Miguel Fleta (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono), Théa Vitulli (soprano)	Vincenzo Bellezza
10ª	22/09/1922	6ª feira	Wagner	<i>Walkiria</i>	Helena Wildbrunn (soprano), Elena Hirn (soprano), Alice Martens (soprano), Walter Kirchoff (tenor), Emilio Schipper (barítono), Karl Braunn (baixo)	Felix Weingartner
11ª	25/09/1922	2ª feira	Mascagni	<i>Isabeau</i>	Ofelia Nieto (soprano), Hipolito Lazaro (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono), Theophilo Dentale (barítono), Annita Giacomucci (soprano), Michele Fiore (baixo), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Pietro Mascagni

²⁷³ Caracterizado nos periódicos como espetáculo de gala, em homenagem “ao aniversario da Independencia do Chile” (O PAIZ, 1922av: 6).

Quadro 8 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno A/ 1º período (continuação)

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
12ª	27/09/1922	4ª feira	Zandonai	<i>Giulietta e Romeo</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Miguel Fleta (tenor), Luigi Montesanto (barítono). Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor), Michele Fiore (baixo)	Vincenzo Bellezza
13ª	29/09/1922	6ª feira	Araujo Vianna	<i>O Rei Galaor</i>	Salvador Paoli (tenor), Lydia Salgado (soprano), Dolores Belchior (contralto) e Mário Pinheiro (baixo)	Gabriele Santini
14ª	30/09/1922	Sábado	Wagner	<i>Siegfried</i>	Walter Kirchoff (tenor), Helena Wildbrunn (soprano), Alice Martens (soprano), Théa Vitulli (soprano), Emilio Schipper (barítono), Karl Braunn (baixo), Hans Bechstein (tenor)	Felix Weingartner
15ª	2/10/1922	2ª feira	Strauss	<i>O Cavaleiro da Rosa</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Helena Wildbrunn (soprano), Giulio Cirino (baixo), Persichetti (barítono), Théa Vitulli (soprano), Salvador Paoli (tenor), Luigi Nardi (tenor), Agnese Porter (soprano), Nello Palai (tenor), Michele Fiore (baixo)	Vincenzo Bellezza
16ª	4/10/1922	4ª feira	Donizetti	<i>Elixir de Amor</i>	Hipolito Lazaro (tenor), Elvira de Hidalgo (soprano), Persichetti (barítono), Théa Vitulli (soprano), Gaetano Azzolini (baixo)	Gabriele Santini

Quadro 8 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno A/ 1º período (continuação)

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
17ª	6/10/1922	6ª feira	Wagner	<i>Crepúsculo dos deuses</i>	Walter Kirchoff (tenor), Emilio Schipper (barítono), Helena Wildbrunn (soprano), Karl Braunn (baixo), Elena Hirn (soprano), Rudolph Bandler (barítono), Alice Martens (soprano), Margareth Jaeger (soprano), Maria Deimann (soprano)	Felix Weingartner
18ª	7/10/1922	Sábado	Raul Gunsbourg	<i>Ivan, o terrível</i>	Madeleine Bugg (soprano), Dhin Gilly (barítono), Paul Payan (baixo) e Salvador Paoli (tenor), Luigi Nardi (tenor), Asdrubal Lima (barítono)	Henri Morin
19ª	9/10/1922	2ª feira	Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Giacomo Lauri Volpi (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono), Walter Kirchoff (tenor), Alice Martens (soprano), Parcis, Rodrigo, Théa Vitulli (soprano), Theophilo Dentale (barítono), Luigi Nardi (tenor)	Pietro Mascagni
			Weingartner	<i>La Scuola del Villaggio</i>		Felix Weingartner
20ª	11/10/1922	4ª feira	Puccini	<i>Tosca</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Giacomo Lauri Volpi (tenor), Luigi Nardi (tenor), Michele Fiore (baixo), Luigi Montesanto (barítono)	Vincenzo Bellezza

Quadro 9 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno B/ 1º período

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
1ª	1º/09/1922	6ª feira	Bizet	<i>Carmen</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Miguel Fleta (tenor), Théa Vitulli (soprano), Luigi Rossi Morelli (barítono), Luigi Nardi (tenor), Michele Fiore (baixo) e Nello Palai (tenor)	Vincenzo Bellezza
2ª	04/09/1922	2ª feira	Donizetti	<i>La Favorita</i> ²⁷⁴	Giacomo Lauri Volpi (tenor), Luigi Montesanto (barítono), Gabriela Besanzoni (contralto), Giulio Cirino (baixo), Théa Vitulli (soprano), Luigi Nardi (tenor)	Pietro Mascagni
3ª	06/09/1922	4ª feira	Rossini	<i>O Barbeiro de Sevilha</i>	Elvira de Hidalgo (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo), Gaetano Azzolini (baixo), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Pietro Mascagni
4ª	09/09/1922	Sábado	Wagner	<i>Parsifal</i>	Walter Kirchoff (tenor), Helena Wildbrunn (soprano), Emilio Schipper (barítono), Hans Bechstein (tenor), Karl Braunn (baixo), Rudolph Bandler (barítono), Maria Deimann e Margareth Jaeger (sopranos), Ciro Scafa (baixo), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor), Annita Giacomucci (soprano), Agnese Porter (soprano)	Felix Weingartner

²⁷⁴ Essa ópera substituiu *O Barbeiro de Sevilha*, inicialmente programada para aquele dia, e que, por indisposição de Elvira de Hidalgo, foi transferida para outro dia (CORREIO DA MANHÃ, 1922d: 7).

Quadro 9 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno B/ 1º período (continuação)

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
5ª	12/09/1922 ²⁷⁵	3ª feira	Mascagni	<i>Iris</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Hipolito Lazaro (tenor), Persichetti (barítono), Giulio Cirino (baixo), Annita Giacomucci (soprano), Luigi Nardi (tenor) e Nello Palai (tenor)	Pietro Mascagni
6ª	14/09/1922	5ª feira	Massenet	<i>Manon</i>	Madeleine Bugg (soprano), Dhin Gilly (barítono), Paul Payan (baixo), Gaetano Azzolini (baixo), Charles Fontaine (tenor), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Henri Morin
7ª	16/09/1922	Sábado	Mascagni	<i>Il Piccolo Marat</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Hipolito Lazaro (tenor), Taurino Parvis (barítono), Giulio Cirino (baixo), Persichetti (barítono), Mário Pinheiro (baixo), Agnese Porter (soprano), Ciro Scafa (baixo), Michele Fiore (baixo)	Pietro Mascagni
8ª	19/09/1922	3ª feira	Wagner	<i>O Ouro do Reno</i>	Walter Kirchoff (tenor), Emilio Schipper (barítono), Elena Hirn (soprano), Alice Martens (soprano), Karl Braunn (baixo), Rudolph Bandler (barítono), Hans Bechstein (tenor)	Felix Weingartner

²⁷⁵ Caracterizado nos periódicos como espetáculo de gala, em homenagem “á oficialidade dos vasos de guerra estrangeiros surtos na bahia do Rio de Janeiro” (O PAIZ, 1922as: 7).

Quadro 9 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno B/ 1º período (continuação)

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
9ª	21/09/1922 ²⁷⁶	5ª feira	Wagner	<i>Walkiria</i>	Helena Wildbrunn (soprano), Elena Hirn (soprano), Alice Martens (soprano), Walter Kirchoff (tenor), Emilio Schipper (barítono), Karl Braunn (barítono)	Felix Weingartner
10ª	23/09/1922	Sábado	Carlos Gomes	<i>Guarany</i>	Miguel Fleta (tenor), Maria Ross (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo), Mário Pinheiro (baixo), Nello Palai (tenor), Luigi Nardi (tenor)	Pietro Mascagni
11ª	26/09/1922	3ª feira	Wagner	<i>Siegfried</i>	Walter Kirchoff (tenor), Helena Wildbrunn (soprano), Alice Martens (soprano), Margareth Jaeger (soprano), Emilio Schipper (barítono), Karl Braunn (barítono), Hans Bechstein (tenor)	Felix Weingartner
12ª	28/09/1922	5ª feira	Strauss	<i>O Cavaleiro da Rosa</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Giulio Cirino (baixo), Helena Wilburn, Théa Vitulli (soprano), Salvador Paoli (tenor), Persichetti (barítono), Luigi Nardi (tenor), Michele Fiore (baixo)	Vincenzo Bellezza
13ª	3/10/1922	3ª feira	Puccini	<i>Tosca</i>	Ofelia Nieto (soprano), Miguel Fleta (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono)	Gabriele Santini

²⁷⁶ Caracterizado nos periódicos como espetáculo de gala, deu-se a “grande festa de confraternização das duas republicas irmãs, [Brasil e Portugal] (...), em homenagem ao Sr. presidente de Portugal, (...) com a primeira representação da *Walkyria*, (...)”. Esse espetáculo contou com o “comparecimento dos dois presidentes entre o 1º e 2º actos e execução dos hynnos portuguez e brasileiro por parte da orchestra e da Escola Coral do Theatro Municipal, dirigida pelo maestro Piergili” (O PAIZ, 1922aw: 5).

Quadro 9 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas do turno B/ 1º período (continuação)

Récita	Data	Dia	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
14 ^a	5/10/1922	5 ^a feira	Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	Ofelia Nieto (soprano), Miguel Fleta (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono)	Pietro Mascagni
			Weingartner	<i>La Scuola del Villagio</i>	Walter Kirchoff (tenor), Alice Martens (soprano), Taurino Parvis (barítono), Rosita Rodrigo (soprano), Théa Vitulli (soprano), Theophilo Dentale (barítono), Luigi Nardi (tenor)	Vincenzo Bellezza
15 ^a	10/10/1922	3 ^a feira	Wagner	<i>Crepúsculo dos deuses</i>	Walter Kirchoff (tenor), Helena Wildbrunn (soprano), Emilio Schipper (barítono), Karl Braunn (baixo), Alice Martens (soprano), Elena Hirn (soprano), Rudolph Bandler (barítono), Margareth Jaeger (soprano), Maria Deimann (soprano)	Felix Weingartner

Quadro 10 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas em vesperais e espetáculos de gala/ 1º período

Data	Dia	Récita	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
03/09/1922	Domingo	Vesperal	Mascagni	<i>Iris</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Hipolito Lazaro (tenor), Persichetti (barítono), Giulio Cirino (baixo), Annita Giacomucci (soprano), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Pietro Mascagni
07/09/1922	5ª feira	Espetáculo de gala	Carlos Gomes	<i>Il Guarany</i>	Miguel Fleta (tenor), Maria Ross (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo), Mário Pinheiro (baixo), Nello Palai (tenor), Luigi Nardi (tenor)	Pietro Mascagni
10/09/1922	Domingo	Vesperal	Carlos Gomes	<i>Il Guarany</i>	Miguel Fleta (tenor), Maria Ross (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo), Mário Pinheiro (baixo), Nello Palai (tenor), Luigi Nardi (tenor)	Pietro Mascagni
		Récita noturna	Massenet	<i>Thais</i>	Madeleine Bugg (soprano), Dhin Gilly (barítono), Paul Payan (baixo), Luigi Nardi (tenor)	Henri Morin
16/09/1922	Sábado	Vesperal	Carlos Gomes	<i>Il Guarany</i>	Miguel Fleta (tenor), Maria Ross (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo), Mário Pinheiro (baixo)	Pietro Mascagni

Quadro 10 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas em vesperais e espetáculos de gala/ 1º período (continuação)

Data	Dia	Récita	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
17/09/1922	Domingo	Vesperal	Wagner	<i>Parsifal</i>	Walter Kirchoff (tenor), Helena Wildbrunn (soprano), Emilio Schipper (barítono), Karl Braunn (barítono), Hans Bechstein (tenor), Rudolph Bandler (barítono), Maria Deimann (soprano), Margareth Jaeger (soprano), Ciro Scafa (baixo), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Felix Weingartner
			Verdi	<i>Rigoletto</i>	Giacomo Lauri Volpi (tenor), Elvira de Hidalgo (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Mário Pinheiro (baixo), Michele Fiore (baixo), Ciro Scafa (baixo), Nello Palai (tenor), Luigi Nardi (tenor)	Pietro Mascagni
23/09/1922	Sábado	Vesperal	Verdi	<i>Rigoletto</i>	Elvira de Hidalgo (soprano), Salvador Paoli (tenor), Persichetti (barítono), Dolores Belchior (contralto), Mario Pinheiro (baixo)	Pietro Mascagni
24/09/1922	Domingo	Vesperal	Mascagni	<i>Il Piccolo Marat</i>	Gilda Dalla Rizza (soprano), Hipolito Lazaro (tenor), Taurino Parvis (barítono), Giulio Cirino (baixo), Persichetti (barítono), Mario Pinheiro (baixo), Agnese Porter (soprano), Ciro Scafa (baixo), Michele Fiore (baixo)	Pietro Mascagni
			Puccini	<i>La Bohème</i>	Giacomo Lauri Volpi (tenor), Maria Ross (soprano), Taurino Parvis (barítono), Rosita Rodrigo (soprano), Mário Pinheiro (baixo), Ciro Scafa (baixo)	Gabriele Santini

Quadro 10 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas em vesperais e espetáculos de gala/ 1º período (continuação)

Data	Dia	Récita	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
29/09/1922	6ª feira	Vesperal	Puccini	<i>Tosca</i>	Miguel Fleta (tenor), Ofelia Nieto (soprano), Luigi Rossi Morelli (barítono)	Gabriele Santini
1º/10/1922	Domingo	Vesperal	Bizet	<i>Carmen</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Miguel Fleta (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono), Théa Vitulli (soprano)	Vincenzo Bellezza
		Récita noturna	Verdi	<i>La Traviata</i>	Giacomo Lauri Volpi (tenor), Maria Ross (soprano), Taurino Parvis (barítono)	Vincenzo Bellezza
05/10/1922	5ª feira	Vesperal	Verdi	<i>La Traviata</i>	Elvira de Hidalgo (soprano)	
08/10/1922	Domingo	Vesperal	Wagner	<i>Siegfried</i>	Walter Kirchoff (tenor), artistas do quadro alemão Helena Wildbrunn (soprano), Scipper, Alice Martens (soprano), Hans Bechstein (tenor) e Karl Braunn (baixo)	Felix Weingartner
		À noite	Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	Estréia do tenor brasileiro Bustamante Camargo, da Opera-Comique, de Paris, e de Ernesto De Marco (barítono brasileiro), Théa Vitulli (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Luigi Nardi (tenor)	Vincenzo Bellezza
			Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	Lydia Salgado (soprano), Dolores Belchior (contralto), Salvador Paoli (tenor), Antonieta de Souza (mezzo soprano) e Asdrubal Lima (barítono)	Pietro Mascagni
12/10/1922	5ª feira	Récita de gala	João Gomes Junior	<i>Dom Casmurro</i>	Giacomo Lauri Volpi (tenor), Gilda Dalla Rizza (soprano), Giulio Cirino (baixo), Luigi Rossi Morelli (barítono)	Luigi Ricci

**Quadro 11 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas/ 2º período**

Data	Dia	Récita	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
07/11/1922	3ª feira		Bizet	<i>Carmen</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Walter Kirchoff (tenor), Théa Vitulli (soprano), Annita Giacomucci (soprano), Michele Fiore (baixo), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Vincenzo Bellezza
08/11/1922	4ª feira	Récita noturna	Verdi	<i>La Traviata</i>	Elvira de Hidalgo (soprano), Salvador Paoli (tenor), Persichetti (barítono), Dolores Belchior (contralto), Mario Pinheiro (baixo)	Vincenzo Bellezza
09/11/1922	5ª feira		Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	Bustamante Camargo (tenor), Dhin Gilly (barítono), Théa Vitulli (soprano), Ernesto De Marco (barítono), Luigi Nardi (tenor)	Luigi Ricci
			Mascagni	<i>Cavalleria Rusticana</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Salvador Paoli (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono)	Pietro Mascagni
10/11/1922	6ª feira	Récita noturna	Puccini	<i>La Bohème</i>	Théa Vitulli (soprano), Annita Giacomucci (soprano), Persichetti (barítono), Giulio Cirino (baixo), Michele Fiore (baixo), Ciro Scafa (baixo)	Vincenzo Bellezza

Quadro 11 – Grande Temporada Lyrica do Centenario
Representações operísticas/ 2º período (continuação)

Data	Dia	Récita	Programa			
			Compositor	Obra	Cantores	Regente
11/11/1922	Sábado	Récita noturna ²⁷⁷	Bizet	<i>Carmen</i>	Gabriella Besanzoni (contralto), Walter Kirchoff (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono), Théa Vitulli (soprano), Agnese Porter (soprano), Luigi Nardi (tenor), Nello Palai (tenor)	Vincenzo Bellezza
12/11/1922	Domingo	Vesperal ²⁷⁸	Verdi	<i>Rigoletto</i>	Elvira de Hidalgo (soprano), Dhin Gylli (barítono), Salvador Paoli (tenor), Giulio Cirino (baixo)	Vincenzo Bellezza
12/11/1922	Domingo	Récita noturna ²⁷⁹	Carlos Gomes	<i>Il Guarany</i>	Ofelia Nieto (soprano), Bustamante Camargo (tenor), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo)	Pietro Mascagni
13/11/1922	2ª feira		Puccini	<i>Tosca</i>	Ofelia Nieto (soprano), Machado Del Negri (tenor), Luigi Rossi Morelli (barítono)	Vincenzo Bellezza
14/11/1922	3ª feira		Rossini	<i>O Barbeiro de Sevilha</i>	Elvira de Hidalgo (soprano), Luigi Montesanto (barítono), Giulio Cirino (baixo)	Luigi Ricci
15/11/1922	4ª feira	Récita de gala	Wagner	<i>Lohengrin</i>	Walter Kirchoff (tenor), Ofelia Nieto (soprano), Luigi Rossi Morelli (barítono), Machado Del Negri (tenor), Asdrubal Lima (barítono), Gabriella Besanzoni (contralto), Giulio Cirino (baixo)	Pietro Mascagni

²⁷⁷ Apresentação realizada no Theatro Lyrico. O Theatro Municipal estava ocupado pelo primeiro dos quatro concertos de uma serie organizada pelo maestro Villa Lobos, antes de sua partida para a Europa.

²⁷⁸ Apresentação realizada no Theatro Lyrico.

²⁷⁹ Apresentação realizada no Theatro Lyrico.

A MUSICA E O CENTENARIO

Uma grande esperança illumina o coração dos artistas: o governo, ou melhor, a Comissão Directora do Centenario pensa em organizar festas, concertos, espectaculos, manifestações, de Arte, emfim, que attestarão ao estrangeiro o gráo de cultura a que chegamos. É uma noticia animadora e que, a ser realidade, será valiosa compensação dos esforços de todos aquelles que se dedicam ao progresso e engrandecimento da arte que immortalisou Mozart e Beethoven. (REIS, 1922: 64)

4.2 NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL

As exposições, como eventos típicos da modernidade do século XIX, vêm confirmar o seu caráter dialético, demonstrando que a realidade pode dar margem a mais de uma leitura. (PESAVENTO, 1997: 55)

A modernidade de caráter civilizatório que simbolicamente se identificou na *Grande Temporada* – pelo palco escolhido, pelos programas executados, pelos artistas venerados, pelo público ao qual se destinava – deu lugar a outros tipos de espetáculo no cenário especialmente construído para abrigar a Exposição Internacional.

Por essência e definição, as exposições já foram aqui indicadas como “feira de mercadorias, mostruário de novos produtos, meca de lucrativos negócios” (PESAVENTO, 1997: 43), lugares de representação de um modelo burguês em que a diversão, em si, e os objetos que a ela dão origem e suporte são mercadoria a ser consumida e responsáveis por atrair as multidões que acorriam àqueles certames como verdadeiros templos dos “prodígios da engenhosidade do homem” e “do novo, do fantástico e do exótico” (PESAVENTO, 1997: 45), seduzidas pela festa da celebração da “sociedade industrial e [d]a glória da ciência” (PESAVENTO, 1997: 50).

Muito do sucesso das exposições ao longo da existência desses fenômenos se mediu pelo fluxo do público, como também se apontou em capítulo anterior, e essa afluência se apresentava maior na mesma medida da oferta de divertimentos capazes de agradar a uma sociedade estimulada e ávida pelo consumo dos fetiches a ela vendidos como inovações indispensáveis. “Espaço de lazer, a exposição ofereceu às mercadorias e à produção técnica que lhes deram nascimento o aspecto lúdico capaz de arrastar multidões” (PESAVENTO, 1997: 50).

Nesse sentido, também a Exposição Internacional do Centenário se caracterizou como um espaço em que as representações integrantes da programação desenvolvida no espaço físico construído especialmente para abrigá-la – congressos, conferências, festejos populares, jogos esportivos, apresentações artísticas e concertos – tinham o objetivo de mostrar aos visitantes nacionais e estrangeiros, envolvidos por aquelas performances, o progresso que o Brasil conquistara ao longo de cem anos de emancipação política.

As primeiras observações sugerem uma atividade musical bastante pujante do ponto de vista quantitativo, ao longo do tempo em que a Exposição Internacional esteve aberta à visita do público.

Há registro de mais de 200 solenidades e festas ocorridas no período de 7 de setembro de 1922 a 24 de julho de 1923, organizadas tanto pela direção da

Exposição quanto pelos comissariados estrangeiros. Foram inúmeros os banquetes, festas, (...), bailes, (...), inaugurações de pavilhões, sessões inaugurais de congressos, (...), solenidades nos dias de homenagem a cada um dos países participantes, (...), apresentações de filmes, festivais literários e musicais, passeatas carnavalescas e de carros alegóricos, bailes a fantasia, (...), apresentações de bandas militares, (...). Todas as noites, entre os meses de janeiro e junho de 1923, realizaram-se concertos ao ar livre, havendo também apresentações à tarde, aos sábados e domingos. (LEVY, 2013: 43)

O *Livro de Ouro* detalhou em suas páginas “as grandes festas comemorativas do primeiro centenario de nossa independencia politica [que] revestiram-se de um esplendor jamáis atingido no Brasil em solemnidades deste genero” (RIO DE JANEIRO, 1923: 323), nas quais incluem-se paradas militares, festas promovidas pelos países estrangeiros, banquetes e homenagens a vultos e datas nacionais.

O *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário* relacionou, em uma parte específica, “as solemnidades e as festas organizadas pela direção do Certamen ou pelos Comissariados estrangeiros, no período decorrido de 7 de setembro de 1922 até 24 de julho de 1923” (BRASIL, 1926, v. II: 7),

além das diversões permanentes ou não, como os cinemas gratuitos, as conferencias e concertos por meio do ‘alto-falante’, as retretas pelas bandas do Exército, Marinha, Polícia e Corpo de Bombeiros, os fogos de artifício diurnos e nocturnos, os exercícios por contingentes militares nacionaes e por marinheiros das esquadras estrangeiras, (...). (BRASIL, 1926, v. II: 7)

De fato, os diversos pavilhões e palácios construídos ao longo da Avenida das Nações e na seção nacional da Exposição do Centenário promoveram inúmeros eventos, com a presença da música como protagonista ou coadjuvante, durante o período em que esteve aberta à visitação, ocorridos tanto por iniciativa própria dos responsáveis por aquelas construções como dinamizadas pela Comissão Executiva, e tendo como motivação a homenagem a datas festivas (nacionais ou dos países presentes ao empreendimento); a comemoração à chegada ou à presença de personalidades importantes; a abertura ou o encerramento de congressos; a inauguração de prédios e monumentos.

Nos periódicos consultados, é possível perceber a relação que claramente se quis estabelecer entre eventos de apelo popular – contidos aí, no caso da música, os concertos líricos e sinfônicos realizados ao ar livre e as apresentações de bandas militares, por exemplo – e uma maior afluência do público à Exposição Internacional, ou seja, a programação artístico-cultural – nela incluídas as atividades musicais – seria um fator de atração que contribuiria e estimularia o comparecimento do público ao certame.

Na verdade, a preocupação com a programação das atividades comemorativas já vinha de longo tempo, quando se temia que a “atrapalhação de ultima hora, [permitisse] o remedio

que se vae dar a tudo isso; – os coretos, os infalliveis coretos²⁸⁰” (PEDERNEIRAS, 1921: 2) como a única forma possível de entretenimento, limitada sua atuação musical e seu repertório, entretanto, pelas próprias composição e dimensão dos coletivos instrumentais responsáveis por tais apresentações.

Foi Oscar Guanabarro um dos críticos mais contundentes ao marasmo de que haviam se revestido, em sua opinião, as manifestações musicais ocorridas na Exposição Internacional. Em lugar da valorização do progresso e da evolução do músico nacional, que seria promovida pelos “tres grandes concertos symphonicos” inicialmente planejados – executados por grupamentos instrumentais do porte de orquestras sinfônicas em ambiente apropriado e acusticamente adequado –, “o que temos visto até agora tem sido concertos ao ar livre, de bandas de musica, estrangeiras e nacionaes, e alguns concertos lyricos sob a direção de Mascagni” (GUANABARINO, 1922n: 2), o que demonstrava a clara distinção que o articulista fazia entre as apresentações promovidas por esses grupos instrumentais – aí incluída a crítica também ao repertório que executavam – e os concertos sinfônicos.

Ao fazer um balanço das realizações musicais do ano anterior, Guanabarro só tinha olhos para a *Grande Temporada*, como se nada mais tivesse acontecido no ano das comemorações do Centenário, e afirmava:

O Rio, musical, está deserto, por assim dizer.
 Oficialmente, pondo de lado a temporada lyrica e os concertos da Philharmonica de Vienna, tivemos um anno pauperrimo.
 A orchestra da Sociedade de Concertos Symphonicos esteve muda, e as festas musicaes no recinto da Exposição não foram attrahentes: apenas visaram a curiosidade da massa popular. (GUANABARINO, 1923a: 2).

Sim. Era esse o objetivo: despertar o interesse das multidões de indivíduos anônimos que se encontravam à margem das estruturas sociais tradicionais. Nesse quesito, de fato, parece ter acertado a Comissão Executiva. Foram registrados números impressionantes a algumas dessas apresentações, sempre citados aos milhares, e privilegiados eventos que pudessem reunir essa quantidade de pessoas, com repertório suficientemente atraente para o público, mas, ao mesmo tempo, que pudesse instruir o povo que viesse a frequentar a Exposição e dar-lhe um ar de civilização.

No espaço físico da Exposição Internacional, duas das construções da seção nacional concentraram as principais e o maior número de apresentações musicais regulares e concertos

²⁸⁰ Via de regra, a palavra coreto se refere a pequenas construções edificadas em meio a praças das cidades, em formato redondo, em que bandas costumemente se apresentam.

ali ocorridos, quais sejam o Pavilhão da Música²⁸¹ e o Palácio das Festas²⁸², agregando enorme afluência de público à Exposição Internacional, motivo pelo qual maior detalhamento se lhes dará²⁸³.

4.2.1 O Pavilhão da Música

O projeto do prédio do Pavilhão da Música, construção que integrou a seção nacional da Exposição do Centenário, era de autoria de Nestor Egydio de Figueiredo (1893-1973), “engenheiro-architecto, diplomado e laureado pela escola Nacional de Bellas Artes, professor do Instituto Profissional da Prefeitura, (...)”, “uma inconfundível personalidade de estheta”, também responsável pela “transformação de parte externa do Passeio Publico²⁸⁴, de accordo com as necessidades modernas, dentro do elemento colonial de sua origem” (CORREIO DA MANHÃ, 1922c: 1).

Segundo consta no *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário*, “esse pavilhão constituiu o remate natural da evolução architectonica que o architecto Nestor estabeleceu em sua obra de exposição iniciada com o [Pavilhão] das Pequenas Industrias²⁸⁵” (BRASIL, 1926, v. I: 332).

Outros dois profissionais também responderam pela obra, quais sejam o “pintor Marques Junior (1887-1960)²⁸⁶, que fez com mão de mestre os admiráveis desenhos decorativos do tecto” (RIO DE JANEIRO, 1923: 311-312), que representavam “a musica de harmonia e a de dança (BRASIL, 1926, v. I: 332)”; e o escultor João Zack Paraná²⁸⁷ (1884-1961),

²⁸¹ Nos documentos e periódicos consultados, também foi encontrada a denominação *Palácio da Música* para identificar essa construção. Para efeito desse trabalho, adotou-se a denominação *Pavilhão da Música*.

²⁸² Nos documentos e periódicos consultados, também foi encontrada a denominação *Pavilhão das Festas* para identificar essa construção. Para efeito desse trabalho, adotou-se a denominação *Palácio das Festas*.

²⁸³ Os eventos musicais que tiveram lugar em outros pavilhões ocorreram, via de regra, de modo mais pontual, geralmente para marcar momentos específicos. Dessa forma, não são objeto da presente pesquisa.

²⁸⁴ Localização do novo prédio do Instituto Nacional de Música.

²⁸⁵ O projeto arquitetônico do Pavilhão das Pequenas Indústrias também era de autoria de Nestor de Figueiredo em conjunto com C. S, San Juan, “constituindo-se uma linda e harmoniosa construção em estylo colonial brasileiro com decorações barrocas, entrando nestas alguns elementos da nossa flora e da nossa fauna” (RIO DE JANEIRO, 1923: 310)

²⁸⁶ O pintor Augusto José Marques Júnior nasceu em 1887 e morreu em 1960, tendo estudado na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), a partir de 1905, como aluno de Baptista da Costa (1865-1926), Eliseu Visconti (1866-1944), Zeferino da Costa (1840-1915) e Bérard (1846-1910). De 1917 a 1922, morou em Paris (MARQUES JÚNIOR, 2017), de onde advém a “(...): a orientação francamente moderna (...) [dos trabalhos do autor], filia-se ao movimento impressionista, tão pouco conhecido ainda no nosso meio, apesar de já, indiscutivelmente, acceito nos grandes centros de arte europeu” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1922: 21).

²⁸⁷ Nascido em Brzezany (Polônia), em 1884, e falecido no Rio de Janeiro (Brasil), em 1961, João Zaco Paraná, cujo nome é encontrado com grafias diversas, veio para o Brasil com a família ainda muito menino, fixando

detentor de varias medalhas dos *salões* de Paris, que esculpiu os dois grupos que dominam a entrada de cada uma das alas do edificio e que, na expressão de um jornalista, lembram, ‘não só pela concepção como pela propria beleza superior, as obras semelhantes do divino Miguel Angelo’. (RIO DE JANEIRO, 1923: 311)

Dentre os palácios e pavilhões construídos especialmente para a Exposição Internacional e considerados como as principais obras do evento, o Pavilhão da Música foi o menos dispendioso, tendo consumido 140.200\$000, incluídos aí também os coretos. Para que se possa melhor aquilatar esse valor, apenas a construção da porta principal do evento encarregou-se de quase o dobro desse montante (quadro 12) (BRASIL, 1926, v. I: 362).

Quadro 12 – Custo das principais obras realizadas na Exposição Internacional

PALACIOS E PAVILHÕES	CUSTO
Pavilhão da Musica e coretos	140:000\$200
Restaurante	171:000\$500
Palacio das Festas	4.381:300\$000
Palacio da Fiação	2.144:600\$000
Pavilhão de Estatística	384:100\$000
Pavilhão do Districto Federal	445:400\$000
Pavilhão de Caça e Pesca	529:400\$000
Parque de Diversões	3.727:100\$000
Pavilhão das Pequenas Industrias	359:800\$000
Palacio das Grandes Industrias	4.243:900\$000
Palacio dos Estados	5.487:600\$000
Palacio das Industrias Particulares	582:100\$000

PORTAS	CUSTO
Principal	271:300\$000
Norte	32:400\$000

(BRASIL, 1926, v. I: 362)

residência no estado do Paraná. Após cursar a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Daniel Bérard, fixou residência em Paris em 1912, retornando ao Brasil em 1922. Na Europa, ainda que jamais tenha se afastado do realismo acadêmico, teve oportunidade de conviver com importantes nomes da então arte moderna, como os pintores Marc Chagall, Pablo Picasso e Amadeo Modigliani, e os escultores Constantin Brancusi, Aristide Maillol e Antoine Bourdelle. (PARANÁ, 2017)

Em periódicos e publicações oficiais daquele empreendimento, as diversas descrições dessa construção, considerada como “um dos mais finos ornamentos do certamen” (RIO DE JANEIRO, 1923: 311), destacavam-lhe a localização – “situado na praça principal, hoje Marechal Ancora, onde ocupava o lado proximo ao mar” (BRASIL, 1926, v. I: 332); a forma e o estilo – “construido em fórma de amphiteatro, o Pavilhão da Musica representava um verdadeiro exemplar de architectura academica. (...) no estylo escola, inspirado em elementos decorativos da architectura franceza do século XVII” (BRASIL, 1926, v. I: 331-332); a beleza – o “esbelto e gracioso pavilhão de musica, talhado em linhas de belleza grega e apresentando o aspecto estructural de um templo” (RIO DE JANEIRO, 1923: 311); e o material utilizado para a construção – “a parte constructiva da obra era toda de madeira e os revestimentos e as decorações de ‘staffs’ de gesso” (BRASIL, 1926, v. I: 332).

Os adjetivos – “fino”, “ornamento”, “exemplar”, “gracioso”, “esbelto” – e as comparações – “linhas de belleza grega” e “aspecto estructural de um templo” – utilizados pelos cronistas para reproduzir o Pavilhão da Música parecem não deixar dúvidas quanto ao cuidado estético que mereceu aquela construção, buscando dar-lhe ares de elevação e civilização.

Contudo, o projeto arquitetônico, que previu uma estrutura vazada para aquela edificação – “dous pequenos pavilhões lateraes formavam os extremos de uma columnata que, em forma de semicirculo, envolvia, á feição de galeria, o local da orchestra, collocado na parte central do edificio” (BRASIL, 1926, v. I: 332), como se verifica às figuras 22 e 23 – e o material utilizado para a edificação – madeira e gesso – parecem ter sido determinantes para a definição do tipo de apresentação musical que ali se daria, majoritariamente realizada por grandes grupos instrumentais, mormente bandas militares e orquestras²⁸⁸, que, por constituição, teriam fôlego e potência sonoras suficientes para romper todas as dificuldades acústicas que àquela construção foram impostas.

²⁸⁸ Alguns dos concertos realizados por bandas militares mereceram destaque em periódicos locais e serão tratados em momento específico.



Figura 22: Pavilhão da Música (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921b: 95)



Figura 23: Palácio da Música, com cadeiras dispostas à frente, para acomodação do público (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1922-1923)

Também a localização – junto ao mar, “sobressaindo num fundo de painel formado pelas aguas verdes da bahia, ergue-se ele [o Pavilhão da Música] como uma visão da Héllade²⁸⁹ maravilhosa” (RIO DE JANEIRO, 1923: 311), e em frente a “pequena praça ajardinada da secção brasileira do certamen, também admiravel pelo seu traçado harmonioso e pela felicidade de concepção” (RIO DE JANEIRO, 1923: 312) – teve sua participação na organização de concertos ao ar livre, agregando sempre um número significativo de visitantes, acomodando-se o público em cadeiras posicionadas em frente à parte central do Pavilhão da Música.

Descrições dos concertos ali ocorridos e imagens, como a que se tem à figura 24, recolhidas em periódicos locais, permitem que se observem a distribuição e a disposição dos assentos destinados ao público e se idealizem as características dos eventos. Completa essa apresentação a planta geral da Exposição de 1922, com a localização do Pavilhão da Música nele indicada (figura 25).

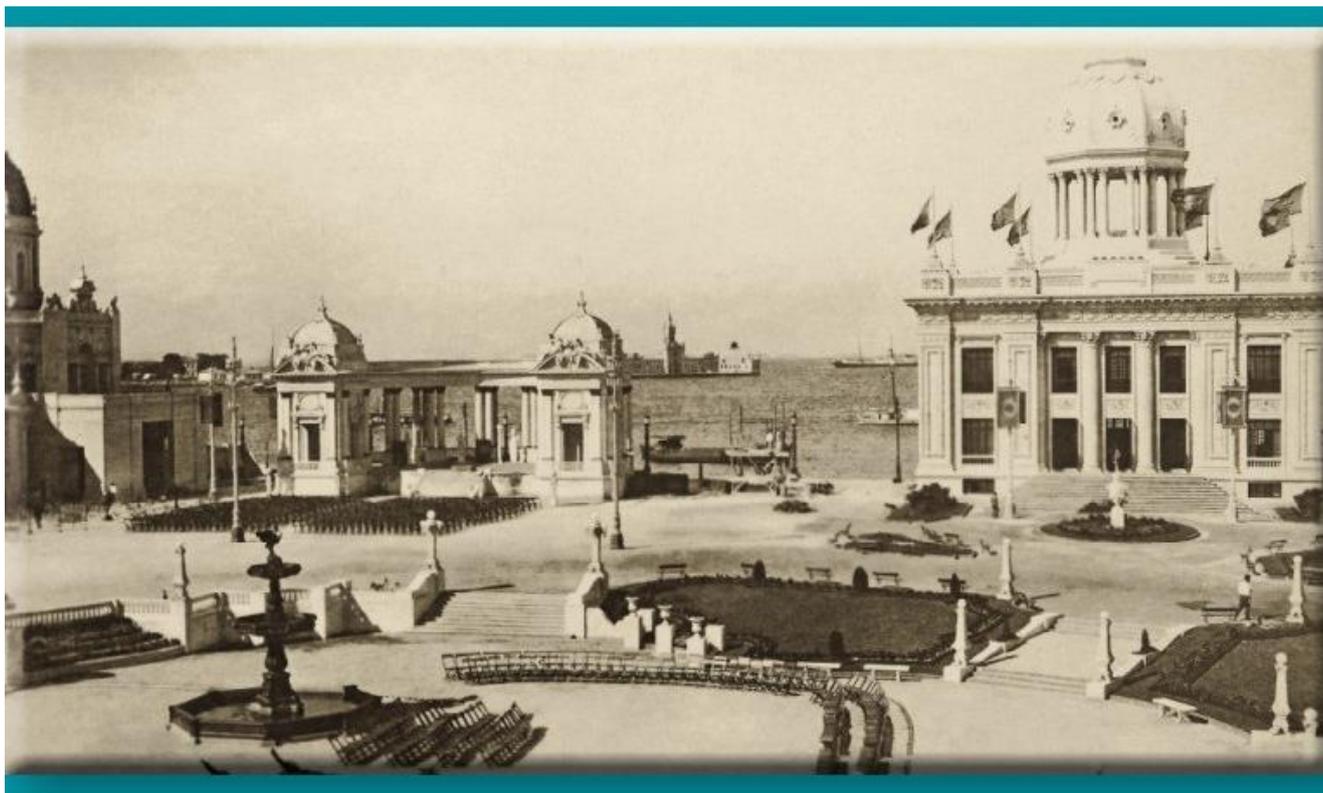


Figura 24: Praça dos Estados tendo, à esquerda, o Pavilhão da Música, atrás do qual se vislumbra a Baía da Guanabara (FERREZ, 1922b)

²⁸⁹ “Nome, com que se designava quase toda a parte continental da Grécia, isto é, a Ática, Beócia, Etólia, Acarnania, etc.” (HÉLADE, [2017])



Figura 25: Planta geral da Exposição Internacional de 1922, nela apontada a localização do Pavilhão da Música (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1922b: 4)

A inauguração do Pavilhão da Música deu-se em 17 de setembro de 1922 “com um concerto popular symphonico, executado por uma grande orchestra, sob a regencia do maestro [Francisco] Chiafitelli [1888-1954]. O concerto será iniciado com a protofonia do ‘Guarany’ e terminará com a marcha de Elpidio Pereira” (O PAIZ, 1922aq: 1).

O programa interpretado nesse concerto foi “todo elle de composições de autores brasileiros” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922b: 118), integrado majoritariamente por suítes de danças, conforme se lê em seguida.

Programa de inauguração do Pavilhão da Música

Data: 17 de setembro de 1922 (domingo)
Local: Pavilhão da Música
Horário: 17h30min
Observações:

- Concerto popular sinfônico de composições de autores brasileiros.
- Evento de inauguração do Pavilhão da Música.

Artistas: **Regente:** Francisco Chiafitelli
Orquestra: Grande orquestra

Programa	Compositor	Obra
	Carlos Gomes	Sinfonia da ópera <i>Il Guarany</i>
	Francisco Valle ²⁹⁰	<i>Bailado na roça</i> (suíte sinfônica/ peça característica) <ul style="list-style-type: none"> • Os garotos • Os camponeses • Os caipiras • Samba
	Francisco Braga	<i>Minuetto</i>
	Alexandre Levy ²⁹¹	<i>Á beira do regato</i> (Idyllo sentimental)
	Henrique Oswald	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Preludio</i> • <i>Cortejo</i>
	Leopoldo Miguez	<i>Suite à l'Antique</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Gavotta</i> • <i>Double</i> • <i>Giga</i>
	Elpidio Pereira ²⁹²	<i>Fantasia Pastoral</i>

(ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922b: 118)

²⁹⁰ Francisco Magalhães do Valle (1869-1906)

²⁹¹ Alexandre Levy (1864- 1892)

²⁹² Elpidio Pereira (1872-1961)

Ainda que a presente pesquisa não tenha por objetivo a análise musical das obras apresentadas, cabem aqui alguns comentários. Em primeiro lugar, é preciso ressaltar o caráter absolutamente acadêmico de compositores e de obras em um concerto que se denominou ‘popular’ – talvez por ter se destinado a grande público e ocorrido ao ar livre –, realizado, entretanto, em um cenário que não permitia uma apreciação formal das músicas executadas, nos moldes da própria formação dos seus autores.

A emblemática abertura da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, único daqueles músicos que não havia sofrido influência da música francesa, é a obra que dá início ao espetáculo, como em outros espetáculos também se dará, como que atribuindo a essa partitura o significado de um hino.

A ela, seguiu-se a suíte de Francisco Valle, músico que sofrera enorme influência do compositor belga César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck (1822-1890), por meio do qual teria tomado contato com cromatismos e modulações que faziam parte da estética musical moderna adotada por aquele compositor europeu. Essa obra, sua mais importante composição, congrega quatro danças cujos nomes – ‘camponeses’, ‘caipiras’ e ‘samba’ – podem sugerir relação com as identidades regionais que se discutiam naquele início de século, ao mesmo tempo, que as agrupa, como que a propor uma unidade possível de ritmos e memórias em torno de um mesmo brasileirismo.

As obras de Francisco Braga, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez e Elpidio Pereira, por sua vez, embora também tenham se atido à temática das danças, não enveredaram pelo caminho da regionalidade, preferindo bailados que remetiam aos períodos renascentista e barroco da música europeia.

Considerando o projeto arquitetônico do Pavilhão da Música, destacam-se três nichos característicos de concertos, quais sejam: concertos de bandas civis e militares, nacionais e estrangeiras; concertos transmitidos por estações radiofônicas; e apresentações de música e “dansas nacionaes caracteristicas. O batuque e o samba no Pavilhão da Musica” (O PAIZ, 1923f: 5), sobre o quê se tratará mais à frente.

Tendo em vista ter sido construído especificamente para figurar na Exposição do Centenário, sem qualquer propósito de utilização posterior, o Pavilhão da Música foi imediatamente demolido ao fecharem-se as portas da feira internacional.

4.2.2 O Palácio das Festas

Ao longo do período de comemorações, destinou-se o Palácio das Festas a dois exercícios principais, quais fossem a realização de solenidades festivas de caráter oficial e de maior importância – “pela sua própria natureza, [era o Palácio das Festas] o ponto central das grandes ceremonias officiaes” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 149) (figura 26) –, conferências, concertos e eventos fabulosos, que tinham lugar em um grande salão no interior do Palácio das Festas e em um palco externo, montado nas escadarias (figura 27); e a exposição de objetos, que aconteceu nas galerias que ladeavam o dito salão.



Figura 26: Inauguração da Exposição à frente do Palácio das Festas (O MARTELO, 2011)



Figura 27: Detalhe da escadaria lateral do Pavilhão de Festas (FERREZ, 1922c)

Desde as primeiras discussões empreendidas pela Comissão Executiva, ainda no início de 1921, o Palácio das Festas fora considerado como o local que abrigaria os espetáculos de música promovidos por aquele grupamento, como se lê na ata da 8ª sessão da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, realizada em 18 de março de 1921, em que o Diretor do Instituto Nacional de Música, Abdon Milanez, ao apresentar a “proposta para a cooperação do Instituto de Musica nas festas do Centenario”, sugeriu que a representação da ópera *O Guarany* não se desse ao ar livre, mas “no Palacio das Festas da Exposição” (ARQUIVO NACIONAL, 1921b, [s.n.]).

Em março de 1922, em ofício ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Abdon Milanez propôs “a realização de tres grandes concertos symphonicos, pelo menos, na sala das festas da Exposição” (ARQUIVO NACIONAL, 1922i: 81), como parte das sugestões à Comissão Executiva para a participação de música nas comemorações do Centenário e, em especial, no recinto da Exposição Internacional.

Também localizado na seção nacional da Exposição, era o Palácio das Festas uma “construção monumental, das mais faustosas e deslumbrantes do certamen, (...), em estylo Luiz XVI moderno” (RIO DE JANEIRO, 1923: 308). De autoria dos arquitetos Archimedes Memoria e Francisque Cuchet, coube àquela edificação “a primazia, dentre os pavilhões de caracter provisorio da Exposição Internacional de 1922, não só pela sua imponencia, como tambem pela sua destinação” (BRASIL, 1926, v. I: 312), tendo sido gastos 4.381:300\$000 na

construção desse prédio, custo que ficou atrás apenas do Palácio dos Estados, que consumiu 5.487:600\$000 (BRASIL, 1926, v. I: 362).

A descrição desse prédio em periódicos e em publicações oficiais da Exposição Internacional merece leitura atenta. Ainda que “sem fugir à linha clássica da arquitetura acadêmica” (ALENCAR, 2008: 253), o Palácio das Festas vinculava-se, no que diz respeito a questões arquitetônicas, à representação da questão nacional, da evolução e do progresso do país no contexto da Primeira República.

No *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário*, por exemplo, a descrição do Palácio das Festas apresenta uma imagem de suntuosidade aliada a certo ufanismo que se quer ressaltar.

A fachada principal é de aspecto monumental. Apresenta, como partido architectonico da parte central, uma grande cobertura (...). Ladeiam-na dois pylones²⁹³ dotados de ricas decorações e ligados na parte superior por um grande motivo architectonico. Um bello grupo esculptorico, medindo 8^m,50 de extensão e representando as forças vivas da Nação, é o condigno coroamento desse conjuncto. No embasamento dos pylones encontram-se duas grandiosas figuras, consubstanciando uma a Gloria e a outra a Patria. (BRASIL, 1926, v. I: 313)

O texto abaixo transcrito, por sua vez, publicado em *Architectura no Brasil*, periódico oficial das Corporações de Architectos e Constructores do Rio de Janeiro, chama a atenção para características importantes daquela edificação, tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista simbólico-representativo, como pode ser apreciado na figura 28: a grandiosidade, a riqueza e a originalidade da obra arquitetônica nos aspectos escultóricos e plásticos; a representação do caráter nacional na reprodução, ainda que estilizada, de aspectos da natureza, da natividade e de episódios histórico-patrióticos; e a presença do progresso expresso em soluções modernas de construção.

A sua fachada, desenvolvida numa frente de 100 metros, é dominada, ao centro, por um grande motivo architectonico: um portico, ricamente decorado e encimado por uma alegoria esculptorica, representando a patria abrigando as actividades do Brasil. Lateralmente a essa parte central ha duas loggias, á frente das quaes uma linha de columnatas projecta um efeito de sombras, de uma harmonia admiravel, sobre os motivos architectonicos. Ha nesta parte do palacio um motivo architectonico, de um caracter nacional bastante interessante, sob o ponto de vista artistico: os capiteis modernizados. Os architectos, sem fugirem á linha clássica da architectura academica, crearam um typo nacional de capitel, onde dentro do espirito jonico ha uma cabeça de indio com o seu cocar dominado o centro, e arrematado lateralmente por duas tranças que se prolongam até o fuste. E como este, ha uma variedade enorme de ornatos, que representam a nossa flora estylisada, sobressaindo, ainda entre outros, quatro ricos jarrões internos do salão principal. (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921b: 95)

²⁹³ Consiste em uma gigantesca porta, ladeada por duas torres. Em arquitetura, trata-se de “construção maciça que servia de pórtico nos monumentos egípcios”. (PILONE, 2017)



Figura 28: Palácio das Festas. À frente, as cadeiras destinadas ao público que assistiria as apresentações musicais. (O MARTELO, 2011)

Os artistas Francisco de Andrade, Roberto Lacombe e Modestino Kanto (1889- 1967) foram os responsáveis pelas esculturas em alto relevo das duas “imponentes frisas da fachada, [decorando a parte externa do Palácio das Festas] representando a da esquerda a evolução política, e a da direita a evolução econômica do Brasil” (RIO DE JANEIRO, 1923: 308), com “factos de nossa historia, tratados com muita inspiração e executados com bastante competencia” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 149). “Um grupo monumental, admiravel allegoria da Independencia, levanta-se sobre a porta unica, completando a harmonia estructural do Palacio” (RIO DE JANEIRO, 1923: 308).

O emprego da madeira nessa construção pode ser apontado como relevante toque de modernidade e de progresso, “vencidos todos os obstaculos constructivos, [e] (...) empregados os mais transcendentos conhecimentos da estereotomia²⁹⁴” daquele material (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921b: 95).

²⁹⁴ “Estereotomia é a ciência que estuda o corte, o entalhe e a divisão dos sólidos empregados na indústria e na construção civil. O termo é aplicado, por extensão, também ao estudo minucioso das formas das pedras.” (ESTEREOTOMIA, 2017)

A sua parte constructiva representa um problema tecnico muito interessante, porque os architectos conseguiram fazer um conjunto edificado de arte muito desenvolvida, utilizando-se apenas de madeira para construcção do enorme arcabouço que só na parte da cupula central atinge a um diametro de vão livre de 40,00 para uma altura de 35,00. (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 149)

“Todo o sistema construtivo da edificação, que mereceu reconhecimentos técnicos na época, foi trabalhado em madeira assentada sobre fundação de concreto armado” (ALENCAR, 2010: 74). A utilização daquele material moderno parece, entretanto, ter dificultado o trabalho dos autores do projeto, dada a “deficiencia tecnica do pessoal encarregado do serviço. Basta attentar para o facto de, até essa data, desconhecem por completo os nossos operarios a construcção de madeira”.

Podem-se imaginar as dificuldades que se depararam aos architectos, obrigados a distrahir sua atenção da direcção da obra para ensinar os operarios como procederem, mórmente tratando-se de uma construcção que é, sem duvida alguma, no genero, uma das maiores do mundo. (BRASIL, 1926, v. I: 313).

4.2.2.1 A Sala das Festas

O grande salão das festas é de uma harmonia decorativa bastante sóbria, ressaltando os principaes motivos decorativos executados com muita finura. (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 149)

Localizada no interior da edificação, a Sala das Festas²⁹⁵ era a “parte principal da composição”. Possuía o “aspecto geral de uma semi-esphera, interceptada por dous cylindros de revolução²⁹⁶” e “tesouras de madeira²⁹⁷, que forma[va]m a sua estrutura, (...) [medindo], pela parte externa, 40^m,00 de vão” (BRASIL, 1926, v. II: 314), “apoiando-se [essas tesouras] em sapatas de concreto armado, que trabalham a uma reacção de 105 toneladas”. Esse detalhe estrutural foi considerado bastante ousado para a época, tendo aquelas tesouras representado “um grande arrojo de engenharia architectonica e (...) as maiores até (...) [então] construídas na America do Sul” (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921b: 95).

O grande salão das festas é de uma harmonia decorativa bastante sobria, ressaltando os principaes motivos decorativos executados com muita finura. (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1923: 149)

²⁹⁵ As denominações desse recinto variam conforme os documentos consultados entre *Sala de Festas*, *Salão de Festas*, *Sala das Festas* e *Salão das Festas*. No presente trabalho, assume-se *Sala das Festas*, a partir desse ponto, como designação daquele espaço,

²⁹⁶ Obtém-se o sólido conhecido por cilindro de revolução pela rotação (revolução) completa de um retângulo em volta de um dos seus lados, o qual é ao mesmo tempo o eixo e a altura. (BARISON, DIAS JÚNIOR, 2017)

²⁹⁷ “Armação de madeira triangular, usada em telhados que cobrem grandes vãos, sem o auxílio de paredes internas.” (TESOURAS, 2017)

“São vigas treliçadas que usam o princípio do triângulo indeformavel, constituídas de peças adequadamente dispostas e solidarizadas formando um quadro rígido capaz de suportar as cargas provenientes do telhado e transmiti-las, de forma puntual, à estrutura portante do edifício.” (BRASIL, 1999: 14)



Figura 29: Aspecto do Salão de Festas do Palácio das Festas, por ocasião do encerramento oficial da Exposição do Centenario (FON-FON, 1923: 44)

Acrescenta-se à caracterização da Sala das Festas a descrição da cúpula central que o cobria, “imponente, (...), de maravilhoso efeito, aberta com 40 metros de diametro, (...), transmittindo ao conjuncto uma impressão dominadora” (RIO DE JANEIRO, 1923: 308). “Externamente, mede a cupula, de fôrma espherica e adornada com ricos motivos decorativos, 32 metros” (BRASIL, 1926, v. I: 314) (figura 30).

Coube aos irmãos Rodolpho e Carlos Chambelland, “alguns dos nossos mais notaveis artistas da palheta” (RIO DE JANEIRO, 1923: 308), a incumbência de pintar um grande painel decorativo no teto da Sala das Festas,

coroamento da sala (...), tomando a superficie de uma calóte espherica com o diametro de 23 metros. Representa esta allegoria, (...), a evolução historica do Brasil. A feliz composição deste painel e a sua coloração geral dão á grande sala a impressão de uma altura indefinida. (BRASIL, 1926, v. I: 314)



Figura 30: Visão externa da cúpula do Pavilhão de Festas e do painel que decorava o interior dessa parte da construção (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. 1922b: 106)

Segundo ofício de Rocha Faria, “Engenheiro chefe das obras da Exposição”, em resposta a correspondência anterior de João Baptista de Mello e Souza, Secretário Geral da Comissão Executiva do Centenário da Independência, na qual este último solicitava esclarecimentos ao primeiro sobre as características da Sala das Festas do Palácio das Festas, “a lotação presumível do Salão de Festas do Palacio das Festas da Exposição Nacional, é de mil e duzentas (1200) pessoas assentadas” (ARQUIVO NACIONAL, 1922j: 3423).

“A Sala não terá a forma de amphitheatro, mas a de Sala de Espectaculos com a inclinação de 2%”, destinando-se a parte posterior da Sala das Festas ao palco, “um nicho com o diametro de 14^m,60” (BRASIL, 1926, v. I: 314), e consagrado aquele ambiente a “assembleas de congressos, conferencias, secções cinematographicas, etc.” (ARQUIVO NACIONAL, 1922j: 3423). Ressalte-se que, embora se tenha imaginado realizar concertos naquele espaço, o engenheiro chefe não citou essa possibilidade, o que pode sugerir que a elaboração do projeto não tenha levado em conta características acústicas necessárias para tais atividades.

Instado por Abdon Milanez, autorizou o Ministro da Justiça e Presidente da Comissão Executiva, “a fazer aquisição de dois pianos de grande cauda, dos fabricantes Steinway e Blüthner, para o Salão de Festas da Exposição Nacional, os quaes pianos, conforme está resolvido, passarão a fazer parte do patrimonio desse Instituto [Nacional de Musica], após o encerramento do certamen” (ARQUIVO NACIONAL, 1922y: 5314).

Os pianos ficariam provisoriamente guardados no Instituto Nacional de Música até que as instalações do Palácio das Festas estivessem concluídas, reservando-se espaço, nesse local, para alocação daqueles instrumentos, conforme solicitação da Comissão Executiva ao “Chefe da Seção de Architectura da Exposição Nacional”, Dr. Rocha Faria.

Cumpre-me informar-vos que esta Commissão acaba de adquirir, de accordo com o parecer da Sub-Commissão de Musica, dois pianos de grande cauda para os concertos de musica nacional que devem effectuar no Salão de Festas da Exposição, pelo que solicito providencias afim de que se reserve, no dito salão, o local onde devam ficar os referidos pianos, provisoriamente guardados no Instituto Nacional de Musica. (ARQUIVO NACIONAL, 1922aa: [s.n.]

Mais tarde, já com a Exposição Internacional inaugurada, a Comissão Executiva resolveu instalar um Salão de Recepções no Palácio Monroe, a partir de onde estavam sendo idealizadas transmissões radiofônicas, e para o qual, então, foi destinado “um dos pianos de grande cauda, adquiridos pelo Governo para a Exposição Internacional, (...), destinando-se o outro ao Palacio de Festas conforme estava determinado”. Até aquele momento, estava sendo planejada a realização de “vesperaes de arte e concertos promovidos pelo Instituto” na Sala das Festas (ARQUIVO NACIONAL, 1922as: 0467).

Entretanto, toda a magnitude e modernidade que se identificava nos projetos arquitetônicos e no uso do material para a construção da sala em que se planejava realizar importantes apresentações musicais no recinto da Exposição Internacional parecem não ter obedecido aos cuidados necessários com a acústica daquele espaço, contribuindo para incrementar debates acalorados nos periódicos locais.

A questão da acústica em salas de concerto na cidade do Rio de Janeiro vinha sendo alvo da preocupação, de há muito, de Oscar Guanabara, crítico musical do *Jornal do Commercio*, e ocupou alguns de seus artigos e crônicas naquele periódico não somente no ano de 1922, como também em anos anteriores, a reboque, por exemplo, da construção de um novo prédio que abrigasse o Instituto Nacional de Música e uma sala de concertos digna da capital do país e daquela instituição, e que pudesse oferecer, aos artistas estrangeiros que nos visitavam e também aos artistas nacionais, as condições acústicas ideais para as apresentações musicais, como já apresentado.

No contexto das comemorações do Centenário, cita-se em especial o debate que se deu entre o diretor do periódico *O Paiz*, o português João de Souza Lage (1875-1925), e o crítico Oscar Guanabara, a propósito do concerto de despedida da pianista Marie Antoinette Aussenac, cujo programa se segue, e que contou com a participação do célebre pianista português José Vianna da Motta (1868-1948), de quem era aluna, realizado em 22 de outubro de 1922, no Palácio das Festas.

Programa do recital de Marie Antoinette Aussenac e Vianna da Motta

Data: 22 de outubro de 1922 (domingo)

Local: Palácio das Festas

Horário: 15h30min

Artistas: • Pianistas Marie Antoinette Aussenac e Vianna da Motta

Programa	Compositor	Obra
	Sinding	Variações (para dois pianos)
	C. Saint-Saens	Scherzo (para dois pianos)
	Bach-Busoni	<i>Réjouissez vous chrétiens aimés</i>
	F. Chopin	Nocturne em ut mineur Etude chromatique
	Paganini-Liszt	Staccato (<i>Imitant le violon</i>)
	I. Albeniz	Seville
	Granados	Danse
	I. Albeniz	Triana
	C. Saint-Saens	Scherzo do 2º concerto
	F. Liszt	Fantasia sobre Don Juan (para dois pianos)

(CORREIO DA MANHÃ, 1922m: 3)

A apresentação da pianista, que havia recebido “domingo passado, no Palacio das Festas, da Exposição, os mais vibrantes, entusiasticos applausos que jamais uma pianista estrangeira obteve no Rio de Janeiro” (REVISTA DA SEMANA, 1922c: 23), gerou uma troca de artigos entre aqueles profissionais, incomodado João Lage com as críticas emitidas à artista por Guanabarino, por considerá-las injustas. O crítico do *Jornal do Commercio*, por sua vez, justificou as opiniões por ele registradas no periódico por questões externas à artista e associadas diretamente às características arquitetônicas da construção.

No artigo em que responde a João Lage, justificando o “folhetim um tanto rispido” que havia escrito (GUANABARINO, 1922m: 2), Guanabarino acabou por tratar de outros assuntos que não apenas o dito concerto.

Em primeiro lugar, informou o articulista que o comparecimento dele ao recital de Marie Aussenac se deu “sem convite algum (...), como fazendo parte do publico que fora attrahido pelos annuncios, programmas e cartazes”, dado que “os chronistas musicaes (...) [haviã sido] excluidos das listas de convidados officiaes para os festejos da Exposição” (GUANABARINO, 1922m: 2), o que pode ter contribuído para a acidez dos comentários sobre aquela sala de concertos.

Em seguida, à parte o debate empreendido pelos profissionais, concentram-se aqui as atenções nos comentários de Guanabarino acerca das condições acústicas do recinto em que ocorreu o concerto. Para ele, o Palácio das Festas poderia “servir para tudo menos para as festas em que haja musica; é um ambiente cheio de abobadas, arcos, columnas, reentrancias, tudo, emfim, quanto se poderia exigir para perturbar a propagação das ondas sonoras, ou, mais propriamente das esferas sonoras”. Assim, “em lugar do concerto de piano que esperávamos, ouvimos uma azoada de tal ordem que era preciso grande esforço de atenção para perceber o que estava sendo executado” (GUANABARINO, 1922m: 2).

Guanabarino, de forma contundente, foi além, e afirmou que os “recitaes e concertos que se podiam realizar na Exposição tiveram a contra indicação do Palacio das Festas, edificio que não se presta á musica, pelos defeitos já apontados nestas columnas” e que os defeitos acústicos da Sala das Festas estariam dentre os “motivos [que] têm concorrido para [o pou]co brilho das festas do Centenario”, aliado ao fato de que “o povo gosta do theatro lyrico” (GUANABARINO, 1922m: 2).

Como se verá mais adiante, a Exposição Internacional assistiu, de fato, aos concertos sinfônicos planejados e a outros que, no entanto, não correspondiam ao conceito que Guanabarino defendia e que se aproximava daquilo que a *Grande Temporada* havia ofertado no palco do Theatro Municipal. No entanto, essas apresentações não poderiam ter lugar em espaços planejados para abrigar espetáculos ao ar livre ou em salas projetadas para demonstrar a capacidade técnica de arquitetos e engenheiros nem tampouco em um empreendimento que se utilizava de manifestações artísticas para fins outros que não a prática da ‘música pura’ ou de ‘elevada técnica’ – destinada a apenas alguns iniciados –, cujos apreciadores não se encontravam no Brasil em tão grande número. Na Exposição Internacional, os eventos deviam ser para agradar e atrair grandes multidões.

Em que pese a opinião de Guanabarino sobre as dimensões e condições acústicas da Sala das Festas, houve quem defendesse a iniciativa. Um articulista do periódico *Revista da Semana* reconhecia “o grande serviço prestado á cidade pelo sr. Carlos Sampaio, quando

incluiu no plano da Exposição o palacio magnifico, dotando o Rio de Janeiro com uma sala para concertos e conferencias, que rivaliza com as melhores do estrangeiro”. E lamentava: “Pena é que as dimensões exiguas do palco não consintam a exhibição de orquestras symphonicas e de espectaculos de arte” (REVISTA DA SEMANA, 1922c: 23).

Abrigo a Sala das Festas algumas dezenas de concertos, de repertórios diversos, além de conferências e congressos, sobre o que se tratará mais à frente.

4.2.2.2 As galerias: expondo objetos musicais

O Palácio das Festas guardava ainda outra característica que o vinculava à música. Circundando a Sala das Festas, encontravam-se duas galerias sobrepostas, distribuídas em dois pavimentos, nas quais se deu a exposição de produtos no interior daquela construção. “O acesso às galerias destinadas às exposições se faz pelas duas extremidades da fachada principal, que dois torreões, também de carácter monumental, corôam” (BRASIL, 1926, v. I: 313). A área total da Sala das Festas, “incluindo as galerias, que a circumda[va]m, (...) [era] de 4.836^{m2}” (BRASIL, 1926, v. I: p. 314), enquanto a área das galerias media 1.512,80 (RIO DE JANEIRO, 1923: 309).

O primeiro pavimento das galerias foi entregue para a exposição de serviços de higiene, tendo sido expostos, nas galerias do pavimento superior, produtos vinculados à música ao lado de “móveis para consultorios dentarios e medicos, objectos de cirurgia, fabricação nacional de lampadas para raio X, toda a instrucção do Districto Federal, (...), inventos brasileiros, etc.”. Também “aggremações esperantistas brasileiras” se fizeram ali representar (RIO DE JANEIRO, 1923: 309).

As exposições internacionais do século XIX já destinavam seções para a exibição de instrumentos musicais, dadas as modificações neles verificadas a partir de pesquisas sobre acústica e utilização de materiais diversos no intuito de prover esses instrumentos de condições diferenciadas de produção do som e de performance, o que desdobrava-se em alterações na própria organização musical. Uma oportunidade única de mostrar o avanço da indústria de instrumentos²⁹⁸.

A música integrou o grande evento comemorativo também como um objeto de exposição, a partir dos eixos da *Educação e ensino* (Grupo I) e de Instrumentos e processos

²⁹⁸ Na *Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações*, a primeira exposição internacional, realizada em Londres, em 1851, o compositor Hector Berlioz (1803-1869) foi designado “membro da comissão responsável por examinar os instrumentos musicais que lá estavam expostos” (SILVA; SCANDAROLLI, 2010: 258).

geraes das letras, das sciencias e das artes (Grupo II) (RIO DE JANEIRO, 1923: 303), compostos, cada um deles, pelas classes transcritas a seguir, detalhando-se aquelas em que artigos e processos específicos se fizeram representar:

GRUPO I – EDUCAÇÃO E ENSINO

Classe 1ª – *Educação da creança. Ensino primario. Ensino dos adultos.* (...).

Classe 2ª – *Ensino secundario.*(...)

Classe 3ª – *Ensino superior. Instituições scientificas.* (...).

Classe 4ª – *Ensino especial artistico*

(Instituições diversas e estabelecimentos para o ensino das artes do desenho e das artes da musica).

Legislação, organização, estatistica geral.

Locaes: plantas e modelos; distribuição, disposição.

Mobiliario.

Material de ensino.

Professorado.

Regimen dos estabelecimentos: planos de estudos, regulamentos, programas, methods.

Resultados obtidos.

Classe 5ª – *Ensino agronomico.*(...).

Classe 6ª – *Ensino especial industrial e comercial.* (...).

GRUPO II – INSTRUMENTOS E PROCESSOS GERAES DAS LETRAS, DAS SCIENCIAS E DAS ARTES

Classe 7ª – *Typographia. Impressões diversas.* (Material, processos e productos). (...).

Classe 8ª – *Photographia – Cinematographia.* (Material, processos e productos). (...).

Classe 9ª – *Livraria. Edições musicas. Encadernação* (material e produtos). Jornaes. Cartazes.

Livros novos (...).

Collecções de obras constituindo bibliothecas especiaes.

Revistas e outras publicações periodicas. Jornaes. Cartazes. (...).

Edições musicas. (...)

Classe 10ª – *Cartas e aparelhos de Geographia e de Cosmographia, Topographia.* (...).

Classe 11ª – *Instrumentos de precisão. Moedas e medalhas.* (Material, processos e productos). (...).

Classe 12ª – *Medicina e cirurgia.* (...).

Classe 13ª – *Instrumentos de musica*

(Material, processos e productos)

I. Material e processos de fabricação de instrumentos de musica: instrumentos de sôpro, de cobre; instrumentos de sôpro, de madeira; instrumentos de corda; pianos, etc.

II. Instrumentos de sôpro, metallicos e de madeira, de orificios com ou sem chaves, de boccal simples, de palheta com ou sem reservatorio de ar.

Instrumentos de sôpro metallicos, simples, de extensão, de corrediças, de pistões, de chaves, de palhetas.

Instrumentos de sôpro, com teclado: orgãos, acordeons, etc.;

Instrumentos de corda dedilhaveis ou de arco sem teclado.

Instrumentos de corda, com teclado: pianos, etc.

Instrumentos de percussão ou de attrito: pancadarias.

Instrumentos automaticos: orgãos da Barbaria, realejos, caixas de musica, pianolas, etc.

Peças destacadas e objetos do material das orchestras.

Cordas para instrumentos de musica.

Instrumentos exóticos.

Sinos e carrilhões.

Classe 14ª – *Material e accessorios da arte theatral*

(...). (BRASIL, 1924a: 3)

Conforme se verifica pelo título e pelas classes integrantes, o Grupo II colocou lado a lado, inclusive em um mesmo espaço – as galerias que circundavam a Sala das Festas do Palácio das Festas –, tanto instrumentos de precisão e processos ligados e necessários à prática das ciências, aí incluídas a geografia e a medicina e cirurgia, quanto instrumentos musicais e acessórios de teatro.

Também o Grupo IV – Electricidade deve merecer atenção em função da relação dos produtos desse grupo com as modernas experiências e novidades na transmissão e amplificação do som e que tiveram lugar no decurso das comemorações do Centenário, em especial, no recinto da Exposição Internacional.

GRUPO IV – ELECTRICIDADE

Classe 19^a – Produção e utilização mecânica da electricidade. (...).

Classe 20^a – Electro-química. (...).

Classe 21^a – Iluminação eléctrica. (...).

Classe 22^a – Telegraphia e telephonia.

Telegraphia e telephonia

Apparelhos telegraphicos, de transmissão e de recepção.

Apparelhos multiplos.

Transmissões simultaneas.

Orgãos diversos.

Transmissão da palavra. Telephones e microphones.

Estações centraes.

Telegraphia e telephonia simultaneas.

Canalizações para telegraphos e telephones. Fios aereos, cabos subterraneos e submarinos.

Classe 23^a – Aplicações diversas da electricidade.

(...). (BRASIL, 1924a: 5)

Considerando-se apenas os grupos e classes em que a música se fez expor, quais sejam Grupo I, classe 4^a (Ensino especial artístico), e Grupo II, classes 9^a e 13^a (edições musicais e instrumentos de música, respectivamente), elaborou-se a tabela que se segue, na qual se assinala a representação de cada estado brasileiro nesses grupos.

Tabela 8: Resumo da representação dos Estados e do Distrito Federal na Exposição Internacional, considerando as classes vinculadas ao ensino especial artístico (Grupo I, classe 4^a) às edições musicais (Grupo II, classe 9^a) e aos instrumentos de música (Grupo II, classe 13^a)

	Classe 4 ^a	Classe 9 ^a	Classe 13 ^a
Estado ²⁹⁹	Ensino especial artístico	Edições musicais	Instrumentos de música
Distrito Federal	x	x	x
Amazonas		x	x
Bahia			x
Ceará			x
Espírito Santo			x
Minas Gerais	x		x
Pará		x	
Paraíba			x
Paraná		x	x ³⁰⁰
Pernambuco		x	x
Rio Grande do Sul		x	x
Santa Catarina			x
São Paulo	x	x	x

(Tabela elaborada pela autora)³⁰¹

O quadro estatístico, transcrito do *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário* e apresentado sob a forma da tabela de nº 9, informa a presença de expositores brasileiros e estrangeiros, discriminada por grupos e classes em que foram expostos objetos destinados à prática ou ao ensino da música. A ele, foram aqui acrescentadas pela autora as duas colunas referentes ao percentual de participação dos expositores em relação ao total de integrantes desse segmento, também por grupos/ classes.

²⁹⁹ Na resenha feita no *Livro de Ouro* sobre os produtos expostos pelos diversos estados brasileiros, publicação a partir da qual foi elaborada a tabela em tela, não se verifica qualquer alusão a objetos de música oriundos dos estados do Maranhão, do Rio de Janeiro, do Rio Grande do Norte e de Sergipe e que tenham sido expostos. Entretanto, por ocasião da premiação, esses estados acabaram por aparecer, ainda que de maneira discreta, fazendo jus a prêmios concedidos aos artigos por eles produzidos.

³⁰⁰ “Inclusive pianos.” (*Livro de Ouro*, 1923: 307).

³⁰¹ RIO DE JANEIRO, 1923: 305-307

Tabela 9: Estatística dos Expositores

Grupo	Classes		Expositores				
	Nº	Designação	Brasileiros	%	Estrangeiros	%	TOTAL
I	1 a 6	Educação e Ensino.	57	39	88	61	145
II	7	Typographia. Impressões diversas.	26	34	51	66	77
	8	Photographia. Cinematographia.	26	26	73	74	99
	9	Livraria. Edições musicaes. Encadernação, jornaes, cartazes.	36	14	228	86	264
	10	Cartas e aparelhos de Geographia e de Cosmographia, Topographia	8	33	16	67	24
	11	Instrumentos de precisão. Moedas e medalhas.	11	21	41	79	52
	12	Medicina e Cirurgia.	41	55	33	45	74
III	13 e 14	Instrumentos de musica. Material e accessorios de arte theatral.	47	61	30	39	77
	15 e 16	Instrumentos de musica. Material e accessorios de arte theatral.	47	61	30	39	77
IV	22	Telegraphia e telephonia.	1	5	19	95	20

(Tabela elaborada pela autora)³⁰²³⁰² Dados extraídos do *Relatório dos Trabalhos* (BRASIL, 1926: 305-307)

Como já se viu, a Exposição Internacional constituía-se também uma competição, em que mercadorias, julgadas por técnicos especialmente designados, eram distinguidas com prêmios, conforme o valor que possuíam. Assim, em 5 de outubro de 1922, foram convocados “os jurados brasileiros e estrangeiros (...) para as reuniões do Jury de Recompensas, que se realizarão todos os dias, (...), no Palacio das Festas da Exposição”, dentre os quais listam-se:

CLASSE 4^a

Ensino especial artistico – Professor João Baptista da Costa.

(...).

CLASSE 9^a

Livraria – Edições musicas – Encadernação – Jornaes – Cartazes – Alvaro Freire, dr. Gastão de Carvalho, dr. Amadeu Lisboa e dr. Vicente Miranda (Grupo II/):

(...)

CLASSE 13

Instrumentos de musica – Fred Figner e dr. Alberto Monteiro

(...).

Classe 22

Telegraphia e telefonia – Dr.Francisco Bhering

(O JORNAL, 1922b: 4)³⁰³

Os expositores de artigos e produtos associados à música e os respectivos prêmios encontram-se nas tabelas que se seguem, conforme divulgado em publicação oficial (BRASIL, 1924a), organizados pelo local de origem.

³⁰³ Foram elencados aqui apenas os profissionais que julgaram mercadorias nas classes e grupos vinculados de alguma forma à música.

Tabela 10 – Resumo da premiação – Seção Nacional³⁰⁴

GRUPO I/ CLASSE 4

Produto	Responsável	Estado	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Methodos e trabalhos	Gremio e Escola de Música Archangelo Corelli	DF		x					

GRUPO II/ CLASSE 9

Produto	Responsável	Estado	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Edições musicas e outras publicações	E. Bevilacqua & Cia.	DF					x		
Edições musicas para piano	Jorge Peixoto	DF					x		

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Estado/cidade	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Violão de madeiras do estado	Antonio Pereira dos Santos	AM (Manaus)				x			
Violino e violão	Município de Remanso	BA	x						

³⁰⁴ Todas as tabelas constantes dessa página e das páginas seguintes foram elaboradas pela autora a partir de dados recolhidos na *Relação oficial dos expositores premiados pelo Jury de Recompensas da Exposição Internacional do Centenario da Independencia* (BRASIL, 1924a).

Tabela 10 – Resumo da premiação – Seção Nacional (continuação)

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Estado/ cidade	Fora de curso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Bandolim	Antonio Pereira dos Santos	BA (Rio Branco)					x		
Cavaquinho	Juvencio H. Silva	CE						x	
Violão	José P. Rocha	CE							x
Bandolim	José Ferreira Pinto de Mendonça	CE (Iguatú)							x
Violão	José de Souza Lima	CE (Crato)							x
Violão	Município de Acarahú	CE	x						
Máquinas falantes e mesas	Frederico Figner	DF	x						
Discos de gramophones e suportes de musica de pianola	Georg Cohn	DF		x					
Instrumentos de musica de madeira e de metal	J. Santos & Cia.	DF		x					
Instrumentos de corda	Marani & Lo Turco	DF		x					

Tabela 10 – Resumo da premiação – Seção Nacional (continuação)

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Estado/ cidade	Fora de curso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Violinos e accessorios	Dr. Balduino de Azevedo Feio	DF				x			
Instrumentos de corda	Manoel Antonio Lima de Magalhães	DF				x			
Pianos “Nardelli”	S. A. Casa Pratt	DF				x			
Instrumentos de corda e de madeira	Porfirio Martins	DF		x					
Violoncello	Macario Giuseppe	ES (Colatina)					x		
Violino	Otto Aurich	ES (Colatina)					x		
Violões	Raymundo P. da Silva	MA							x
Piano-cythara	Carlos Marques Dias de Carvalho	MG (Juiz de Fora)					x		
Cavaquinho	João André	MG (Monte Santo)							x
Violino	José Cecilio Vieira	MG (Uberabinha)							x
Dactylion Bosio ³⁰⁵	Ettore Bosio	PA (Belém)					x		

³⁰⁵ “Apparelho para exercício de dedos (INVENTO)” (ARQUIVO NACIONAL, [1922-1923a]: 48)

Tabela 10 – Resumo da premiação – Seção Nacional (continuação)

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Estado/ cidade	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Violão e violino	Felippe Bezerra de Lima	PB (C. Grande)							x
Violino	Gregorio José de Oliveira	PB							x
Pianos de armário e de cauda	Essenfelder & Comp.	PR (Curitiba)		x					
Harmonicas	Hertel Irmãos	PR (Curitiba)					x		
Harmonicas	José Sartori & Irmão	PR (Curitiba)					x		
Violão	Pedro Francisco dos Santos	PE (Petrolina)						x	
Violino com arco	Oswaldo Queiroz Pinto	RJ (Carmo)					x		
Violão e bandolim	Pedro Lucio	RN					x		
Harmonicas	Luiz Somensi	RS (Garibaldi)						x	
Instrumentos de corda	Roque Guaragna	RS (Porto Alegre)			x				
Bandolim	Manoel Francisco de Lima	SE					x		

Tabela 10 – Resumo da premiação – Seção Nacional (continuação)

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Estado/ cidade	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Violão, guitarra e bandolim	Antonio Joaquim Pinto	SP (São Paulo)					x		
Instrumental para bandas	D'Aló & Irmão	SP (São Paulo)		x					
Guidophone ³⁰⁶	Francisco dos Anjos Gaia	SP (São J. dos Campos)					x		
Estante para musica	Guilherme Tietsche	SP (Itapetininga)						x	
Instrumentos de corda	Ivo Incisi	SP (São Paulo)		x					
Uma harmonica	Luiz Marsaioli	SP (Campinas)			x				
Violino, violoncelo e viola	Lorenzo Fritelli	SP (São Paulo)					x		
Instrumentos de corda	Tranquillo Giannini	SP (São Paulo)		x					
Palhetas de alumínio para clarineta	Zeferino Bartholomasi	SP (Piracicaba)						x	

³⁰⁶ “Guidophone (aparelho para gymnastica de teclado para o ensino de piano e instrumentos congêneres)” (ARQUIVO NACIONAL, [1922-1923b]: 413)

Tabela 11 – Resumo da premiação – Seção Estrangeira

GRUPO II/ CLASSE 9

Produto	Responsável	Cidade/ País	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Edições musicas	Alberto Williams	Buenos Aires (Argentina)			x				
Albuns de obras musicas	Arturo Faleni	Buenos Aires (Argentina)				x			
Hymno ao Brasil	Juan Serpentine	La Plata (Argentina)				x			
Edições musicas	Durand & Cie.	Paris (França)		x					
Edições musicas	Jacques e Paul Heugel	Paris (França)		x					
Edições musicas para piano e para orquestra	Girard Leduc	Paris (França)		x					
Edições musicas	Rouart Lerolle & Cie.	Paris (França)		x					
Peças de musica mexicana para piano	Enrique Mungia	México (México)					x		

Tabela 11 – Resumo da premiação – Seção Estrangeira (continuação)

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Cidade/ País	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Violas, violinos, violoncello	Alcides Gavatelli	Buenos Aires (Argentina)				x			
Violinos	Juan Capalbo Luthier	Buenos Aires (Argentina)				x			
Piano de cauda	Maison J. Gunther	Bruxelas (Bélgica)		x					
Instrumentos de música	P. Sablon	Bruxelas (Bélgica)					x		
Caixas e instrumentos de música, de madeira	Governo da Bulgária	Bulgária	x						
Pianos	Chickering & Sons	Boston/ Massachusetts (EUA)		x					
Piano	Marshall & Wendell	Rochester/ Nova York (EUA)		x					
Aparelhos automáticos para piano, acionados por motor elétrico Ampico	The American Piano Company	Nova York (EUA)		x					
Máquinas falantes Victrola e Victor – discos	Victor Talking Machine Company	Camden/ New Jersey (EUA)		x					

Tabela 11 – Resumo da premiação – Seção Estrangeira (continuação)

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Cidade/ País	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Pianos	Wn. Knabe & Co.	Baltimore/ Md (EUA)		x					
Instrumentos de corda	Blondelet (Emile-Hughes)	Paris (França)	x						
Pianos de cauda	Blondel & Cie. Maison Erard	Paris (França)		x					
Instrumentos de música	Evette & Schaeffer	Paris (França)		x					
Pianos de estilo	Gaveau & Cie.	Paris (França)		x					
Violinos, violoncelos, arcos etc	Laberle-Humbert Frères & Fourier-Magnié Réunis	Mirecourt, Vosgues (França)		x					
Pianos e harpas	Lyon. Maison Pleyel	Gustave e Paris (França)		x					
Metrônimos diversos	L. Paquet & Cie.	Beaumont S. et O. (França)		x					
Instrumentos de música	Jérôme Thibouvi le-Lamy	Paris (França)		x					
Palheta de clarineta, saxophone etc	Barbu (Maison) G. Cossange, Succ.	Paris (França)				x			

Tabela 11 – Resumo da premiação – Seção Estrangeira (continuação)

GRUPO II/ CLASSES 13 e 14

Produto	Responsável	Cidade/ País	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Stentorphone ³⁰⁷	George Creed & Co. Ltda	Londres (Grã-Bretanha)				x			
Pianos	Fip Fabrica Italiana Pianoforti	Torino (Itália)		x					
Instrumento de música	Masalichi Suzuki	Nagoya (Japão)			x				
Rolos para pianos	Coria Hermanos	México				x			
Instrumentos de música	Antonio Caetano da Cruz Abrantes	Vila Nova de Tazem (Portugal)		x					
Instrumentos de música	Francisco Guimarães Filho & Comp.	Braga (Portugal)		x					
Carrilhão	Rebello da Silva & Comp.	Braga (Portugal)		x					
Duplophone ³⁰⁸	Francisco José de Miranda	Vieira-Braga (Portugal)				x			
Instrumentos de música	V. F. Cervený	Hradec Králové (Tchecoslováquia)		x					
Instrumentos de música	Kohlert Filhos	Kraslice (Tchecoslováquia)		x					

³⁰⁷ “(...), maravilhoso aparelho, com a faculdade de aumentar vinte e duas vezes mais o volume das vozes e dos còros” (A NOITE, 1923b: 6)

³⁰⁸ Espécie de gramofone.

Tabela 11 – Resumo da premiação – Seção Estrangeira (continuação)

GRUPO IV/ CLASSE 22

Produto	Responsável	Cidade/ País	Fora de concurso	Grande prêmio	Diploma de Honra	Medalha de Ouro	Medalha de Prata	Medalha de Bronze	Menção honrosa
Estações radiotelefônicas; sistemas telefônicos diversos; alto-falantes Public Address System. (...) ³⁰⁹	Western Electric Company, Inc.	Chicago e Nova York (EUA)		x					

³⁰⁹ Sistema eletrônico que se utiliza de microfones, amplificadores, alto-falantes e afins para aumentar o volume dos sons acústicos ou gravados.

Ainda que a quantidade de objetos expostos tenha sido pequena, principalmente se comparada às mercadorias de outros grupos – é preciso lembrar que a participação de objetos nesses grupos foi bastante baixa –, os visitantes puderam ter contato com estabelecimentos de piano da lavra de Blondel & Cie. Maison Erard; de Gaveau & Cie.; e da Maison Pleyel, renomados e reconhecidos fabricantes franceses de piano, que expuseram ao lado dos brasileiros F. Essenfelder & Cia., Roque Guaragna e Tranquillo Giannini³¹⁰, todos eles premiados na Exposição do Centenário.

No campo da tecnologia de amplificação do som, os Estados Unidos levaram os principais prêmios – aparelhos automáticos para piano, vitrolas, sistemas telefônicos, alto-falantes –, e a experiência de conhecê-los em uso, no próprio espaço da Exposição Internacional, em muitos dos eventos lá promovidos, era utilizada para atrair visitantes.

Encerrada a Exposição Internacional, o Palácio das Festas, construído em caráter provisório e que, por isso, deveria ser demolido, acabou preservado durante um espaço de tempo, “substituindo por outro mais sólido o precário material de suas paredes” (RIO DE JANEIRO, 1923: 322). O prédio passou a abrigar o “Serviço de Inspeção e Fomento Agrícolas” (BRASIL, 1926, v. I: 359), tendo sido destruído por um incêndio, em 1982 (SANT’ANA, 2008: 74).

4.2.3 A programação musical

Para fins de sistematização, as apresentações que ocorreram no interior da Exposição Internacional foram aqui agrupadas em três nichos, considerando a constituição e o perfil dos grupos musicais nelas envolvidos e o repertório por eles executado. Em comum entre eles, demonstrações da civilização, da modernidade e do progresso; evidências da valorização do elemento e da identidade nacionais; estímulo à congregação das massas e do alcance popular.

Um quarto grupo pode ser ainda identificado, formado por recitais e audições de solistas e de conjuntos instrumentais de menor porte, realizados principalmente na Sala das Festas do Palácio das Festas ou, bem mais raramente, em salões de outros pavilhões. Em função das condições acústicas do ambiente da Sala das Festas, já apontadas anteriormente e que sabidamente prejudicavam apresentações de cantores e instrumentistas, e a limitação de espaço por ela oferecida – era um espaço que permitia a frequência de pouco mais de mil pessoas e cujo palco não possuía dimensões que possibilitassem a exibição de orquestras

³¹⁰ Fabricantes brasileiros de instrumentos de corda.

sinfônicas –, os recitais de artistas solistas se deram em número bastante inferior àqueles que tinham grandes coletivos como protagonistas. Contribuíram esses programas tão somente para a movimentação burguesa que aquela feira da modernidade promovia.

Boa parte dos recitais e concertos de música solo que ocorreram no espaço da Sala das Festas foi de artistas amadores, que participavam de eventos beneficentes promovidos pela alta sociedade ou de alunos de escolas de música; alguns poucos artistas profissionais aventuraram-se em apresentações naquele ambiente. Em todas essas ocasiões, é possível notar que os programas executados eram de pouca consistência musical, em sua maioria compostos por excertos de obras (movimentos de sonatas, por exemplo), por obras curtas e de relativo apelo popular. Muitos há cujos programas sequer foram encontrados. Assim sendo, a partir dessas considerações, e agregando-se o fato de não terem sido subvencionadas ou elaboradas pela Comissão Executiva, tais apresentações não serão aqui abordadas.

Têm-se, então: a) apresentações de bandas militares, que chamavam a atenção menos pelo repertório do que pela frequência de sua presença na programação; b) concertos líricos e sinfônicos, realizados ao ar livre, que se destacavam principalmente pela quantidade de pessoas que a eles acorriam; e c) festas populares, com maior apelo junto às classes mais baixas da população e com um repertório de caráter regionalista e nacionalista.

4.2.3.1 Apresentações de bandas militares³¹¹

As retretas de bandas militares integraram o rol das diversões a que mais amiúde se assistiu no recinto da Exposição Internacional, tendo sido idealizadas ainda pela Comissão Executiva, que instou os responsáveis pelas bandas das corporações nacionais – Exército, Marinha, Brigada de Bombeiros e Polícia Militar, por exemplo – a promover a participação daqueles coletivos em apresentações gratuitas no recinto da Exposição, em datas e períodos específicos e de maior afluência de público – e mesmo para estimular essa afluência –, ao longo de todo o tempo em que o certame ficou aberto à visitação.

Em 13 de setembro de 1922
Exmo. Sr. Almirante Pedro Max de Frontin/ Chefe do Estado Maior da Armada
Havendo actualmente escassez de bandas de musica que se façam ouvir por ocasião das festividades promovidas pela Comissão Executiva do Centenario ou sob seus auspícios, peço venia para consultar V. Ex. sobre a possibilidade de serem postas a disposição da Comissão alguns dos excellentes conjunctos musicaes pertencentes a esse Estado Maior para abrihantarem aquellas festividades. (ARQUIVO NACIONAL, 1922ar: 0417)

³¹¹ As apresentações de bandas militares ou civis de outros países não serão aqui tratadas pelos motivos já apresentados.

Considerando o contexto político que o país enfrentava e a atuação dos militares na defesa e na implantação do regime republicano, não era de se estranhar que esses atores fossem conclamados à participação nas comemorações do Centenário. Assim, ainda que a relação entre os militares e o governo central estivesse sendo particularmente difícil naquele ano de 1922 – ou, até mesmo, por causa disso –, os coletivos musicais das diversas corporações – pelos próprios objetivos a que se destinavam; pela formação dos integrantes, baseada na hierarquia e na disciplina; pelo repertório que chamava ao patriotismo e ao civismo e também ao entretenimento; pela atração que provocavam junto à sociedade – tornaram-se muito presentes no cotidiano da Exposição Internacional (figura 31).



Figura 31: Propaganda da Exposição Internacional do Centenário, em que se aponta a participação de bandas militares (O PAIZ, 1922be: 5)

A julgar pela propaganda estampada em periódicos locais com frequência quase diária, divulgando demonstrações de bandas militares, tanto nacionais como estrangeiras, esses coletivos foram, de fato, o grupamento musical mais constante e presente nos espaços da Exposição Internacional³¹². Em apresentações que se davam em todos os dias, sucessivas e até

³¹² Tamanha importância se deu às apresentações das bandas militares que um concurso de bandas de música chegou a ser aventado e instados os presidentes e governadores dos estados a participar. “A comissão está certa de que o projectado concurso alcançará brilhante resultado, permitindo conhecer o desenvolvimento desse ramo

concomitantes, por vezes com mais de um grupamento em um mesmo dia; em solenidades formais e oficiais, como cerimônias de inauguração de pavilhões estrangeiros, por exemplo, e afins; ou nos intervalos dos demais espetáculos, as bandas constituíram-se filão significativo dos conjuntos instrumentais que tomaram parte nas apresentações no recinto da Exposição, a despeito do temor de Pederneiras sobre o assunto antes mesmo do início das celebrações.

A própria constituição desses grupamentos musicais – as bandas são integradas por instrumentos de sopro e de percussão, o que permite mobilidade durante as apresentações, muitos deles de grande potência sonora – enseja que suas apresentações se deem ao ar livre. Assim foi que coretos e praças, tablados especialmente montados à frente de pavilhões da Exposição ou escadarias externas das faustosas construções do certame foram os espaços preferidos para a execução dos programas musicais desses conjuntos.

O Pavilhão da Música, pelas próprias características da construção, e o palco externo montado à frente do Palácio das Festas foram cenário de muitos dos eventos protagonizados pelas bandas militares, cujo repertório incluía dobrados, marchas, canções patrióticas e hinos cívicos brasileiros (Hino Nacional e Hino da Independência, em especial)³¹³; gêneros de danças, como valsas, tangos, mazurcas e afins; e também seleções de trechos de música de concerto, majoritariamente aberturas, excertos e óperas de compositores europeus e brasileiros. Completavam o programa eventualmente suítes orquestrais e movimentos de sinfonias, o que não chegava a empolgar acadêmicos ou críticos de música sobre o valor ou o desempenho técnico de músicos e coletivos.

Não parecia ser essa a opinião geral, que, embora reconhecesse as dificuldades dos músicos militares, valorizava aquele conjunto.

É claro que não se trata de um conjunto perfeito, nem isso seria possível com a vida que levam os elementos componentes da alludida banda, praças de policia, como as outras, sujeitas a serviço policial-militar e não dispondo de tempo sufficiente para aperfeiçoar os conhecimentos musicaes, ou de simples technica instrumental.

É pena que as nossas autoridades militares não queiram comprehender a importancia que resulta para o nosso paiz da posse de uma ou duas bandas militares, dignas desse nome, que pudessem hombrear com as congeneres estrangeiras.

Ainda não ha muito tempo tivemos ensejo de apreciar dois magnificos grupos musicaes mexicanos, a banda do Estado Maior do Exercito e a orchestra typica mexicana – ambas possuidoras de notaveis qualidades e entusiastamente applaudidas pelo nosso publico.

Infelizmente, nada possuimos que a isso se assemelhe, apezar de sermos um paiz de dilettantes e apreciadores fanaticos da musica. (CORREIO DA MANHÃ, 1922j: 3)

de arte no paiz, por ocasião do grande certamen commemorativo da Independencia” (O JORNAL, 1922a: 3), o que, no entanto, não chegou a se concretizar.

³¹³ A Comissão Executiva mandou imprimir milhares de cópias desses hinos e fez distribuí-las por todo o Brasil, em especial para as corporações militares, para que fossem executados nas cerimônias oficiais, como determinado. A impressão desse material teve o fito também de buscar a unificação da performance desses hinos, dada toda a celeuma que havia em torno deles, como já apontado.

Embora tenham se dado em grande quantidade, e, talvez, pelo caráter de divertimento de que primordialmente se revestiam, poucos foram os programas de apresentações de bandas militares nos espaços da Exposição Internacional divulgados nos periódicos consultados.

Dentre os programas consultados, três serão aqui destacados pela semelhança que guardaram com os concertos sinfônicos de que se tratará em seguida e por terem, à frente da regência, dois músicos que também circulavam no meio acadêmico musical, gozando ali de reconhecido valor.

Nos dias 8 e 18 de outubro de 1922, o maestro e compositor Francisco Braga conduziu dois concertos à frente da banda de música do Corpo de Marinheiros Nacionais³¹⁴ – cujo cargo de professor e instrutor das bandas de música havia assumido em 1909 (BIBLIOTECA NACIONAL, 1968: 16) –, com repertório semelhante entre si e bastante característico daqueles grupamentos, como se verifica em seguida.

³¹⁴ Francisco Braga permaneceu naquele cargo até 1931. Dentre as obras compostas por Francisco Braga, há muitas partituras para banda. São hinos, marchas e dobrados para bandas e arranjos de obras originalmente compostas para orquestras sinfônicas (BIBLIOTECA NACIONAL, 1968).

Programa do 1º concerto da Banda do Corpo de Marinheiros Nacionais

Data: 8 de outubro de 1922 (domingo)

Local: Pavilhão da Música

Horário: 16h

Artistas: **Regente:** Francisco Braga

Banda: Banda do Corpo de Marinheiros Nacionais

Programa	Compositor	Obra
	Souza	<i>Semper fidelis</i> (marcha)
	R. Wagner	Protofonia da ópera <i>O navio fantasma</i>
	Leo Fall	<i>Die Geschiedene Frau</i> (valsa)
	Y. Glaszonow	<i>The Seasons:</i> 1. Barcarola com variações; 2. Valsa; 3. Petit adagio; 4. Bacchanal.
	Brahms	Duas danças húngaras
	Berlioz	<i>Damnation de Faust</i> (seleção)
	D. Pedro I	Hymno da Independencia
	F. Manoel	Hymno Nacional

(O PAIZ, 1922bg: 5)

Programa do 2º concerto da Banda do Corpo de Marinheiros Nacionais

Data: 18 de outubro de 1922 (4ª feira)

Local: Recinto da Exposição

Horário: 16h30min

Observações:

- 2º concerto da grande banda
- Concerto ao ar livre

Artistas: **Regente:** Francisco Braga

Banda: Banda do Corpo de Marinheiros Nacionais

Programa	Compositor	Obra
	Goldman	<i>Columbia</i> (marcha)
	G. Verdi	<i>Falstaff</i> (seleção)
	Tchaikovsky	<i>Valse des fleurs</i> (valsas)
	Holtz	1ª suite em mi bemol: 1. Chaconne; 2. Intermezzo; 3. Marcha.
	J. Ord. Hume	<i>Malinda's fairy bower</i>
	Macdonald	<i>Highland patrol</i>
	Bazzini	Protofonia da ópera <i>Saul</i>

(O PAIZ, 1922bk: 6)

Naquele mesmo dia 8 de outubro de 1922, no Palácio das Festas, às 20 horas, teve lugar “expressiva solenidade em honra dos jangadeiros do Rio Grande do Norte e promovida pela colonia daquelle Estado” (CORREIO DA MANHÃ, 1922k: 1), que contou com um concerto da Banda da Brigada Policial, sob a regência de Custódio Góes, cujo programa se segue.

Programa do concerto da Banda da Brigada Policial

Data: 8 de outubro de 1922 (domingo)

Local: Palácio das Festas

Horário: 20h

Artistas: **Regente:** Custódio de Góes

Banda: Banda da Brigada Policial, com 100 integrantes

Programa	Compositor	Obra
	C. Gomes	Sinfonia da ópera <i>Il Guarany</i> , com instrumentação de A. Ginocchio
	Mendelssohn	<i>Marcha nupcial</i>
	Saint-Saens	<i>Fantasia de Meister</i> da ópera <i>Sanson et Dalila</i>
	Saint-Saens	<i>Dança macabra</i> (poema sinfônico)
	Custodio F. Góes	<i>Telas do campo (cenas do interior brasileiro):</i> 1. Toques de pastor; 2. O recolher do gado; 3. O entardecer; 4. A floresta; 5. Os passaros cantam na folhagem; 6. Os caçadores; 7. Perseguição da caça; 8. Canção agreste; 9. Hino
	Wagner	Marcha da ópera <i>Tannhauser</i> (CORREIO DA MANHÃ, 1922j: 3)

Diferentemente dos concertos da Banda do Corpo de Marinheiros Nacionais, Custódio Góes incluiu nesse programa obras de música brasileira, uma delas abrindo o programa – “a primeira parte foi a symphonia do Guarany, delirantemente applaudida, seguindo-se o restante do programma” (CORREIO DA MANHÃ, 1922k: 1) – e outra, de sua autoria, que tinha, no título principal, e nos subtítulos das canções de que se compunha a obra, certa alusão ao regionalismo e à brasilidade.

Sobre aquele coletivo, comentava o periódico:

(...) [é preciso] boa vontade do publico, carinhosa acolhida para aquelles musicos nacionaes que não se podem dedicar exclusivamente aos misteres da sua arte e se veem na obrigação de cumprir ordens superiores, a maior parte das vezes em contradição e seguramente em prejuizo do seu aperfeiçoamento musical. (CORREIO DA MANHÃ, 1922j: 3)

4.2.3.2 Concertos líricos e sinfônicos

Em todas as comissões que idealizaram as comemorações do Centenário da Independência, desde o projeto Nestor Ascoly, a proposta de realização de concertos sinfônicos naquela ocasião e, em especial, no espaço da Exposição Internacional foi sempre considerada, oportunidade em que, pensou-se, seriam executadas exclusivamente obras vocais e instrumentais de grandes autores nacionais compostas ao longo da história do Brasil, por músicos nacionais, solenizando datas significativas para a nação e configurando-se eles próprios uma verdadeira exposição retrospectiva da música do país.

Embora essas propostas pareçam ter sido concebidas em completa dissociação das construções que vinham sendo preparadas para recebê-las na Exposição do Centenário – em especial, o Palácio das Festas, com ambos os seus espaços, e o Pavilhão da Música, que, como se viu, definitivamente não possuíam as qualidades acústicas que pudessem proporcionar apreciação e escuta que a formação acadêmica dos idealizadores pressupunha –, foram realizados importantes concertos sinfônicos nesses espaços da feira internacional, promovidos pela Comissão Executiva da Comemoração do Centenário ou pelos comissariados dos países estrangeiros que integravam a Exposição, em número infinitamente inferior, entretanto, às apresentações das bandas militares.

Ainda que possam não ter correspondido plenamente aos objetivos que lhes tinham sido inicialmente imputados por seus autores – músicos acadêmicos ou dirigentes políticos – em função da arquitetura das edificações em que ocorreram ou das dificuldades econômicas para patrociná-los, esses concertos atingiram, de certa forma, o propósito inicial e contribuíram para conclamar o público à presença.

4.2.3.2.1 *A participação de Pietro Mascagni*

Dois desses concertos foram organizados por Walter Mocchi em comum acordo com a Comissão Executiva do Centenário e por ela subvencionados, deles fazendo parte artistas – cantores, instrumentistas e regentes, nacionais e estrangeiros – que haviam se apresentado na *Grande Temporada*, e que acabaram funcionando não só como propaganda para atrair o público aos eventos e, em última análise, à própria Exposição, como também para incrementar o caixa do empresário, abalado pelo afluxo de público aos espetáculos integrantes da *Grande Temporada*, que se mostrou infinitamente inferior ao por ele dimensionado, a ponto de ter sido necessário o cancelamento de alguns espetáculos.

O italiano Pietro Mascagni esteve pessoalmente à frente de dois concertos realizados no interior da Exposição Internacional, ambos realizados em palco externo ao Palácio das Festas, como grande atração. O primeiro deles realizou-se em 30 de setembro de 1922, ao qual referiu-se o periódico *O Paiz* como “um concerto monstro”: “a primeira grande festa da exposição (...). Será constituída por um dos maiores acontecimentos artísticos do ano, pois esse concerto reunirá na sua composição elementos da mais alta significação musical” (O PAIZ, 1922ax: 7).

Programa do 1º concerto regido por Pietro Mascagni

Data:	30 de setembro de 1922 (sábado)								
Local:	Em frente ao Palácio das Festas								
Horário:	16h								
Observações:	<ul style="list-style-type: none"> • O concerto será dado em palco especialmente construído diante do Palácio das Festas. • Grande concerto vocal e instrumental ao ar livre. • Será ouvido em toda a Exposição, pelos aparelhos alto-falantes. 								
Artistas:	<table> <tr> <td>Regente:</td> <td>Pietro Mascagni</td> </tr> <tr> <td>Solistas:</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> • Ophelia Nieto (canto/ soprano) • Maria Rosa (canto/ soprano) • Lydia Salgado (canto/ soprano) • Mario Pinheiro (canto/ baixo) </td> </tr> <tr> <td>Coro:</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> • 300 figuras de coro, acompanhando os solistas • Massas corais da Companhia Lírica Internacional e alunos da Escola de Canto do Theatro Municipal </td> </tr> <tr> <td>Orquestra:</td> <td>150 professores, muitos dos quais brasileiros, do Centro Musical, do Theatro Municipal e da Sociedade de Concertos Sinfônicos</td> </tr> </table>	Regente:	Pietro Mascagni	Solistas:	<ul style="list-style-type: none"> • Ophelia Nieto (canto/ soprano) • Maria Rosa (canto/ soprano) • Lydia Salgado (canto/ soprano) • Mario Pinheiro (canto/ baixo) 	Coro:	<ul style="list-style-type: none"> • 300 figuras de coro, acompanhando os solistas • Massas corais da Companhia Lírica Internacional e alunos da Escola de Canto do Theatro Municipal 	Orquestra:	150 professores, muitos dos quais brasileiros, do Centro Musical, do Theatro Municipal e da Sociedade de Concertos Sinfônicos
Regente:	Pietro Mascagni								
Solistas:	<ul style="list-style-type: none"> • Ophelia Nieto (canto/ soprano) • Maria Rosa (canto/ soprano) • Lydia Salgado (canto/ soprano) • Mario Pinheiro (canto/ baixo) 								
Coro:	<ul style="list-style-type: none"> • 300 figuras de coro, acompanhando os solistas • Massas corais da Companhia Lírica Internacional e alunos da Escola de Canto do Theatro Municipal 								
Orquestra:	150 professores, muitos dos quais brasileiros, do Centro Musical, do Theatro Municipal e da Sociedade de Concertos Sinfônicos								

Programa	Compositor	Obra
	Rossini	Sinfonia da ópera <i>Guilherme Tell</i> (para orquestra)
	Bellini	<i>Casta Diva</i> (romanza) da ópera <i>Norma</i> (para canto)
	Mascagni	Intermezzo e preghiera de <i>Cavalleria Rusticana</i> (para orquestra)
	Carlos Gomes	Invocação e prece <i>Dio Degli Aimoré</i> da ópera <i>Il Guarany</i> (para canto)
	Verdi	Sinfonia da ópera <i>Vesperas Sicilianas</i> (para orquestra)
	Mascagni	<i>Hymno ao Sol</i> da ópera <i>Iris</i> (para orquestra)

(O PAIZ, 1922ba: 6)

Talvez a grande quantidade de pessoas que dele tomaria parte justificasse o adjetivo: trezentas figuras de coro, acompanhando os solistas; massas corais da Companhia Lírica Internacional e alunos da Escola de Canto do Theatro Municipal e 150 professores, muitos dos quais brasileiros, do Centro Musical, do Theatro Municipal e da Sociedade de Concertos

Sinfônicos, que se juntariam aos instrumentistas de Walter Mocchi que tinham vindo para a *Grande Temporada*.

Se para a execução das obras se havia arremontado tal número de artistas, para assisti-las o investimento não foi menor. O objetivo era, de fato, permitir o acesso de um grande número de pessoas ao concerto. Informava o periódico *O Paiz*: “O local para o concerto, (...), comportará 3.000 cadeiras que custarão 3\$, podendo as pessoas que não as adquirirem ouvir o concerto de pé, dispendendo apenas a quantia que dará ingresso á exposição e que será na tarde do concerto de 2\$000”. E completava: “Uma instalação de radio telephonia, com ramaes no palacio Monroe, pavilhão americano e praça dos Estados, permittirá ouvir-se o concerto em todo o recinto da exposição³¹⁵” (O PAIZ, 1922ba: 6), o que, de fato, se concretizou.

No dia seguinte, esse mesmo periódico informava que “regorgitou hontem á tarde de visitantes, (...). Em verdade, entre os varios numeros de festas, já realizados e projectados, este foi o que maior successo alcançou” (O PAIZ, 1922bc: 4), atribuindo à presença de Mascagni boa parte do sucesso do evento em termos de comparecimento de visitantes à Exposição Internacional (figura 32).

Ao redor do recinto das cadeiras aglomeraram-se mais de 3.000 pessoas cujo interesse foi tão grande que nenhuma delas abandonou o seu logar senão depois de terminado o concerto que registrou um grande acontecimento, como já dissemos e que com o seu enorme exito marcou o inicio das grandes festas que começam agora a fazer encher de publico a exposição, que, que devido a isso, já vae tendo outra concurrencia. (O PAIZ, 1922bc: 4)



Figura 32: Aspecto do recinto da Exposição durante o grande concerto ao ar livre, sob a regência de Mascagni, em 30 de setembro de 1922 (O MALHO, 1922a: 41)

³¹⁵ Sobre a participação da radiofonia nas comemorações do Centenário, falar-se-á adiante.

O segundo concerto sob a regência de Mascagni teve lugar em 7 de outubro de 1922, para o qual se esperava igualmente uma grande afluência de público e cujo programa se segue.

Programa do 2º concerto regido por Pietro Mascagni

- Data:** 7 de outubro de 1922 (sábado)
- Local:** Em frente ao Palácio das Festas
- Horário:** 16h
- Observações:**
- 2º concerto vocal e instrumental da série promovida pelo comissariado no grande certame
 - Músicos e cantores nacionais e alguns elementos da Empresa Mocchi
- Artistas:** **Regente:** Pietro Mascagni
- Solistas:**
- Giulio Cirino (canto/ baixo)
 - Lydia Salgado (canto/ soprano)
 - Gabriella Bensazoni (canto/ soprano)
 - Bustamante Camargo (canto/ tenor)
 - Asdrubal Lima (canto/ barítono)
 - Mario Pinheiro (canto/ baixo)

Programa	Compositor	Obra
	Mascagni	<i>Hymno ao Sol</i> da ópera <i>Iris</i> (para coro e orquestra)
	Boito	Prólogo da ópera <i>Mephistopheles</i> (para coro, orquestra, banda e coro infantil)
	Ponchielli	Dois trechos da ópera <i>La Gioconda</i>
	Verdi	2º ato completo da ópera <i>Aida</i>
	Carlos Gomes	Protofonia da ópera <i>Il Guarany</i> (para orquestra)

(O PAIZ, 1922be: 5)

Em 1923, indagado sobre o Rio de Janeiro, Mascagni teria dito, em entrevista:

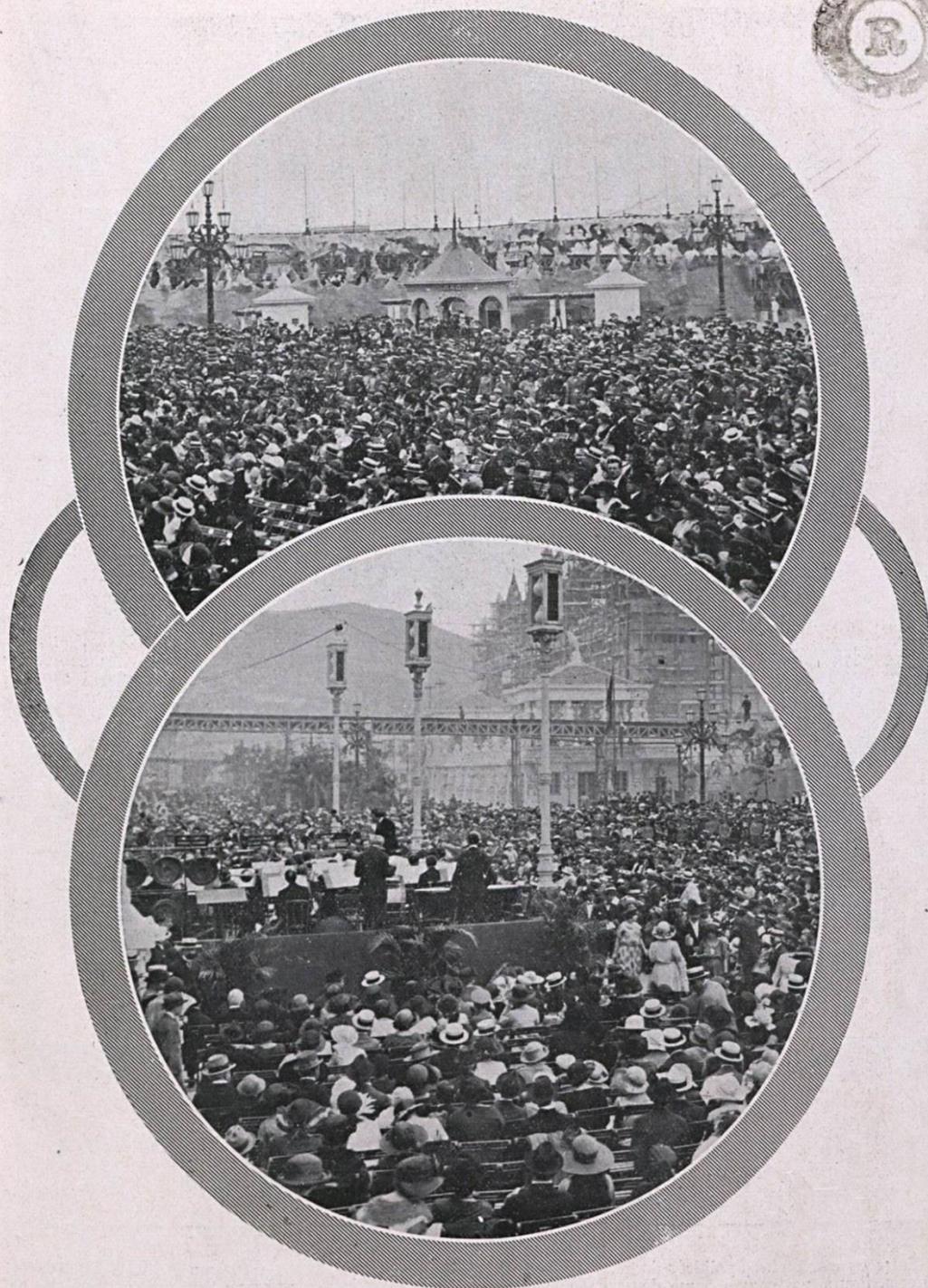
Bem diferente de muitas outras metropoles, o Rio é a metropole das metropoles. Já ouvi afirmar que isto aqui é a capital do futuro, mas a verdade é que o futuro é que é ella, a cidade das maiores possibilidades que se poderão encontrar nesta parte do continente. Não sei de outra ciadae que, em tão pouco tempo, tenha evoluído tanto. (FON FON, 1923d: 89)

As imagens que se seguem – de nº 33, 34 e 35 – auxiliam a dimensionar a grandiosa afluência de público que compareceu aos concertos aqui mencionados.



Figura 33: Aspecto tomado no recinto da Exposição do Centenário, quando de um dos monumentais concertos regidos por Pietro Mascagni (O MALHO, 1922b: 41)

Os concertos ao ar livre na Exposição



A segunda audição dos artistas da Companhia Lyrica do Municipal regida por Mascagni e aspecto da numerosissima assistencia.

Figura 34: Imagens do segundo concerto regido por Mascagni na Exposição Internacional e do público que a ele afluuiu (CARETA, 1922: 17)

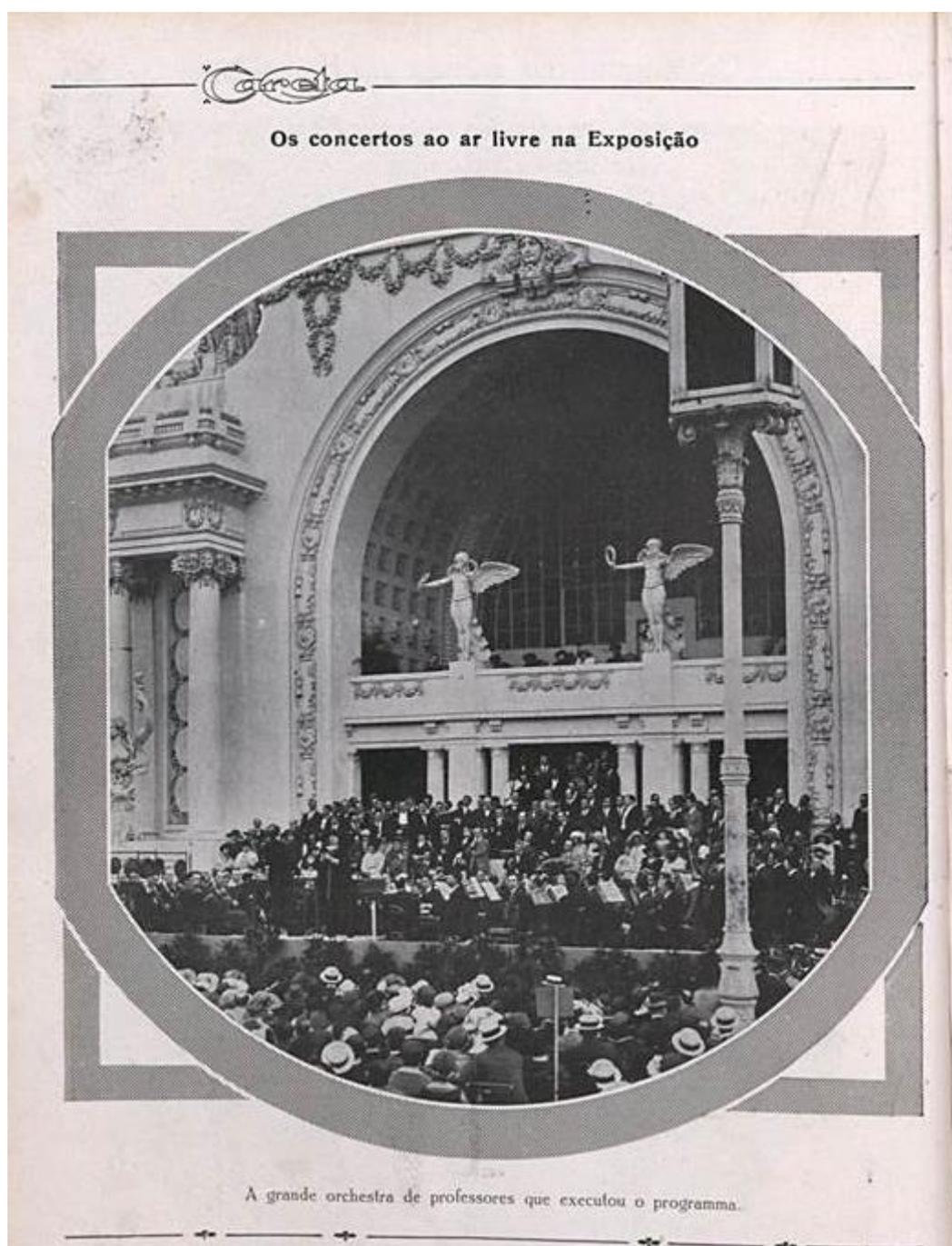


Figura 35: Concertos ao ar livre. A grande orchestra de professores que executou o programma (CARETA, 1922: 18)

4.2.3.2.2 *O Grêmio Archangelo Corelli*

Conforme havia sido discutido nas sessões da Comissão Executiva, a Escola de Música e Grêmio Archangelo Corelli³¹⁶ empreendeu quatro concertos vocais e instrumentais, realizados em 14 de outubro e em 5, 16 e 23 de novembro de 1922, todos planejados para ter lugar na Sala das Festas do Palácio das Festas³¹⁷ e em benefício da construção de um monumento ao compositor Francisco Manoel da Silva.

Essa idéia, que foi iniciativa do apreciado Gremio, merece o apoio de todos os patriotas e dos brasileiros em geral.

O monumento, cuja *maquette* será desvendada ao publico neste primeiro concerto é obra do esculptor patricio Antonino de Mattos e representa o busto de Francisco Manoel envolvido pelas azas do genio que lhe imprime o beijo inspirador do nosso hymno. (CORREIO DA MANHÃ, 1922l: 1)

Invocava-se mais uma vez, com essa homenagem, a memória nacional na figura do compositor do símbolo sonoro da nacionalidade brasileira, conclamando todos os cidadãos – os que eram patriotas e os que eram somente brasileiros – a unir-se em torno desse músico, ao qual se podem acrescentar outros dois importantes atributos: “Porque Francisco Manoel não foi apenas o autor do *Hymno Nacional*, o que bastaria para aureola do seu nome. Foi também o benemerito criador do nosso ensino musical, (...)” e contemporâneo da proclamação da Independência (AMERICA BRASILEIRA, 1922: 92), cujo centenário se comemorava.

Tiveram os programas desses concertos um caráter bastante acadêmico – talvez por terem sido realizados em um ambiente fechado, como era a Sala das Festas, ainda que com problemas acústicos, e não ao ar livre, o que fazia toda a diferença na escolha do repertório –, contando sempre com a presença de obras exclusivamente instrumentais – para solistas com orquestra ou apenas para orquestra – e de outras que tinham cantores como solistas, acompanhados por orquestra.

Cumpriram, entretanto – pelo menos parcialmente –, o papel que a eles fora destinado de propagador da música de grandes autores nacionais executada por músicos nacionais. Os dois primeiros concertos desse coletivo, por exemplo, foram dedicados quase que integralmente à execução de importantes obras de compositores brasileiros do meio acadêmico nacional – a exceção foi uma obra de Haydn, apresentada ao final do segundo concerto. Muitas dessas composições vinculavam-se estilisticamente à defesa da música caracteristicamente brasileira pela temática – caso do poema sinfônico *Marabá*, composto a

³¹⁶ O Grêmio Archangelo Corelli reunia os músicos em uma orquestra vinculada à Escola de Música de mesmo nome.

³¹⁷ O segundo desses concertos acabou por acontecer no Theatro Municipal.

partir de argumento de Luiz Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948) para o “poema homônimo indianista de Gonçalves Dias” no qual o libretista “ecoou em seu argumento não apenas o discurso poético marcadamente autocontemplativo da indígena, como referenciou a essência ideológica romântica que enaltecia nossas florestas através da flora, da fauna e do índio” (SANTOS, 2015: 5) – e pela defesa do canto em idioma nacional manifesta nas obras de Alberto Nepomuceno.

Ao lado dessas obras, apresentava-se a ópera *Os Saldunes* (1901), composta a partir de libreto de Coelho Netto, e alinhada à estética do drama musical, conforme apontado por Wagner, sob forte suporte da técnica acadêmica composicional.

Os dois últimos programas eram compostos majoritariamente de obras de autores estrangeiros, como se observa nas páginas que se seguem.

Programa do 1º concerto do Grêmio Archangelo Corelli

Data: 14³¹⁸ de outubro de 1922 (sábado)

Local: Sala das Festas do Palácio das Festas

Horário:

Observações:

- 1º concerto vocal e instrumental realizado pelo Grêmio Archangelo Corelli, em benefício de monumento ao compositor Francisco Manoel da Silva.
- Discurso de José Maria Goulart de Andrade (1881-1936) sobre a significação histórica do Hino Nacional de Francisco Manoel.
- Abdon Milanez fez a descoberta da maquete da herma de Francisco Manoel da Silva, que estava envolta na bandeira nacional.

Artistas:

Regente:

- Francisco Braga
- Orlando Frederico

Regente (coro): Coronel J. Alpheu Lopes de Araújo

Solistas:

- Aída de Moraes (canto)
- Frederico do Nascimento (canto/ barítono)

Programa	Compositor	Obra
	Francisco Braga	<i>Marabá</i> (poema sinfônico)
	Leopoldo Miguez	<i>Á tardinha</i> <i>Desir</i> <i>Polônia</i> (para orquestra)
	A. Nepomuceno	<i>Série brasileira</i> (para orquestra)
	A. Nepomuceno	<i>Anoitece</i> (para canto) <i>Sempre</i> (para canto)
	Leopoldo Miguez	<i>Coro dos Rústicos, Coro das Donzelas e</i> <i>Marcha do Cortejo</i> da ópera <i>Os Saldunes</i> (para coro e orquestra)

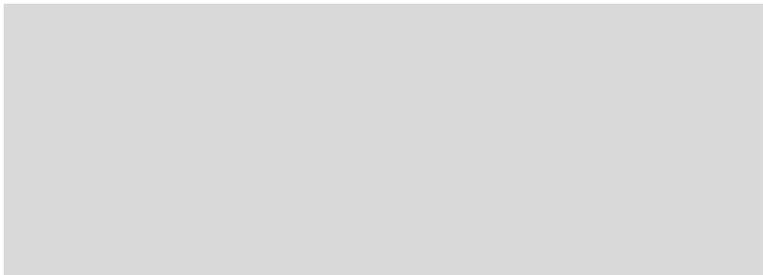
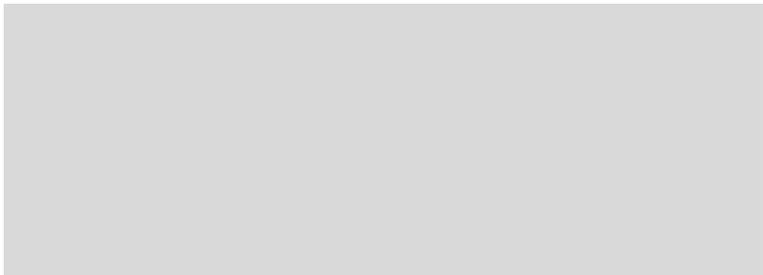
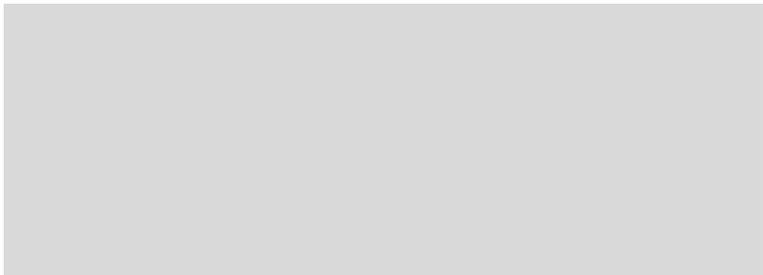
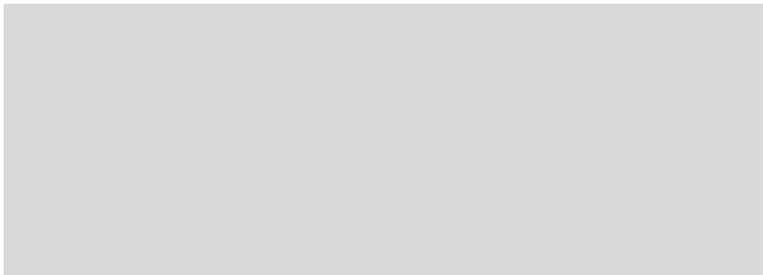
(GAZETA DE NOTÍCIAS, 1922b: 2)

³¹⁸ Inicialmente marcado para o dia 7 de outubro, acabou por acontecer somente na semana seguinte, em 14 de outubro de 1922.

Programa do 2º concerto do Grêmio Archangelo Corelli

- Data:** 5 de novembro de 1922 (domingo)
- Local:** Theatro Municipal
- Horário:** 15h30min
- Observações:**
- 2º concerto vocal e instrumental realizado pelo Grêmio Archangelo Corelli, em benefício de monumento ao compositor Francisco Manoel da Silva.
 - O concerto, que deveria ser realizado no Palácio das Festas, foi transferido para o Theatro Municipal.

- Artistas:**
- Regente:** 
- Solistas:**
- Nascimento Filho (canto/ barítono)
 - Newton Pádua (violoncelo)
- Orquestra:** Grêmio Archangelo Corelli

Programa	Compositor	Obra
	Homero Barreto ³¹⁹	Romance (para orquestra) – 1ª audição
	Villa-Lobos	Sinfonietta ³²⁰ (para orquestra) – 1ª audição
	H. Oswald ³²¹	
	Luciano Gallet ³²²	
	Glauco Velasquez ³²³	
	Octaviano Gonçalves ³²⁴	
	Alberto Nepomuceno	<i>Anoitece</i>
	Haydn	<i>Sinfonia burlesca</i> (com instrumentos infantis)

(JORNAL DO BRASIL, 1922f: 11)

³¹⁹ Homero de Sá Barreto (1884-1924), compositor e pianista.

³²⁰ Em homenagem à memória de Mozart

³²¹ Informação sobre a obra executada não disponível em qualquer dos periódicos consultados.

³²² Luciano Gallet (1893-1931), compositor, pianista e maestro, com importantes trabalhos sobre folclore brasileiro. Informação sobre a obra executada não disponível em qualquer dos periódicos consultados.

³²³ Glauco Velasquez (1884-1914), compositor de tendências ao atonalismo e ao expressionismo. Informação sobre a obra executada não disponível em qualquer dos periódicos consultados.

³²⁴ João Octaviano Gonçalves. Informação sobre a obra executada não disponível em qualquer dos periódicos consultados.

Programa do 3º concerto do Grêmio Archangelo Corelli

- Data:** 16 de novembro de 1922 (5ª feira)
- Local:** Palácio das Festas
- Horário:** 16h30min
- Observações:**
- 3º concerto da série organizada pelo Grêmio Archangelo Corelli
 - O produto do concerto é destinado ao custeio do levantamento de um monumento ao compositor Francisco Manoel da Silva.

Artistas: **Regente:**

Solistas:

- Raymundo Rego (violino)
- Oscar Borgeth Filho (violino)
- Arnaud Gouveia (harmônio)
- Asdrubal Lima (canto/ barítono)
- De Lucchi (canto/ baixo)

Coro:³²⁵

Orquestra:

Grêmio Archangelo Corelli

Programa	Compositor	Obra
	Mozart	<i>Sérénade e Marcha Turca</i> (para orquestra)
	A. Grandi	<i>Veni de Libano</i> (moteto)
	G. Pozzetti	<i>Miserebetur e Improperium</i> (motetos)
	F. Braga	<i>O caracol, O livro e Marcha Singela</i> (para coro feminino)
	Arnaud Gouvêa	<i>O berço</i>
	Corelli	Sonata <i>Folia</i> (para violino e orquestra)
	Beethoven	Romanza em fa (para violino e orquestra)
		(O PAIZ, 1922bs: 7)

³²⁵ Informação não disponível em qualquer dos periódicos consultados.

Programa do 4º concerto do Grêmio Archangelo Corelli

- Data:** 23 de novembro de 1922 (5ª feira)
- Local:** Palácio das Festas
- Horário:** 20h30min
- Observações:** • 4º e último concerto do Grêmio Archangelo Corelli, em benefício do monumento ao compositor Francisco Manoel da Silva.

Artistas:

Regente:

Solistas:

- Aída Moraes (canto)
- Nair Castilho (canto)
- Sylvia Borgeth (violino)
- M. Cataldi (violino)
- Raymundo Rego (violino)
- Oscar Borgeth Filho (violino)

Coro:

Orquestra:

Grêmio Archangelo Corelli

Programa	Compositor	Obra
	Hassenstein	Marcha festiva (para orquestra)
	Schumann	<i>Vie et amour d'une femme</i> (para canto)
	J. S. Bach	Concerto em ré (para dois violinos)
	Vladimir Rebikoff	<i>Feuilles d'automne</i> (para orquestra)
	R. Baton	Berceuse
	C. Debussy	Romance
	G. Fauré	<i>Aprés un rêve</i> (para canto)
	Mac Dowell	<i>Esboços campestres</i> (para orquestra)
	Corelli	Sonata <i>Folia</i> (para violino e orquestra)
	Beethoven	Romanza em fa (para violino e orquestra)

(O JORNAL, 1922h: 3)

4.2.3.2.3 *A Sociedade de Concertos Sinfônicos*

A participação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, outro grupamento orquestral que tivera Francisco Braga igualmente à frente dos trabalhos, também já tinha merecido atenção da Comissão Executiva ao longo das discussões para a elaboração da programação das comemorações do Centenário, a partir da proposta daquele músico apresentada à dita comissão por Pádua Rezende.

Sob a égide daquela orquestra, “que se compõe exclusivamente de elementos nacionaes” (JORNAL DO COMMERCIO, 1922b: 4), naquele momento sob a presidência do maestro Francisco Nunes, foram realizados dois concertos sinfônicos, ambos também ao ar livre, no palco externo do Palácio das Festas.

O primeiro deles foi integralmente dedicado a compositores nacionais, constituído por obras bastante significativas sob o ponto de vista de questões já levantadas quando do planejamento das atividades comemorativas e que aqui reaparecem: a nacionalidade envolta na defesa da pátria, o mito fundador da nação, os elementos da música nacional, a festa em celebração da memória, a legitimidade do regime republicano, todas elas de grande efeito sob o ponto de vista da massa sonora. Senão, vejamos.

A obra que abria esse concerto era de autoria de Francisco Braga e levava um nome bastante adequado àquelas comemorações – *Pró Patria*, não por acaso uma marcha, composta em 1898. Carlos Gomes ali também estava presente, com trechos de obras suas que não somente o indelével *Il Guarany*. Encerrava o espetáculo o já conhecido *Ave, Libertas!*, de Leopoldo Miguez, que se seguiu à obra comemorativa por excelência, denominada *A Festa*, de Henrique Oswald, “trecho symphonico de um grandioso efeito”, composta “especialmente para ser executado pela Sociedade de Concertos Symphonicos, por ocasião das festas do Centenario” e que ali seria executada pela primeira vez. “Essa parte do programma, em que tomarão parte orchestra e coros, tem despertado justificada curiosidade nos centros artisticos desta capital” (JORNAL DO COMMERCIO, 1922b: 4).

O segundo concerto, ao contrário, continha apenas obras de autores estrangeiros. Os programas e detalhes dessas apresentações encontram-se logo em seguida.

Programa do 1º concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos

- Data:** 4 de novembro de 1922 (sábado)
- Local:** Palco externo do Palácio das Festas
- Horário:** 16h30min
- Observações:**
- Concerto ao ar livre
 - Nesse concerto, serão ouvidas apenas músicas de autores nacionais.
 - Obra inédita de Henrique Oswald, *A Festa* foi composta especialmente para ser executada pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, por ocasião das festas do Centenário.

- Artistas:**
- Regente:** Francisco Braga
- Solistas:** Lydia Salgado (canto/ soprano)
- Coro:**³²⁶ 
- Orquestra:** Sociedade de Concertos Sinfônicos

Programa	Compositor	Obra
	Francisco Braga	<i>Pró Patria</i> (marcha/ para orquestra)
	M. Mesquita	Protofonia da ópera <i>O Vagabundo</i> (para orquestra)
	A. Nepomuceno	<i>O Garatuja</i> (para orquestra)
	H. Oswald	<i>A Festa</i> (com coros)
	Carlos Gomes	Protofonia da ópera <i>Fosca</i> (para orquestra)
	Carlos Gomes	<i>O ciel di Parahyba</i> da ópera <i>Lo Schiavo</i> (para canto)
	Leopoldo Miguez	<i>Ave Libertas</i> (poema sinfônico/ para orquestra)

(JORNAL DO COMMERCIO, 1922b: 4)

³²⁶ Informação não disponível em qualquer dos periódicos consultados.

Programa do 2º concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos

Data: 11 de novembro de 1922 (sábado)

Local: Palco externo do Palácio das Festas

Horário: 16h

Observações: • Concerto ao ar livre

Artistas: **Regente:** Francisco Braga

Solistas:

Coro: 50 figuras de coro

Orquestra:

- Sociedade de Concertos Sinfônicos
- 120 professores

Programa	Compositor	Obra
	Lalo	Protofonia da ópera <i>Le Roi D'Ys</i>
	Massenet	<i>Cenas pitorescas</i> (para orquestra)
	Liszt	<i>Os prelúdios</i> (poema sinfônico/ para orquestra)
	Tchaikovsky	<i>Abertura 1812</i> (para orquestra)
	Wagner	<i>A Cavalgada das Walkirias</i>
		(O PAIZ, 1922bn: 5)

4.2.3.2.4 *As datas comemorativas*

Três concertos serão aqui destacados em função das datas celebrativas em que ocorreram, e organizados já sob a condução do novo governo. O primeiro deles ocorreu à meia noite do dia 24 de dezembro de 1922 e constou de uma missa campal, em palco armado no Pavilhão da Música, quando foi executada a *Missa solene*, do compositor Lorenzo Perosi (1872-1956), um religioso que integrava a *Giovane Scuola* do verismo italiano, a mesma à qual pertenceu Pietro Mascagni. “A missa campal, celebrada na esplanada do Mercado, foi assistida por uma verdadeira multidão, gente de todas as classes sociais, habitantes dos bairros e dos suburbios mais longinquos, num total seguramente de 50 mil pessoas” (O JORNAL, 1922i: 2) (figura 36).



Figura 36: Missa campal de Natal (FON FON, 1923a: 44)

Programa da Missa Campal pelo Natal

Data:	24 de dezembro de 1922 (domingo)	
Local:	Esplanada do mercado, no fim da Avenida das Nações	
Horário:	À meia-noite	
Observações:	<ul style="list-style-type: none"> • Missa campal de Natal • Público calculado em 50 mil pessoas 	
Artistas:	Regente:	Sylvio Piergili
	Solistas:	<ul style="list-style-type: none"> • Margarida Simões (canto/ soprano) • Marianna de Souza (canto) • Dolores Belchior (canto/ contralto) • Antonietta de Souza (canto/ meio soprano) • Asdrubal Lima (canto/ barítono) • Manoel Candial (canto) • Armando Giutto (canto)
	Coro:	80 cantores da Associação Brasileira de Canto do Theatro Municipal
	Orquestra:	50 professores de orquestra

Programa	Compositor	Obra
	Lorenzo Perosi	Missa solene (O PAIZ, 1922bw: 6)

Em importante data para a capital federal, revestida também de religiosidade, foi organizado um outro espetáculo ao ar livre, “verdadeiramente atraente”, que teria lugar em 20 de janeiro de 1923, no palco em frente ao Palácio das Festas, “para comemorar o dia magno da cidade” (O PAIZ, 1923d: 7).

Nessa ocasião, dentre outras obras, foi representada, a caráter, a ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, como a principal obra do programa, entoada por cantores brasileiros que haviam integrado o elenco da companhia lírica que o empresário Walter Mocchi montara para a *Grande Temporada* em 1922. A essa apresentação, contam os periódicos, teriam ocorrido cerca de cinquenta mil pessoas, que se acomodaram em cadeiras numeradas, vendidas a preços populares (figura 37).

A "Cavalleria Rusticana" ao ar livre, na Exposição

NA PRIMEIRA PHOTOGRAPHIA: MACHADO DEL NEGRI, DOLORES BFLCHIOR, LYDIA SALGADO, MAESTRO SYLVIO PIERGILI E O SCENOGRAPHO MARIO TULIO, QUE PINTOU OS SCENARIOS, ANTONIETTA DE SOUZA E ASDRUBAL LIMA.

NA TERCEIRA PHOTOGRAPHIA: O SR. FLAVIO DA SILVEIRA, DIRECTOR DA COMMISSÃO DE FESTAS, LADEA DO PELAS ARTISTAS QUE INTERPRETARAM A "CAVALLERIA RUSTICANA".

AO CENTRO: A IMONENTE ASSISTENCIA, CALCULADA EM DEZ MIL PESSOAS.

EM BAIXO: OS ARTISTAS E COROS DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CANTO, TENDO AO CENTRO O MAESTRO PIERGILI, SEU PROFESSOR, QUE ORGANIZOU E DIRIGIO O ESPECTACULO; E UMA SCENA DA OBRA DE MASCAGNI.



Figura 37: Detalhes dos artistas que tomaram parte na apresentação de *Cavalleria Rusticana* ao ar livre, na Exposição, em janeiro de 1923, e do público que a ela afluíu (FON FON, 1923b: 32)

Programa de concerto em homenagem à cidade do Rio de Janeiro

- Data:** 20 de janeiro de 1923 (sábado)
- Local:** Em frente ao Palácio das Festas, na Esplanada do Mercado
- Horário:** 21h
- Observações:**
- Orquestra fornecida pelo Centro Musical.
 - Antes da representação da ópera, efetuou-se um ato de concerto.
- Artistas:**
- Regente:** Sylvio Piergili
- Regente substituto e de coros:**
- A. Andolfi
 - Soriano Robert
- Cenários:** Mario Tullio
- Solistas:**
- Lydia Salgado (canto/ soprano)
 - Dolores Belchior (canto/ contralto)
 - Antonietta de Souza (canto/ meio soprano)
 - Machado Del Negri (canto/ tenor)
 - Asdrubal Lima (canto/ barítono)
 - João Athos (canto/ baixo)
 - Margarida Simões (canto/ soprano)
- Coro:**
- 60 cantores de ambos os sexos
 - Figuras da escola de canto coral do Theatro
- Orquestra:** Conjunto de 60 professores

Programa	Compositor	Obra
	Carlos Gomes	<i>Salvador Rosa</i> (um acto de concerto)
	Leoncavallo	<i>Zazá</i>
	Verdi	Quarteto da ópera <i>Rigoletto</i>
	Mascagni	<i>Cavalleria Rusticana</i>

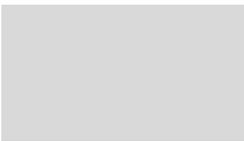
(JORNAL DO COMMERCIO, 1923a: 2)

O terceiro dos programas realizados em datas comemorativas foi reservado para homenagear Tiradentes, já de há muito elevado à categoria de herói nacional e cuja memória se celebrava em 21 de abril, decretado feriado desde a proclamação da República.

Em 1923, aquela data foi comemorada na Exposição Internacional com um espetáculo de gala realizado no Palácio das Festas, para o qual foram convidados o Presidente da República; o corpo diplomático (que ocupou as varandas daquela construção); os membros do governo (que ocuparam os camarotes, juntamente com representantes dos ministérios); as autoridades e altos funcionários e pessoas de grande relevo social (que ocuparam a plateia e o balcão), cuja primeira obra a ser executada foi o Hino Nacional, seguido de canções patrióticas, conferindo um significado político bastante relevante ao evento.

Programa de concerto em homenagem a Tiradentes

Data:	21 de abril de 1923 (sábado)	
Local:	Sala das Festas do Palácio das Festas	
Horário:	21h	
Artistas:	Regente:	Sylvio Piergili
	Solistas:	<ul style="list-style-type: none"> • Machado Del Negri (canto/ tenor) • Lydia Salgado (canto/ soprano) • Antonietta de Souza (canto/ meio soprano) • Asdrubal Lima (canto/ barítono)
	Coro:	<ul style="list-style-type: none"> • Associação Brasileira de Canto • Escola de Canto do Theatro Municipal
	Orquestra:	Orquestra de 80 professores

Programa	Compositor	Obra
		Hino Nacional ³²⁷
		Canções patrióticas
	Verdi	Dois atos da ópera <i>Aida</i>
	Carlos Gomes	Diversos trechos da ópera <i>Il Guarany</i>

(ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1923b: 67)

³²⁷ A letra do Hino Nacional foi distribuída aos visitantes da Exposição Internacional, para ser cantada pelo público.

4.2.3.2.5 *As óperas nacionais*

Duas apresentações merecem ainda ser comentadas, ambas relacionadas a óperas de autores nacionais e que, por motivos diferentes, ainda que interligados, inserem-se no presente trabalho.

A primeira delas se refere à “grande festa de arte”, que teve lugar na Sala das Festas do Palácio das Festas em 16 de dezembro de 1922, em que foram apresentadas algumas das cenas do drama lírico *Calabar*, de Elpídio Pereira (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1922f: 2) – “a) procissão do Senhor Morto; b) Ma conscience m’a dit, 2º acto; c) 3º acto, integral” (JORNAL DO BRASIL, 1922i: 7) – sob a regência do autor à frente de grande orquestra, e que tiveram “o concurso das senhoritas Marieta Bezerra e Julia Dias e do Srs. Del Negri e Asdrubal Lima” (JORNAL DO BRASIL, 1922g: 6)³²⁸ (figura 38).

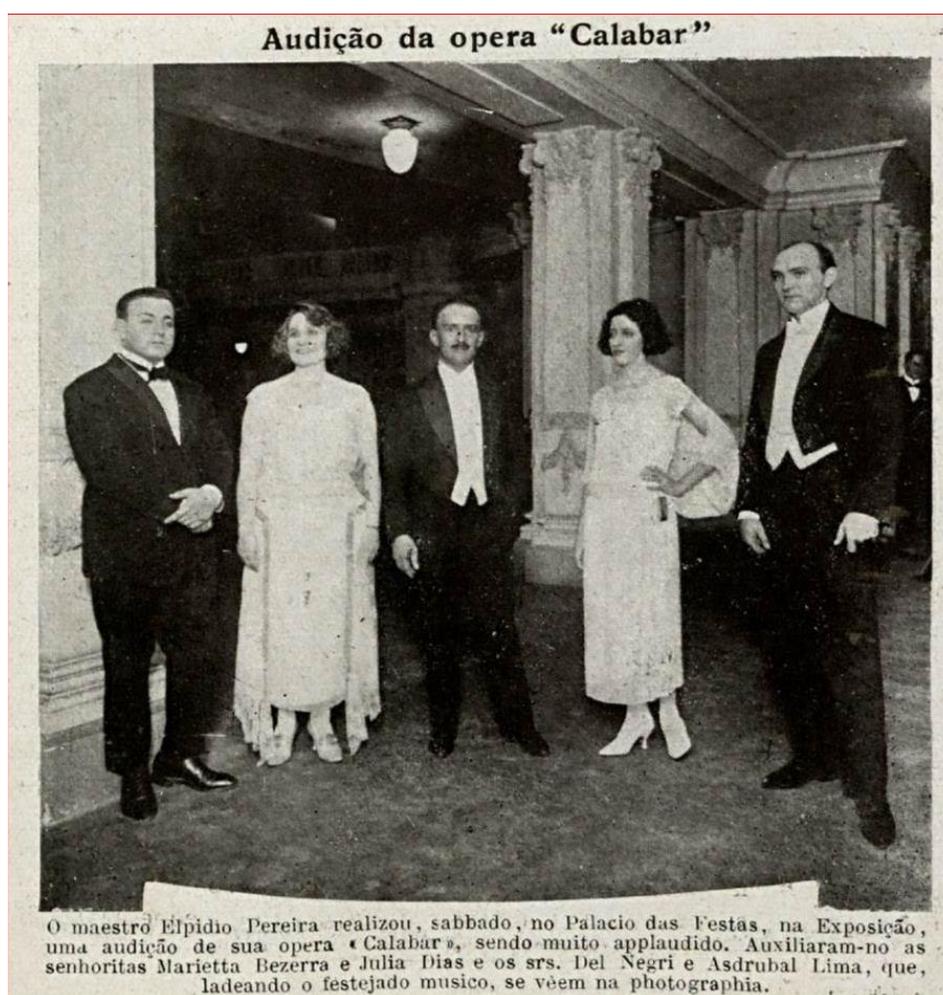


Figura 38: Artistas que tomaram parte na audição da ópera *Calabar*, de Elpídio Pereira, no Palácio das Festas (FON-FON, 1922: 61)

³²⁸ Completava o programa o bailado-pantomima intitulado *Yan e Nadine*, com libreto e música também de Elpídio Pereira.

Composta entre 1914 e 1921, quando morava o compositor em Paris, *Calabar* tem libreto de Eugène Adénis-Colombeau (1854–1923) e Edouard Adénis-Colombeau (1867–1952), que lhe foram recomendados pelo compositor francês e regente da orquestra da Ópera de Paris, Paul Antonin Vidal (1863-1931), seu professor na capital francesa. Relembra a ópera em três atos e quatro quadros, “scenas interessantes, em Pontal de Nazareth, na Bahia, e ao tempo da expulsão dos holandeses” (JORNAL DO BRASIL, 1922h: 8), “tirado da phase mais palpitante da guerra hollandeza em Pernambuco” (JORNAL DO BRASIL, 1922i: 7), e tendo o brasileiro Calabar como herói principal na luta contra aquele povo europeu.

Ainda que esse drama lírico não tenha sido apresentado na íntegra e que tenha sido escrita em língua francesa, seguindo “o modelo wagneriano, um drama recitado impregnado de *leitmotiven*” (CASTRO, 2015: 27), sob forte influência da música daquele país, ao tema dessa ópera se confere “grande importancia histórica” (JORNAL DO BRASIL, 1922h: 8) naquele momento celebrativo da autonomia da nação, principalmente pelo fato de o personagem Calabar ter sido considerado, outrora, um traidor da nação naquele episódio³²⁹. De forma semelhante ao que havia sido feito com Tiradentes, também aqui se ousou reconsiderar aquele ato do homem nacional, interpretado anteriormente como traição, tratando-o como um ato patriótico e memória da constituição histórica da nação brasileira.

Trata-se a outra obra da ópera *Heliophar*, que, encenada em 1º de julho de 1923, encerrou oficialmente a Exposição Internacional do Centenário “com uma nota de arte puramente brasileira” (FON-FON, 1923: 10). Teve lugar essa apresentação no Palácio das Festas, ao ar livre, em primeira representação, obra em um ato, de autoria do compositor brasileiro Júlio Reis, com “libreto do nosso collega Dr. Tapajoz Gomes, passado em Pompéa, antes de Christo” (O PAIZ, 1923i: 2).

Contou essa montagem com “cenarios (...) de Mario Tulio e o guarda-roupa e adereços da casa Storino”, participação do “corpo coral da Associação Brasileira de Canto, sob a direcção do maestro sr. Silvio Piergili” (O JORNAL, 1923g: 11) e regência do maestro Arthur Sanfilippo (FON-FON, 1923e: 10).

“Subvencionada pela Comissão de Festas da Exposição Internacional”, cuja apresentação já havia sido adiada anteriormente, por “falta de orchestra disponível” (O JORNAL, 1923e: 11), teve a participação dos cantores brasileiros José Vasques, Frederico Nascimento Filho, Ignacio Guimarães e Dolores Belchior (O JORNAL, 1923f: 11).

³²⁹ Domingos Fernandes Calabar (1609-1635) foi acusado e morto por traição pelos portugueses por ter auxiliado os holandeses nas lutas que empreenderam no nordeste do Brasil. Sua imagem de traidor só começou a ser desfeita pelos republicanos que, argumentando ser ele brasileiro, e não português, não devia fidelidade a qualquer dos povos envolvidos nas batalhas.

Ressalte-se, entretanto, que, para esse mesmo periódico, não bastava a autoria e a participação de artistas brasileiros em montagens operísticas para que se pudesse considerá-la ‘nacional’. Na obra em tela, lamentava o texto a escolha do tema, que tirava-lhe a brasilidade:

Somente não é brasileiro o assumpto, que bem podia ser tirado de uma das nossas lendas, - mas de qual dellas? Das *Yáras*, do *Sacy-Pererê*?

As lendas indigenas já inspiraram o *Guarany* e o *Schiavo* a Carlos Gomes, *Jaty* a Homero Barreto, *Moema* a Delgado de Carvalho e a Assis Pacheco e *Jupyra* a Francisco Braga.

Da bagagem artistica dos nossos compositores pouco conhecemos com relação á idéa propagandista de emprestar vida sonora aos episodios da nossa historia, a não ser *Tiradentes*, opera ainda não acabada por Manoel Joaquim de Macedo, e o *Conquistador de Diamantes*, de Francisco Braga, do qual já o publico apreciou alguns primorosos trechos. (FON FON, 1923c: 6)

Ainda nesse artigo, disserta seu autor sobre a dicotomia entre arte e ciência a que, dizia-se, se assistia naquelas primeiras décadas do século XX, referindo-se, sob um mesmo título, a todos aqueles que promoviam a “anarchia dos sons”: “futuristas, symbolistas, expressionistas, debussystas”, e creditava ao público a decisão pela supremacia da emoção – e da melodia - em detrimento da ciência – e do ruído.

Juiz supremo, o publico approvará ou reprovará os trabalhos que mais se adaptarem ao seu ouvido musical e como a arte dos sons é uma lingua perceptivel de todos os povos e até dos animaes, desde que o seu vocabulario se origine na melodia, – esta, estamos certos, ainda no seculo XX, não será desthronada pela sciencia, pelo calculo, pelo ruido, – a emoção pela sensação!... (FON FON, 1923c: 6)

Precedendo a representação da ópera, estava prevista a execução de quatro obras para orquestra do mesmo Julio Reis, autor de *Heliophar* – “‘Serenata brasileira’, ‘Serenata de Pierot’, ‘Caravana celeste’, ‘Vigilia d’Armas’”, por uma orquestra de sessenta professores (O JORNAL, 1923f: 11)³³⁰.

A julgar pelos periódicos da ocasião, entretanto, *Heliophar* estava longe de ser uma obra de ponta ou de qualidade musical inquestionável. Apesar dos esforços e da perseverança do compositor para ver seu trabalho encenado, faltava-lhe a técnica da orquestração.

(...) a orquestração, que é o corpo, o que lhe dá fôrma sensível, que a caracteriza, que a embelleza com as suas cores peculiares, na grande variedade dos timbres instrumentaes. (...).

Não se encontram, na sua opera a unidade, a concatenação, que constituem uma condição essencial das obras dessa natureza. (...). Não se encontra, na partitura sob o aspecto dramático, uma phrase que impressione e nas intensidades sonoras, indicativas dos sentimentos que se agitam. (O JORNAL, 1923h: 11)

Apesar disso, “em uma festa official, (...), viu elle [Julio Reis] representada a sua ‘Heliophar’, deante daquela concorrência que ocupava todos os pontos do Palacio das Festas”

³³⁰ Entretanto, apenas dois poemas sinfônicos foram efetivamente ouvidos, *A Caravana Celeste* e *Vigilia d’Armas*.

(O JORNAL, 1923h: 11) e presenciou os “mais calorosos applausos da assistencia, tão numerosa, que não deixou uma poltrona vazia!” (FON-FON, 1923e: 10). Afinal, tratava-se de “uma opera brasileira, de verdade. Brasileiros são os seus autores, librettista e compositor e brasileiros todos os seus interpretes, e até o scenographo” (FON-FON, 1923c: 6), o que se viu em poucas oportunidades ao longo das comemorações do Centenário. Nisso estaria o seu valor. E nisso foi saudado também Flavio da Silveira, pela iniciativa de promover a representação de uma opera nacional no recinto da Exposição.



Figura 39: Artistas que tomaram parte na audição da ópera *Heliophar*, ao lado do compositor Julio Reis (FON FON, 1923e: 51)

4.2.3.3 Festas populares

Ainda no início dos festejos comemorativos, já se lia em periódico local certa inquietação com o perfil do programa de atividades que havia sido planejado pelos organizadores para ser levado no espaço da Exposição Internacional, considerada pelo autor do texto uma programação pouco atraente para a “grande massa popular”, focados que haviam ficado aqueles responsáveis na realização de eventos que pudessem atender à ânsia de demonstrar o elevado grau de cultura e progresso que o país possuía após um século de independência política, o que implicava a exposição daquilo que fosse considerado ‘modelar’ e ‘elevado’ e que não necessariamente se coadunava à mera diversão do público.

Para o programma dos festejos do Centenario não foram escolhidos muitos numeros que se destinassem á diversão exclusiva do povo. Afóra os fogos de artificio (...), nada ha realmente que vá encantar a grande massa popular. A sociedade propriamente terá os seus attractivos, entre os quaes avultará, num requinte de elegancia, o baile do Jockey-Club.

Mas o povo das ruas não foi, parece, bem contemplado na distribuição dos festejos commemorativos. (A NOITE, 1922d: 2)

Na visão daquele periódico, “bastaria que se fizessem concertos nas praças e jardins, com permissão para dansas, pois muito bem se sabe como a alma da nossa população se perde por um requebro de maxixe”, para que o povo se agradasse dos festejos comemorativos ao Centenário.

E o certo é que, se o fizéssemos, entre as recordações do Centenario, haveria de ficar gravada na memoria deste nosso povo alegre, carnavalesco – vá lá – e bailador, a lembrança da serie de concertos populares, com que se distrairia o publico nas praças e ruas, enquanto, noutros sitios, se desenrolassem as cerimoniaes e solemnidades comemorativas da passagem do primeiro seculo sobre a autonomia de nossa vida politica. (A NOITE, 1922d: 2)

Pois aí mesmo é que se encontrava o mote da questão. O parlamentar Pinto da Rocha, em 1919, quando ainda da defesa que fizera para que se discutisse o projeto de Nestor Ascoly, lançou mão justamente da imagem que se tinha do maxixe para desqualificar uma programação em comemoração à grande data que, se debatida às pressas, poderia com esse gênero popular se assemelhar, desqualificando-se, assim, a própria data. Sob o ponto de vista desse parlamentar, a memória da memória nacional não deveria ficar gravada pela lembrança de algo que se desconsiderava. Corria-se o risco de, ao serem rememoradas as lembranças das comemorações do Centenário, invocarem-se aquelas ligadas ao maxixe como identidade nacional.

É preciso salientar que a época era de relegar as raças que, acreditava-se, ainda não haviam atingido o nível de civilização de outras – e, com elas, suas manifestações culturais –

e fomentar sua ‘evolução’, o que só se daria pela exposição aos modelos culturais das raças ‘superiores’. Logo, oferecer ao grupo que se queria ‘instruído’ aquilo que ele já possuía não parecia uma medida adequada àquele pensamento.

Embora tenham idealizado eventos que chamaram de ‘populares’, cujo sentido estava menos vinculado a um repertório popular do que à aglomeração da massa ao redor deles, as seguidas comissões que se debruçaram sobre a programação das festas do Centenário fizeram-no com objetivos bastante diversos daquele que o articulista do periódico *A Noite* reclamava. Nesse nicho, cuja finalidade era atrair e instruir a massa e apresentar o grau de civilização que a nação alcançara, não havia lugar para manifestações culturais que não pertencessem ao ‘mundo civilizado’.

Por outro lado, a própria sobrevivência e o sucesso da Exposição Internacional dependiam diretamente da capacidade de atrair-lhe visitantes, e, ainda desde outubro de 1922, Carlos Sampaio e Ferreira Ramos vinham se empenhando “para satisfazer o publico e têm em preparativo grande numero de interessantes festas populares, como sejam: batalhas de flores, grande concerto ao ar livre, (...), concurso de bandas de musica dos Estados etc.” (O PAIZ, 1922be: 5).

As sucessivas alterações que foram feitas nas comissões responsáveis pela organização das atividades na Exposição Internacional também apontaram para a necessidade de se atender à ‘vontade popular’. Segundo os periódicos locais, ao assumir a Direção do Serviço de Propaganda, Publicidade, Festas e Diversões, Flávio da Silveira empenhou-se em promover eventos que aproximassem o povo daquele mundo da modernidade, oferecendo-lhe aquilo que queriam ver, e não somente o que gostariam que o povo apreciasse.

Assim foi que

o Dr. Flavio da Silveira, (...), deliberou realizar ali [no recinto da Exposição] grandes festejos genuinamente brasileiros. As pastorinhas, que, na véspera de Reis, percorrerem a cidade, entoando seus cantos característicos, terão ingresso gratuito no recinto da exposição, naquela noite. (O PAIZ, 1923b, 6)

Ou, por outra: “Se o tempo permitir, o recinto da exposição estará hoje á noite repleto de visitantes e de ranchos de pastorinhas. Foi uma idéa feliz a da organização destas festas, que, em verdade, são as que mais agradam o nosso povo” (O PAIZ, 1923c: 6)

O espaço ocupado por manifestações musicais tidas como populares – e que, portanto, naquele contexto, fossem consideradas genuinamente brasileiras, ainda que também aí não houvesse unanimidade nem mesmo entre os defensores dessa questão – dentro da Exposição Internacional, foi, de fato, bastante inferior àquele ocupado pela dita ‘música de concerto’,

lírca ou sinfônica, fosse essa última composta ou executada por artistas nacionais ou estrangeiros.

Apesar disso, essa presença foi de significação e importância inversamente proporcional à quantidade de eventos oficiais dessa natureza formalmente organizados, por terem sido os únicos em que a questão da identidade sonora da nação miscigenada veio à baila de forma mais genuína.

Embora as diversas bandas de música que se apresentaram no recinto da Exposição Internacional possam ter se ocupado, em algum momento, de um repertório diferente de dobrados, de marchas militares ou de aberturas de óperas, executando inclusive maxixes e afins, três grupos em especial destacaram-se nos espetáculos da Exposição Internacional pelo lugar que os gêneros musicais por eles executados viriam a ocupar junto ao povo em um futuro próximo; pela defesa do homem nacional; e pela circularidade de sons que promoviam. Citam-se, então, os *Turunas Pernambucanos* e a música sertaneja de Cornélio Pires; os *Oito Batutas* e o maxixe; e Nóbrega da Cunha e o bloco do bam-bam-bam, com o samba e o batuque.

4.2.3.3.1 *Cornélio Pires e a noite sertaneja*

No final de outubro de 1922, fez-se realizar, na Sala das Festas do Palácio das Festas, uma “Semana Sertaneja”, como foi noticiada a iniciativa do folclorista paulista Cornélio Pires (1884-1958), e que constou de três conferências, ocorridas nos dias 22 e 25 de outubro e em 5 de novembro de 1922³³¹.

“Pelo nosso caipira fez tudo, foi tudo”: jornalista e escritor, “professor e violeiro, poeta e folclorista, botânico e zoólogo, caçador e pescador, viajante e festeiro do Divino” (CORREIA, 1958: [s.n.]). Cornélio Pires “desenvolveu suas tendências de pesquisador [na cidade de Laranjal], transformando-se no pioneiro de nosso folclore. Estudou, com apaixonado interesse, danças, mutirões e canções do nosso caboclo” e “impôs a figura de nosso caboclo, com todo seu regionalismo, na literatura brasileira” (NOTÍCIAS DE HOJE, 1958: [s.n.]).

Autor de diversos livros sobre o homem do interior e a cultura caipira, Cornélio Pires apontava para as diversas regionalidades e para a necessidade de incorporá-las todas. O

³³¹ Inicialmente prevista para acontecer no dia 1º de novembro, a terceira festa sertaneja foi adiada para o dia 5 daquele mês, dado que o dia anteriormente pensado para sua realização havia sido designado pelo Comissário Geral do México como a data para realizarem-se as festividades daquele país dentro da Exposição Internacional.

folclorista “não estuda ‘o caipira’, o que póde levar á falsidade, nem ‘um caipira’, o que leva á parcialidade – mas ‘os caipiras’, em sua característica variedade de typos e costumes: o caipira branco, o caboclo, o preto e o mulato” (ATHAYDE, 1921: 1).

As festas sertanejas de Cornélio Pires podem ser inseridas em um grupo de manifestações da arte brasileira de caráter regionalista, bastante em voga naquele momento, em especial na literatura, quando se buscou definir que tipo de ‘homem’ poderia ser considerado genuinamente brasileiro.

Como aconteceu no tempo de Gonçalves de Magalhães, no tempo de Gonçalves Dias ou José de Alencar em relação ao índio, em que se pretendia erroneamente encontrar o typo representativo do Brasil, o ‘caipira’, o ‘caboclo’, mestiço das tres raças primeiras, que há de transformar-se amanhã numa outra mestiçagem mais alta e mais fecunda, está em moda. . (...). Significará esta volta ás inspirações nativistas, depois de tantos anos de imitações e ‘pastiches’ francezes, o triumpho do sentimento brasileiro? ‘Non lo credo’... Parece-me antes um fruto immediato deste ‘nacionalismo’, (...). Passará, entretanto, ephemero que é como todas as modas. Não tem nem póde ter raizes profundas ou condições proprias de viver. A literatura ‘caipira’ será sempre uma curiosidade. (BELLO, 1922: 1)

Em diversas ocasiões, Cornélio Pires se fez representar em conjunto com o maestro e compositor paulista Eduardo Souto (1882-1942) (SOUTO, [2017]), autor de marchas, sambas, batuques, maxixes, choros e cateretês, e com o barítono carioca Frederico Rocha (circa 1900-?) (ROCHA, [2017]), artistas responsáveis pela performance das músicas levadas à cena quando das apresentações daquele escritor paulista.

Na Exposição Internacional, não foi diferente. A parte inicial das duas primeiras ‘noitadas caipiras’ de Cornélio Pires, realizadas em 22 e 25 de outubro de 1922, contou com a participação de “uma orchestra dirigida pelo compositor Eduardo Souto”, durante a qual o “barytono Frederico Rocha cantará canções sertanejas auxiliado por um corpo de coristas. Nesta parte serão executados sambas, cateretes, batuques, etc” (O JORNAL, 1922c: 3).

A segunda parte do espetáculo estava reservada para a conferência a ser proferida pelo folclorista, que, “num ligeiro estudo, de feição humoristica, fará a defesa do sertanejo brasileiro, narrando a proposito da vida roceira engraçadissimas anedotas”, discorrendo “sobre ‘Typos caipiras’, ‘Resistencia’, ‘Educação’, ‘Docilidade’, ‘Simplicidade’, ‘Presença de espirito’, piadas, etc” (O JORNAL, 1922c: 3).

Na terceira daquelas conferências, “sem repetir pilherias contadas nos dois espectaculos anteriores, o poeta narrará ‘casos’, através dos quaes se percebem os diversos aspectos da alma carioca”, quando

Cornelio Pires discorrerá sobre os caipiras, pilherias a proposito de diferenças de pronuncia – É um forte – Suicidio e carrapatos – Gabolice – Sabbado, domingo e segunda feira do caipira – Hospitalidade – Pessimismo – Um caipira na capital –

Simplicidade- Guardamento de defunto – Comparações – Festas caipiras – Italianos – Syrios – Poetas caipiras – Mentiras. (O PAIZ, 1922bp: 3)

Nessa terceira representação, o escritor contou com a presença de um grupo regionalista conhecido pelo nome de *Turunas Pernambucanos*, que tocaria “vários trechos de música genuinamente sertaneja” (O JORNAL, 1922e: 3).

Dando um caracter popular brasileiro, com repertorio organizado especialmente para a festa, os “Turunas pernambucanos” executarão o seguinte programma: 1, “Vamos p’ra caxangá”, choro do norte; 2, “Passarinho verde”, toada do sertão; 3, “Grande desafio”, João Limêra contra Jundiá; 4, “Sambinha de viola”; 5, “Vamos s’imbora, Maria!” e 6, “Variações de sanchsofone”, pelo Ratinho. (O PAIZ, 1922bp: 3).

Natural do estado de Pernambuco, esse grupo era formado por oito músicos, cujos nomes artísticos remetiam a animais da fauna brasileira³³², e que entoavam costumeiramente, em suas apresentações, emboladas, toadas, desafios e outros gêneros da música daquele estado ao som de “tres violões, um saxofone, um cavaquinho, um réco-réco, um pandeiro e um banzar” (O PAIZ, 1922d: 6), tendo se apresentado com sucesso na sala de espera do Cine Palais (TURUNAS PERNAMBUCANOS, [2017]) (figura 40).



Figura 40: Propaganda da participação dos Turunas Pernambucanos na sala de espera do Cine Palais – música regional (O Paiz, 1922d: 6)

Na esteira das apresentações de música sertaneja, e assim como Cornélio Pires, o poeta Catullo da Paixão Cearense (1863-1946) costumava participar de conferências, recitando nelas suas próprias produções literárias e entoando modinhas e canções, por vezes igualmente acompanhado pelos *Turunas Pernambucanos*. Em 24 de outubro de 1922, por

³³² “São estes os componentes do Turunas, cada qual com o seu appellido de guerra: Felinto Moraes, *Caxangá*; Severino Rangel, *Ratinho*; José Calazans, *Jararaca*; João Guimarães, *Pernambuco*; Robinson Florencio, *Sapequinho*; Aldemar Adour, *Jandaya*; Cypriano Silva, *Pirauá*, e Arthur Chagas, *Sabiá*.” (O PAIZ, 1922e: 5).

exemplo, o artista se apresentou no Palácio das Festas da Exposição Internacional, ao lado da violonista espanhola Josephina Robledo (1897-1972), com o seguinte programa:

Programa do Festival Artístico de D. Josephina Robledo e Catullo Cearense

Data: 24 de outubro de 1922 (3ª feira)

Local: Palácio das Festas

Horário: 16h

Artistas:

- D. Josephina Robledo
- Catullo Cearense

Programa	Compositor	Obra
	Catullo Cearense	<i>O Marroeiro</i>
	Tarrega	<i>Capricho arabe</i>
	Pujol	<i>Canção do berço</i>
	Tarrega	<i>Sonho</i>
	Catullo Cearense	<i>O velho marroeiro</i> (Resposta do Marroeiro - poema inédito)
	Albeniz	<i>Asturias</i>
	Beethoven	<i>Minuetto</i>
	Tarrega	<i>Jota</i>

(O JORNAL, 1922d: 11)

4.2.3.3.2 *Os Oito Batutas*

Os ‘Oito batutas’ representam a musica popular carioca; os oito pernambucanos são a mesma coisa de Pernambuco. E comsigo um pouco da alma sertaneja, como sertanejos legitimos que são. A suave poesia espontanea do interior esses oito artistas interpretam com fidelidade e um profundo encanto. (O PAIZ, 1922f: 5)

Dentro das manifestações de caráter popular que tiveram lugar na Exposição Internacional, outro grupo que mereceu atenção foi aquele integrado por Pixinguinha³³³ (1897-1973) e Donga³³⁴ (1890-1974), nomes consagrados da música popular brasileira e

³³³ “Apelido do compositor, arranjador, regente, flautista e saxofonista Alfredo da Rocha Vianna Filho” (BASTOS, 2005: 187).

³³⁴ “Apelido do compositor, violonista e banjoísta Ernesto dos Santos” (BASTOS, 2005: 187).

vinculados respectivamente ao choro e ao samba, dois gêneros bastante representativos daquele universo artístico.

O grupo instrumental conhecido como *Oito Batutas* foi criado em 1919

para tocar na sala de espera do elegante Cine Palais, e teve como público membros da elite carioca, muitos deles (...) ligados a um ideário nacionalista em defesa da cultura popular, pensada como rural por excelência [como a praticada pelos *Turunas Pernambucanos*], em oposição à urbana. (BASTOS, 2005: 179).

Inicialmente, o grupo contou com a participação dos já citados Pixinguinha e Donga, além de “China (compositor, violonista e pianista Otávio Liplecpow da Rocha Viana, irmão sênior de Pixinguinha [1888-1927]), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho, bandolim e reco-reco [1895-1960]), José Alves Lima (banjo, bandolim e ganzá)” (BASTOS, 2005: 187), Jacó Palmieri, no pandeiro, e Luís de Oliveira, na bandola e reco-reco.

No salão do *Cine-Palais*, atraídos pela orchestra dos *Oito Batutas*, composta quase toda de sacudidos creoulos eximios no violão, na flauta e na interpretação de modinhas sertanejas, estão varios diplomatas estrangeiros em companhia de suas senhoras e de um representante da nossa *jeunesse dorée*. (FON FON, 1919: 22)

De fevereiro a agosto do ano do Centenário da Independência, os *Oito Batutas* empreenderam uma viagem a Paris, financiada por Arnaldo Guinle (1884-1963), destacado membro da elite carioca e dirigente esportivo. Essa viagem foi responsável por acalorado debate nos meios culturais brasileiros sobre a representatividade e a legitimidade, nos salões franceses, do “tipo de homem” que integrava aquele grupo musical – negros, em sua maioria, e com origem nas classes mais baixas da sociedade carioca – e daqueles gêneros de música, os quais, por aqui, eram considerados obscenos e vulgares, não merecedores, portanto, de serem divulgados na Europa associados à moderna nação brasileira.

A dita viagem teria colaborado também para o estabelecimento definitivo do samba e do choro como gêneros musicais genuinamente brasileiros, abrindo caminho para a influência do *jazz* norte-americano, “nova linguagem musical do sistema mundial” (BASTOS, 2005: 180), na música nacional, em especial naquela de Pixinguinha, e qualificou “a volta do grupo ao Brasil, que iria participar das festividades do primeiro centenário da Independência no Rio de Janeiro, como triunfante” (BASTOS, 2005: 179).

Em que pese o conceito que se tinha desses músicos pela condição de ‘inferiores’ que a ‘raça’ lhes concedia – era a crença de então, saliente-se –, os periódicos consultados apontaram a participação d’os *Oito Batutas* nas atividades comemorativas do Centenário em

dois episódios³³⁵. O primeiro deles teria sido em 15 de setembro de 1922, quando de uma excursão ao Corcovado “que o prefeito municipal e sua esposa offereceram ás delegações municipaes, de Buenos Aires e Montevideo, que ora nos visitam”.

Os ‘oito batutas’ foram especialmente contratados, para tocar durante a festa, o que concorreu para a sua maior animação. Desde quatro horas que as danças haviam começado, e, ás cinco, quando o dr. Carlos Sampaio, acompanhado pelas delegações municipaes argentinas e uruguayas, deu entrada no salão, uma salva de palmas écoou com entusiasmo, e, sem mais tardança, os ‘oito batutas’ empurraram um maxixe electrizante. Todos dançaram animadamente e assim continuaram até á noite. (CORREIO DA MANHÃ, 1922i: 2)



Figura 41: Imagem do grupo Os Oito Batutas, que contava com a participação de Pixinguinha ao saxofone (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1923 circa)

³³⁵ Embora tenham sido encontradas informações sobre outras participações do grupo no cenário da Exposição Internacional, o material a que se teve acesso não confirmou tais apresentações.

O segundo momento teve lugar no próprio recinto da Exposição Internacional, em comemoração ao Dia do Empregado no Comercio, dentro de uma programação que teria início à tarde, com o hasteamento da bandeira nacional. “Um córo de 80 figuras, da escola coral do Theatro Municipal, cantará por ocasião dessa solemnidade o hymno nacional e a canção do soldado”, contando ainda com a participação de “diversas bandas de musica (...) [que] tocarão durante a tarde e á noite, no recinto da Exposição” (O PAIZ, 1922bq: 2).

Essa programação comemorativa seria concluída à noite, com o “grande baile promovido pela União dos Empregados no Commercio, para esse fim especialmente cedido [o Palácio das Festas] pela commissão de festejos da exposição” (O PAIZ, 1922bq: 2), e cuja “musica estará a cargo da conhecida orchestra dos ‘Oito Batutas’ e de uma banda militar” (A NOITE, 1922j: 3).

4.2.3.3.3 *O Bloco do Bam-bam-bam: o samba e o batuque*

Passados os primeiros meses de funcionamento da Exposição Internacional, durante os quais todos foram tomados por um grande entusiasmo pela novidade do empreendimento em si, viram-se abalados os organizadores do certame pela baixa frequência do público àquele recinto, motivada, supunham, pela ausência de atrações. Saliente-se, nesse contexto, que nem todos os pavilhões haviam sido inaugurados até a virada do ano – logo, correspondendo-lhes também em número as atrações oferecidas –, um dos motivos, inclusive, para que o fim do funcionamento da Exposição tivesse sido postergado por duas vezes.

A nomeação de Flávio da Silveira parece ter provocado significativas mudanças à programação cultural que seria levada a cabo no recinto da Exposição, tanto no tocante à quantidade de eventos quanto em relação à característica da própria programação, que passaria a ser constituída “de festas populares e [que] se iniciaria, sem demora, uma propaganda intelligente e intensa por todo o interior do paiz. Espera-se, desse modo que a exposição entre, em breve, em uma nova phase, interessando, realmente o povo” (O PAIZ, 1922bx: 6).

Foi assim que eventos quase diários de danças e de outras manifestações da cultura popular, aí incluídos os ranchos de pastorinhas; os bailes de carnaval à fantasia para crianças e para adultos no Palácio das Festas; os desfiles de corsos; as batalhas de serpentinas; o samba e o maxixe – “as [danças] que mais agradam o nosso povo” (O PAIZ, 1923b: 6) –, e outras tantas e diversas atividades de características similares passaram a integrar os festejos oficiais

das comemorações do Centenário no interior da Exposição Internacional a partir de meados do mês de dezembro de 1922.

Que a exposição ganhou novo impulso com a actual administração ninguém será capaz de negar. Tudo o demonstra, e a frequencia de publico tem se verificado que, de meados de dezembro para cá, aumentou sensivelmente.

Basta recordar que, só os festejos organizados para um dia, no recinto daquele certamen, pelo Dr. Flavio da Silveira, attraiu para ali mais de cem mil pessoas. (O PAIZ, 1923h: 5)

Segundo os próprios organizadores, essas atrações acabaram por promover o afluxo de visitantes à Exposição naquele período de verão, contribuindo para a popularização do certame.

No periodo de 1 a 6 de janeiro, (...), e, bem assim, em todo o correr do mez e, notadamente no dia 20, que é o dia magno da cidade, proseguirá a directoria de festas, em seu programma de attracção, mercê do qual a exposição tem tido ultimamente enchentes colossaes.

O recinto continuará a ser a arena de renhidas batalhas de serpentinas e lança-perfumes, e a Avenida das Nações, como um grande canal que cede á inundaçao, regorgiatá de gente, de todo este bom povo sebastianopolitano, cuja alegria sobreporá ás crises e aos refreões das carpideiras de fim de anno.. (O PAIZ, 1923a: 6)

Deveria haver, entretanto, espaço para todos os cidadãos em uma festa que comemorava o centenário da autonomia política de país republicano. Assim,

Além das dansas populares, no tablado ao ar livre, e dos jogos infantis e outros divertimentos que se encontram na exposição, as classes mais abastadas terão ali os excepcionaes cursos de automoveis, (...).

Ladeando as carruagens e ondeando entre ellas, o povo travará as suas tradicionaes batalhas de alegria, ao som dos tangos e dobrados das nossas bandas marciaes. (O PAIZ, 1923a: 6)

Em janeiro de 1923, já sob a égide de Flavio da Silveira, e inaugurando um “novo programma de festas no recinto da Exposição, o qual abrange o período que vae até 21 do corrente [mês de janeiro de 1923]” (O JORNAL, 1923b: 3), foram planejados espetáculos ao ar livre, tendo sido o Pavilhão da Música palco de uma “festa regional de costumes choreographicos cariocas” (O JORNAL, 1923a: 3), a cargo do “bloco do Bam-bam-bam” (O PAIZ, 1923e: 5), “com excellentes numeros de ‘folk-lore’. O batuque, a capoeiragem e o samba entrarão em scena, pondo em fóco usos e costumes da nossa gente simples. Detalhando a significação de cada numero, o senhor Nobrega Cunha fará uma palestra literaria” (O PAIZ, 1923d, p. 7) “pelo aproveitamento e estylização dos motivos nacionaes” (O JORNAL, 1923a: 3), método bastante comum naqueles tempos de valorização de temas nacionais a partir do emprego de técnica composicional do mundo europeu moderno, como que a individualizar e ‘civilizar’ as exóticas manifestações culturais brasileiras.

Cabe aqui destacar a importância do conferencista e o pensamento por ele defendido naquele contexto. Nóbrega da Cunha era “um profissional de dupla face: jornalista e educador” (ROCHA, 2003: 13): “jornalista representante da Associação Brasileira de Imprensa e da Associação dos Artistas Brasileiros” (CUNHA, 2006: 1) e educador que, tendo integrado o grupo que, em 1932, fazia a defesa da Escola Nova, assinando o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova³³⁶.

Colaborou com o futuro diretor geral da Instrução Pública do Rio de Janeiro, professor Fernando de Azevedo (1894-1974) na reforma por ele empreendida naquela cidade, então Distrito Federal, no final da década de 1920, que agregaria “novas dimensões conceituais, (...) especialmente o princípio da escola única, (...), e o de integração da escola ao meio social, entendendo a participação dos atores da sociedade na escola, como parte crucial para a solução da questão escolar no país” (ROCHA, 2003: 12-13).

(...) pela primeira vez no pensamento social brasileiro se tem a formulação precisa de uma proposição, que se dirige a um meio social específico, tornando a sua incorporação e participação como condição para a solução do que se propõe. (ROCHA, 2003: 12-13)

Nóbrega da Cunha defendia “uma concepção de modernidade educacional que não vem pronta, como modelo a seguir. Ela não abre mão de uma moderna educação, mas quer construí-la em interação com o que se integra no processo educativo” (ROCHA, 2003: 11).

Sua crítica não está no âmbito estritamente pedagógico, mas de um ideal educacional alternativo, em diálogo com a diversidade, que contraria políticas e ideologias modernizantes de imposição cultural, em que o modelo do que é considerado moderno em educação já vem pronto e acabado. Restaria ao não-moderno – o tradicional – enquadrar-se. (ROCHA, 2003: 24-25).

Essa crença de Nóbrega da Cunha em uma escola moderna – no sentido de oportunizar a todos os cidadãos, independentemente da classe e da origem social, como condiz a um ambiente republicano, proporcionando-lhes aquilo que a sua origem social não lhes tinha oferecido para a superação das condições desfavoráveis – merece destaque nos eventos por ele protagonizados em palcos da Exposição Internacional.

Marcado inicialmente para ocorrer no dia 14 de janeiro de 1923, o festival organizado por Nóbrega da Cunha para ocorrer no Pavilhão da Música acabou por ser transferido para as semanas subsequentes, dado o mau tempo que se abatera sobre a cidade do Rio de Janeiro anteriormente a essa data e que impedia a realização de atividades ao ar livre.

³³⁶ “O ‘Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova’ consolidava a visão de um segmento da elite intelectual que, embora com diferentes posições ideológicas, vislumbrava a possibilidade de interferir na organização da sociedade brasileira do ponto de vista da educação. Redigido por Fernando de Azevedo, o texto foi assinado por 26 intelectuais, (...). Ao ser lançado, em meio ao processo de reordenação política resultante da Revolução de 30, o documento se tornou o marco inaugural do projeto de renovação educacional do país”. (BOMENY, [2002])

Ha muito tempo que a directoria de ‘festas’ da Exposição, não dá um arsinho de sua graça.

Os jornaes andaram cheios de numeros de um programma que já se acabou e que até agora ainda não foi renovado.

Por que? Não haverá mais festas no certamen? Será devido ao azar do ‘Batuque’ e da ‘Ala dos namorados’, que todos os domingos chama chuvas que enlameam a Exposição e afastam os já rarissimos visitantes?

Que fale a directoria das ‘festas’. (GATO, 1923: 6)

O evento tinha por objetivo apresentar “[o] ‘Samba’ á alta sociedade” (O IMPARCIAL, 1923: 6) e teria início com uma conferência do citado jornalista “sobre o movimento em prol da criação da arte brasileira, pelo aproveitamento dos motivos nacionaes, salientando o que há, nesse sentido, com relação não somente á dansa, como á architectura, á arte decorativa e á musica” (O JORNAL, 1923c: 3).

Em um movimento contrário ao que se assistira até então – a apresentação de um modelo da civilização àquela nação que almejava deixar para trás o atraso em que se via chafurdando, Nóbrega da Cunha indicava um caminho em defesa da arte nacional, no mesmo sentido que já haviam tomado músicos acadêmicos, mas que não chegaram ao maxixe ou ao samba de maneira tão genuína.

Os adjetivos utilizados pelos periódicos destacavam a singularidade do evento: um “curioso espectáculo, primeiro, no genero, que se realizará na Exposição”. Nele, se apresentaria um “‘bloco’ de 60 authenticos ‘bam-bam-bans’ e ‘bahianas’ que dansarão o ‘Samba’ tal como o costumam executar nos morros” (CORREIO DA MANHÃ, 1923: 4).

O resumo da conferência a ser ministrada pelo jornalista Nóbrega da Cunha, como abaixo transcrito, pode dar a dimensão técnica do evento:

I – Conferencia sobre o movimento, já iniciado, em prol da criação da arte brasileira, pelo aproveitamento e estylização dos motivos nacionaes. O ‘Samba’, elemento para a arte choreographica.

Confusão, reinante no espirito da aristocracia, relativamente ao ‘Sapateado’, ao ‘Batuque’ e ao ‘Samba’.

O ‘Batuque’, simples exercicio de agilidade e de firmeza. A capoeira como arte offensiva e defensiva superior ao ‘box’, á ‘navalha’, hespahola, á ‘luta do pão’, portuguesa, e ao ‘jiu-jitsu’, japonez. Como brigam dois norte-americanos e como brigam dois malandros cariocas. O historico ‘rabo de arraia’ com que Moleque Cyriaco derrotou o lutador japonez (...).

Origem da expressão ‘bam-bam-bam’– onomatopéa de um movimento em tres tempos.

II – ‘Batuque liso’ (ensaio), executado por todos os ‘bam-bam-bans’, tomando parte a ‘bahiana’ Iracema Vianna, (...).

III – Origem do ‘Samba’. O ‘jongo dos escravos africanos. Os ‘Sambas’ baiano, carioca e alagoano ou ‘Coco’. Floriano Peixoto e João do Rio, apreciadores do ‘Samba’.

Motivos predominantes no ‘Samba’.

IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII e XIII, dez ‘sambas’ cantados e executados por todo o bloco.

(...).

A orchestra é típica do ‘Samba’ e compõe-se de violões, cavaquinhos, ‘guayas’, (...), pandeiros, ‘reco-recos’, pratos, (...) e tamborins, a cargo dos seguintes tocadores: (...) e outros notáveis profissionais do ‘Samba’ e do ‘Batuque’. (...). (CORREIO DA MANHÃ, 1923: 4)

Embora longo, o relato guarda importantes e detalhados apontamentos sobre a prática daquelas manifestações populares, então consideradas marginais, ao procurar delas elucidar pormenores – como origem, definição e características; na verdade, mais se assemelhava a um tratamento científico e etnográfico de um tema reputado como ‘excêntrico’, prática, aliás, característica daquelas décadas iniciais do século XX – que promovessem a aproximação entre elas e as classes mais abastadas, uma prática que se demonstrava bem de acordo com o pensamento do conferencista no tocante à educação: para ele, a participação e a interação com o sujeito social que se deseja integrar seriam fundamentais para resolver os problemas da educação no país.

Nesse sentido, era preciso desmistificar também os praticantes daqueles gêneros musicais, tidos como desqualificados, como desqualificadas eram consideradas aquelas manifestações. Assim,

embora sejam profissionais do samba os elementos que vão se apresentar á alta sociedade nessa interessante festa, constituindo obloco do ‘Bam-bam-bam’, não são desclassificados como se poderia supor á primeira vista. Pelo contrario, é gente que vive honestamente do seu trabalho e que brinca para... divertir-se.

Os homens são, na maioria, [...], operários ou empregados do governo; as ‘bahianas’, quasi todas, são doceiras e vendem os seus ‘quitutes’ em diversos pontos da cidade nos seus tradicionais tabuleiros. Tia Romana, por exemplo, a mais notável figura do Morro do Pinto, é, além de exímia ‘sambeira’ especialista em cús-cús, cocadas, pés de moleques, e bolinhos de tapioca e costuma vendel-os na Praça Onze. (O IMPARCIAL, 1923: 6) (figuras 42, 43, e 44)



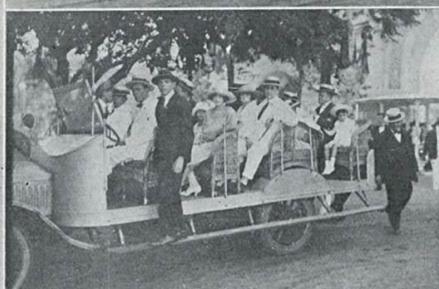
Figura 42: O batuque e o samba na Exposição Internacional. Pavilhão da Música.
(CARETA, 1923: 30)



Figura 43: O batuque e o samba na Exposição Internacional. Pavilhão da Música.
(CARETA, 1923: 30)

o Malho

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO CEN-
TENÁRIO



O CARNAVAL

O recinto do grandioso certamen vai ser o ponto preferido, pela população carioca e pelos forasteiros dos Estados e do estrangeiro, para apreciar a maior festa da capital da República. Todas as grandes sociedades e os melhores ranchos, cordões e blocos ali irão mostrar a sua riqueza e a sua graça. Já domingo ultimo houve fortes atractivos carnavalescos, como se pôde verificar nesta pagina, onde se vê: 1) A passeiata dos Tenentes do Diabo. 2, 3 e 4, A festa do batuque com as bahianas que cantaram e dançaram. 5) Um rancho característico. 6 e 7) A condução dos visitantes. A' Exposição! A' Exposição!

Figura 44: A festa do batuque e o Carnaval de 1923 no recinto da Exposição Internacional (O MALHO, 1923: 38)

4.3 NAS ONDAS DA RADIOFONIA

Em virtude dessa combinação engenhosa, o público que circulava no recinto [da Exposição] podia ouvir não só os concertos e as audições organizados no ‘studio’, como as operas cantadas no Theatro Municipal, os discursos pronunciados nas solemnidades e nos banquetes, os concertos do Instituto Nacional de Musica, etc. Devido ainda á mesma combinação, os concertos realizados e discursos pronunciados no recinto eram divulgados pela estação irradiadora, montada, nessa ocasião, no alto do Corcovado. (BRASIL, 1926, v. II: 252)

Palco de conceitos e ideologias e da ciência como expressão da modernidade, como convinha a eventos daquela magnitude realizados desde o século XIX, a Exposição Internacional do Rio de Janeiro tornou-se também lócus de performances científicas, algumas delas inéditas em território brasileiro, como aquelas relativas à transmissão do som, e que se fizeram apresentar inovadoras não só pelo avanço tecnológico em si, mas principalmente pelo alcance formidável de público que os novos equipamentos permitiam, tornando-se o principal ponto de tangência entre a ciência e a música naquele cenário de celebração e de modernidade e proporcionando importantes desdobramentos na vida da sociedade brasileira e, em particular, na música.

Fizeram parte dessa experiência tecnológica, como planejado junto à Comissão Executiva, a radiotelegrafia e o sistema de telefone alto falante, os quais, ao possibilitar que discursos, conferências, audições e concertos musicais realizados sob os auspícios daquelas comemorações, fosse no recinto da Exposição Internacional ou fora dela, pudessem ser transmitidos para espaços diferentes daqueles em que se realizavam, permitiram a vulgarização da cultura da civilização e a disseminação do conhecimento para criar uma “nação amparada nos valores da ciência” (COSTA, 2012: 39) e atingir o progresso do país pelo avanço intelectual do povo.

Juntas, as vivências proporcionadas por aquelas inovações da ciência, ainda que não possam “ser consideradas como radiodifusão, tendo em vista a sua característica de recepção em espaço aberto por meio de alto-falantes” (COSTA, 2012: 28), foram responsáveis por importante nota de modernidade associada aos conceitos de progresso e de civilização no âmbito da Exposição Internacional.

Saudada pelos próprios organizadores dos festejos, e tendo a música, pelo objeto de que se formava – o som –, como produto veiculado e material primário a esse empreendimento, a radiofonia acabou por “conduzir a transformação da sociedade por meio da formação de uma nova mentalidade, amparada no pensamento científico” (COSTA, 2012: 30).

Descobriu-se naqueles instrumentos um meio poderoso de promover a educação e de incrementar a cultura, “maravilhoso vehiculo de transmissão immediata do pensamento, do ensino, da informação, estreitando todas as relações” (R.B., 1923: 11)³³⁷. E os cientistas defendiam e se aplicavam na institucionalização e na disseminação do uso do rádio por e para todas as camadas da sociedade brasileira republicana.

Graças ao modo habil como os programmas são organizados e combinados, todos os amadores têm ensejo de satisfazer as suas preferencias pessoases. Pouco a pouco as emissões vão adquirindo um caracter de unidade que muitos ouvintes desejam; pouco a pouco, todos os generos figuram nos programmas – os mais sérios e os mais frivolos. (R.B., 1923: 11)

Mais uma vez, coube à imprensa, ela própria o reflexo de um processo de produção e de circulação de informações em massa, o papel de propagador daquelas novidades e de instrutor das classes letradas ao divulgar conteúdos que buscavam descrever, de maneira objetiva e sucinta, as características, os usos e o funcionamento daquela novidade para a sociedade brasileira, antes mesmo de serem colocadas em funcionamento, gerando enorme expectativa.

Algumas idéas sobre o alto-falante

O campo de aplicação do systema de telephone Alto-Falante abrange todos os logares onde se deva falar a um grande numero de pessoas ou onde se lhes deva proporcionar a audição de musica ou outras formas de manifestações oraes. Este systema póde servir para discursos em banquetes quer em realize qualquer diversão, e (...) ou estações de estrada de ferro, parques de diversões, campos de atletismo, etc.

O auditório póde estar reunido em torno do logar onde se fale ou realize qualquer diversão, e os fios do (...) telephone Alto-Falante póde ser usado para o fim de ampliar o discurso ou a audição musical. O auditorio póde tambem estar colocado a muitos métros de distancia do logar onde se fale ou se realize qualquer diversão, e os fios do telephone podem ser empregados para o fim de transmittir o discurso ou audição musical ao ponto onde o auditorio se ache collocado. (CORREIO DA MANHÃ, 1922h: 1)

A movimentação em torno da instalação e do funcionamento de aparelhos que permitiam a ampliação/amplificação do som e a transmissão dos discursos, das conferências e das atividades musicais realizadas no interior da Exposição Internacional ou mesmo fora dela, atingindo, por meio da radiofonia, um número extraordinário de pessoas, repercutiu de forma efusiva nos periódicos locais como uma das principais atrações da Exposição Internacional, utilizando-se essas publicações de palavras como ‘sucesso’, ‘progresso’, ‘original’, ‘magnífica’ e inédita’ para referirem-se àquelas experiências.

Na verdade, desde muito antes do início oficial dos festejos do Centenário, já se vislumbrava uma significativa agitação em torno de uma eventual transmissão radiofônica do discurso do Presidente Epitácio Pessoa no momento da inauguração da Exposição

³³⁷ O articulista foi identificado apenas pelas iniciais.

Internacional, provocada não só pelo fato em si, como também pela reverberação do tema para além do contexto nacional, dado que, em países da Europa e nos Estados Unidos, também esse assunto era tratado.

Já em 12 de julho de 1922, fora noticiada n’*O Paiz* a possibilidade da transmissão da saudação do Presidente dos Estados Unidos da América ao Brasil, a acontecer no dia em que se comemorassem os cem anos de nossa Independência política. Tal perspectiva estava vinculada às experiências que vinham sendo feitas com aparelhos radiofônicos, “capazes de transmittir a palavra falada a uma distancia de 4.000 milhas radiographicas, que tal é a distancia a ser vencida pela voz de Harding³³⁸”.

Póde-se bem imaginar a grandiosidade desse momento, a solemnidade, a magnitude, a commovente belleza desse acto de carinhosa e fraterna estima: a voz authentica do chefe da grande Nação do norte soando aos ouvidos do Brasil, como se cá estivesse, para nos felicitar pelo glorioso dia da nossa independencia! (O PAIZ, 1922o: 3)

No balanço que realizou dos festejos do Centenário, o governo comemorava: “(...) constituiu nota de destaque, principalmente pela originalidade, a inauguração do serviço de radio-telephonia e do telephone ‘alto-falante’” (BRASIL, 1924b: 343). Datava daquela oportunidade a concessão do governo brasileiro à “Rio de Janeiro and S. Paulo Telephone Company, de combinação com a Westing House International Company e a Western Electric Company” (BRASIL, 1924b: 343-344) para que fosse montada uma “estação radio-telephonica, no morro do Corcovado, e outras, receptoras, em S. Paulo, Juiz de Fóra e Bello Horizonte, a titulo precario, durante o tempo da Exposição Internacional, sendo também permitido, (...), o uso de receptores por particulares” (O PAIZ, 1924: 6)³³⁹, o que possibilitou, então, a transmissão do discurso do Presidente Epitácio Pessoa, proferido quando da abertura da Exposição Internacional, em 7 de setembro de 1922, e da apresentação da ópera *O Guarany*, do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896), executada em espetáculo de gala na noite daquela mesma data no Theatro Municipal, inaugurando também os serviços de transmissão radiotelefônica no Brasil.

O discurso inaugural da Exposição, feito pelo Sr. Presidente da Republica no Palacio das Festas, foi, por essa fôrma, transmittido ás cidades citadas e ouvido, pelo povo, no recinto da Exposição, na praça fronteira ao Palacio das Grandes Industrias, por intermedio do alto-falante.

Da mesma fôrma, á noite, no recinto da Exposição e nas cidades citadas, foi ouvida a opera “Guarany”, de Carlos Gomes, cantada no Theatro Municipal. (BRASIL, 1924b: 343-344)

³³⁸ Warren Gamaliel Harding (1865-1923), 29º presidente dos Estados Unidos, tendo governado esse país entre 1921 e 1923.

³³⁹ Tal concessão respondia às necessidades mercantis “das indústrias eletroeletrônicas dos Estados Unidos em fase de expansão multinacional que, sem os rendimentos provenientes da produção voltada à Grande Guerra de 1914-1918, buscam novos mercados para garantir e ampliar seus níveis de lucro.” (FERRARETTO, 2014: 12).

De fato, aquelas transmissões foram cercadas de significado: a primeira transmissão radiofônica do país, um expoente da modernidade científica, se dera no dia da comemoração do Centenário de sua independência política, tendo sido nela veiculados o discurso do Presidente da nação republicana e a obra musical acadêmica de maior envergadura, reconhecimento e amplitude nacional e internacional, atingindo um público muito superior ao que havia comparecido àqueles atos.

No dia seguinte à inauguração da Exposição Internacional, os periódicos reverberaram essa experiência de maneira entusiasmada, como “o grande sucesso do dia de ontem” (CORREIO DA MANHÃ, 1922i: 1). Dizia-se:

Uma nota sensacional no dia de ontem foi o serviço de radio-telephonia e telephone alto-falante, grande attractivo da Exposição.
O discurso do Sr. presidente da Republica, inaugurando o certamen foi, assim, ouvido no recinto da Exposição, em Nichteroy, Petropolis e em S. Paulo, graças á installação de uma possante estação transmissora no Corcovado e de aparelhos de transmissão e recepção, nos logares acima.
(A NOITE, 1922e: 8)

O mesmo periódico chamava a atenção para o ineditismo daquele acontecimento para o público e informava que a “opera ‘Guarany’, de Carlos Gomes, que estava sendo cantada no Theatro Municipal, foi, ali [na Exposição Internacional], distintamente ouvida, bem como os applausos aos artistas. Igual cousa succedeu nas cidades (...) [de Nichteroy, Petropolis e S. Paulo]” (A NOITE, 1922e: 8).

Durante o dia de ontem, foram feitas diversas experiências, com magnificos resultados, do alto do Corcovado.
Á noite, quando maior era a affluencia nas imediações do Palacio das Industrias, ouviu-se a protofonia do ‘Guarany’, que se cantava no espectáculo de gala do Municipal. E um acto inteiro foi ouvido, a seguir, com as estridentes salvas de palmas com que a platéa aplaudia os artistas interpretes da opera do immortal compositor brasileiro. (CORREIO DA MANHÃ, 1922i: 1)

N’A *Exposição de 1922*, órgão oficial da Comissão Organizadora, por sua vez, ao tempo em que destacava o “brilho e distinção” do evento, também apontava: “O espectáculo de gala foi transmitido ao publico que se achava no recinto da Exposição pelo telephone alto-falante” (A EXPOSIÇÃO DE 1922, 1922e: 38).

Publicou-se, também, naquele mesmo dia 8 de setembro de 1922, a sensação vivida pelos visitantes da Exposição pouco antes da inauguração, quando a aparelhagem do já proclamado telefone alto falante ainda estava sendo testada naquele recinto.

O grande successo do dia de ontem foi o telephone alto falante. O visitante inadvertido, que transitasse proximo do pavilhão das Industrias, antigo predio do Calabouço, estacava surpreendido. Uma voz bem timbrada, forte, voz de barytono, gritava em inglez bem claro, ninguem sabia de onde:
- One!
- Two!

- Three!

- Four!

Etc., até dez. Os olhos voltavam-se de um lado para o outro. Emfim descobriu-se: era o telephone ha tanto anunciado, ao povo carioca! Realmente, na torre do pavilhão meia duzia de grandes tubos metallicos reproduziam e propagavam as vozes que, para experiencia, se faziam ouvir no pavilhão dos Estados. Meia hora depois, quando a Exposição foi inaugurada, o povo escutou dali os discursos que foram trocados e os hymnos que as orquestras executaram. (CORREIO DA MANHÃ, 1922i: 1)

Os telefones alto-falantes foram instalados no Palácio Monroe, no Parque de Diversões, no Palácio das Festas, na torre do Palácio das Grandes Indústrias e no Palácio dos Estados, amplificando não só o som emitido por oradores ou músicos, mas principalmente o alcance desse som, permitindo que outras pessoas, que não somente aquelas que se encontravam naqueles espaços e que estavam presentes aos eventos, tivessem acesso àquela mesma informação, em tempo real.

Em virtude dessa combinação engenhosa, o publico que circulava no recinto podia ouvir não só os concertos e as audições organizados no ‘studio’, como as operas cantadas no Theatro Municipal, os discursos pronunciados nas solemnidades e nos banquetes, os concertos do Instituto Nacional de Musica, etc.

Devido ainda á mesma combinação, os concertos realizados e discursos pronunciados no recinto eram divulgados pela estação irradiadora, montada, nessa occasião, no alto do Corcovado. (BRASIL, 1926, v. II, p. 252)

Para que pudesse reproduzir os eventos, a instalação dessa aparelhagem deveria aliar-se, então, à montagem de estações transmissoras por radiotelefonia. Uma dessas estações foi estabelecida no Morro do Corcovado, sob a responsabilidade da Westing House International Company, tendo recebido o prefixo SPC. Por seu turno, coube à Western Electric Company a instalação da estação da Praia Vermelha, sob o prefixo SPE, no “antigo prédio da Repartição dos Correios e Telégrafos” (FERRARETTO, 2014: 14), na Praia Vermelha, “em pavilhão restaurado da Exposição de 1908, em uma dependência da [Exposição] Internacional do Centenário (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1922a: 2)”, com equipamentos mais versáteis do que os da outra companhia³⁴⁰.

Na época, (...). [chamavam] a atenção as instalações [da estação da Praia Vermelha], em especial a enorme antena, composta por seis fios de cobre que atingem a altura de 150 metros, estrutura erguida graças a um cabo de aço estendido entre os topos dos morros da Urca e da Babilônia, uma obra de engenharia avistada a distância considerável. (FERRARETTO, 2014: 14)

Foi também montado um estúdio, no segundo andar do Palácio Monroe, sede dos trabalhos da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário e um dos pavilhões da Exposição,

³⁴⁰ Finda a Exposição Internacional, a estação da Praia Vermelha foi adquirida pelo governo brasileiro em 1923, para uso do serviço telegráfico.

onde [a *Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company*] organizou numerosos concertos vocaes e instrumentaes, que eram dali mesmo divulgados pela radiotelephonia e reproduzidos em varios lugares do recinto da Exposição por meio dos aparelhos *Public Adress System* (telephones alto-falantes). (BRASIL, 1926, v. II: 251)

Apesar desse investimento, a irradiação dos sinais emitidos pelas aparelhagens montadas nas estações era, por vezes, bastante precária, o que prejudicava o resultado sonoro e dava origem a outros comentários sobre a nova experiência que em nada se assemelhavam aos animados elogios de que se cercara aquela novidade tecnológica. “Exageros e frustrações à parte, as demonstrações conseguem fomentar ou reforçar a curiosidade em integrantes da elite a respeito das transmissões sonoras por ondas eletromagnéticas (...)” (FERRARETTO, 2014: 15).

Essa experiência ganha dimensões ainda maiores se se acrescentar o elemento econômico a essa mistura. Poucos eram aqueles que, no Brasil daquele início de século, possuíam recursos para possuir, eles próprios, a aparelhagem que lhes possibilitasse essa nova ligação com o mundo. “Como na América do Norte, este processo [de disseminação do rádio como meio de comunicação] ocorre dentro da pequena parcela da elite com condições socioeconômicas para ter acesso a equipamentos então muito caros e compreender as potencialidades do rádio” (FERRARETTO, 2014: 11), o que tornava esse experimento radiofônico, em si próprio, algo, de fato, surpreendente para a sociedade nacional.

De mais a mais, submetidos a uma mesma legislação, que tratava os serviços de radiotelegrafia e de radiotelefonía como uma questão de segurança nacional e a “comunicação como serviço de utilizada pública” (COSTA, 2012: 53), o crescimento da radiotelefonía, em especial, encontrava enormes exigências burocráticas que colocavam o caso, por vezes, na alçada da polícia.

As transmissões radiofônicas de solenidades e de eventos musicais se sucederam com certa frequência ao longo dos meses subsequentes, sempre divulgadas de maneira entusiasmada pelos periódicos que delas se ocupavam. Entretanto, poucos foram os programas executados em apresentações musicais aos quais se teve acesso, o que dificulta uma análise à luz do que até aqui foi apresentado em outros palcos. Assim, a análise à qual aqui se procedeu teve como foco menos o repertório apresentado do que a dimensão do impacto provocado por aquelas novas experiências – ele, sim, digno de nota – e simbolismo nelas encerrado: os locais nos quais os artistas se apresentavam, como o Theatro Municipal, palco das representações da cultura musical acadêmica, às quais comparecia uma elite cultural, ou o Palácio Monroe, sede dos trabalhos da Comissão Executiva; o público atingido

pelas transmissões, formado tanto por importantes membros da sociedade, especialmente convidados para algumas dessas apresentações, quanto por simples visitantes que se encontravam no recinto da Exposição; e os músicos envolvidos, artistas do meio acadêmico, em sua maioria.

Em 10 de setembro de 1922, primeiro domingo de funcionamento da Exposição do Centenário, por exemplo, o “telephone sem fio fazia ouvir no recinto o 3º acto da ‘Thais’³⁴¹, que estava sendo cantada no Municipal. Terminada esta audição parcial da opera de Massenet a multidão prorompeu em palmas, como que a applaudir os seus interpretes” (CORREIO DA MANHÃ, 1922h: 1). Encenada por artistas que haviam sido trazidos a peso de ouro por Walter Mocchi para integrar a companhia lírica que montada para a *Grande Temporada*, e que cantava, naquele momento, para uma plateia que havia desembolsado valores bastante elevados por aquela récita, a audição de parte daquela obra foi partilhada também com outro público.

Em 15 de setembro de 1922, foi realizado um evento especial no Palácio das Festas, quando, a convite da *Rio de Janeiro and S. Paulo Telephone Company*, “um publico selecto e distincto, constituido por engenheiros industriaes, representantes da imprensa e outras pessoas gradas” (GAZETA DE NOTICIAS, 1922a: 2), pôde presenciar a applicabilidade do sistema de telefone alto falante ali instalado pela *Western International Electric Company* em colaboração com a *Companhia Telephonica Brasileira*. “Foi este um espectaculo inedito e original que impressionou vivamente a todos quantos lá se achavam presentes, e que, (...) deixaram-se empolgar por esse novo systema de telephone, que se nos afigura capaz de ser explorado sobre uma base comercial” (GAZETA DE NOTICIAS, 1922a: 2).

Tal experiência consistiu na transmissão, aos convidados reunidos na Sala das Festas do Palácio das Festas, de obras musicais que estavam sendo executadas por artistas contratados por Walter Mocchi, naquele mesmo momento, no salão do segundo andar do Palácio Monroe, no qual haviam sido instalados aparelhos receptores.

Terminada a audição, ainda se fez ouvir ao ar livre, funcionando o aparelho admiravelmente, apesar da forte ventania que soprava. Depois, dirigiram-se os convidados ao Monroe, onde outra experiencia de telephone se fez, em idênticas condições, numa ligação directa para o Corcovado.
(CORREIO DA MANHÃ, 1922i: 1)

Os periódicos locais fizeram publicar algumas das audições que foram transmitidas a partir das estações radiotelefônicas montadas em pavilhões localizados no recinto da

³⁴¹ Essa apresentação fazia parte da *Grande Temporada* e estava sendo encenada por artistas estrangeiros contratados pelo empresário Walter Mocchi.

Exposição Internacional – o estúdio do Palácio Monroe, por exemplo – e daquelas instaladas fora da Exposição – como a Estação Radiotelefônica da Praia Vermelha, e também a música de origem nacional, ainda que em menor escala – é preciso lembrar que o objetivo inicial dessas transmissões era oferecer à massa inculta a oportunidade de ‘civilizar-se’, utilizando-se desse meio para ensinar e instruir –, foi objeto de transmissões por aqueles novos meios tecnológicos.

Em 9 de novembro de 1922, o grupo *Turunas Pernambucanos* apresentou-se no estúdio radiofônico montado no Palácio Monroe, promovendo “uma audição de musica regional, especialmente para ser reproduzida e ampliada por intermedio do telephone alto-fallante (...), e irradiada pelo telephone sem fio, (...), por intermedio da estação do Corcovado” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 170).

Musica brasileira pelo telephone sem fio.

(...).

O programma (...) foi ouvido simultaneamente, no recinto da Exposição, por todos que se achavam entre o Mercado Municipal e o Parque de diversões, por intermédio das trompas do telephone alto falante, e por todos que possuam receptores radio telephonicos, aqui no Rio, e nas cidades visinhas, Petropolis, São Paulo, Juiz de fora, Bello Horizonte, etc.”.

(ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 170).

Programa do concerto transmitido por radiofonia – Palácio Monroe

Data:	9 de novembro de 1922 (5ª feira)
Local:	Estúdio radiofônico montado no Palácio Monroe
Horário:	20h30min
Artistas:	Turunas Pernambucanos

Programa	Compositor	Obra
	João Teixeira (Pernambuco)	<i>Olha a nota</i> (choro)
	José Calazans (Jararaca)	<i>Sabiá da matta</i> (toada sertaneja)
	Severino Rangel (Ratinho)	<i>Vamos p'ra Caxangá</i> (choro nortista)
	José Calazans (Jararaca)	<i>Vamos simhora Maria</i> (canção sertaneja)
	Severino Rangel (Ratinho)	<i>Matuto maguado</i> (choro)
	José Calazans (Jararaca)	<i>Espingarda</i> (embolada sertaneja)
	Severino Rangel (Ratinho)	<i>Variações de saxofone</i>

(ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 170).

Nos dias 9 e 10 de dezembro de 1922, foram realizados dois concertos na Estação Radiotelefônica da Praia Vermelha, cujo programa se segue, transmitidos em tempo real para o recinto da Exposição Internacional, onde “foi ouvido ao ar livre, no Pavilhão de Musica da Exposição, e no Palacio das Festas, pelo alto-falante da Companhia Western Electric” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 170). Segundo informou o periódico *O Paiz*, seriam “colocados [sic] nas proximidades do palacio, para os espectadores, mediante os preços comuns, grande numero de cadeiras. Durante os concertos, não se realizará ali nenhum entretenimento musical” (O PAIZ, 1922bv: 5).

Programa dos concertos transmitidos por radiofonia – Estação da Praia Vermelha

Data:	9 e 10 de dezembro de 1922 (sábado e domingo)
Local:	Estúdio da Estação Radiotelefônica da Praia Vermelha
Horário:	21h
Artistas:	<ul style="list-style-type: none"> • J. A. Barroso Netto (piano) • Humberto Milano (violino) • Alfredo Gomes (violoncelo) • Elias Lobo Netto (violão) • Camargo (tenor) • Irene Nogueira da Gama (piano) • Irene Saldanha da Gama (piano) • Lydia Salgado (soprano)

Programa	Compositor	Obra
	Saint-Saens	<i>2^o Trio op. 92</i> , para piano, violino e cello
	Elias Lobo Netto	<i>Guitarra</i>
	F. Reyer	<i>Sigurd</i> (grande aria)
	Saint-Saens-Liszt	<i>Danse Macabre</i> , para piano
	Gounod	<i>La Reine de Sabá</i> (grande aria para soprano)
	Chopin	<i>3^a Ballada op. 47</i> , para piano

(ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1922c: 171).

Em 1923, concertos realizados no dia 6 de fevereiro³⁴² e nos dias 9³⁴³, 20³⁴⁴, 22³⁴⁵ e 31 de março tiveram lugar na Estação Radiotelefônica do Corcovado, a partir de onde foram transmitidos, também em tempo real, para o recinto da Exposição Internacional. Lá, reproduzidos pelos alto-falantes, podiam ser ouvidos desde o Palácio das Festas até a esplanada do Mercado, bem como no posto telefônico instalado no Palácio das Indústrias. Além disso, podiam ser também captados por estações localizadas em terra ou no mar que estivessem a uma distância de até 400 quilômetros do Rio de Janeiro.

O concerto realizado em 31 de março de 1923³⁴⁶ seria o último a ser “irradiado pela Estação do Corcovado, a qual encerrará, assim, o serviço de demonstração de Radio-Telephonia que ha cerca de sete mezes [a Westing House International Company] vem conduzindo” (O JORNAL, 1923d: 3). Ao final da Exposição Internacional, essa estação foi desmontada e enviada de volta aos Estados Unidos.

Em abril de 1923, o periódico *A Noite* relatou “exibição experimental de transmissão e recepção de discursos e musica” (A NOITE, 1923c: 4) que a *International Western Electric Company* fez realizar na estação radiotelefônica da Praia Vermelha. A experiência constava de estabelecer contato com a estação instalada por aquela companhia na cidade de Buenos Aires (Argentina) e provocou verdadeiro frisson junto aos convidados. “A hora do convite era bastante incomoda: de uma ás tres da madrugada. Isso num sabbado. O ponto de encontro bastante contra-mão: a Praia Vermelha. Isto numa cidade de deficiencia de transportes” (A NOITE, 1923c: 4). Mas a novidade da proposta valeria a pena.

Pois então não haveríamos de estar soffregos pela experiencia, e por transmitir seus resultados ao publico? Se o telephone, com fio, com feixes de fios, aqui no centro da cidade, nas mãos da Light, já nos parece uma maravilha quando conseguimos, em cinco ou dez minutos de atraso, uma ligação, que pensar da radio-telephonica que entre a terra e o silencio das estrelas, nos ia pôr em contacto com as vozes de Buenos

³⁴² Participaram Cacilda Rudge (soprano); Maria Vaz (violino); Lourdes Milone Vaz (piano); Griselda Lazzaro Schleder (piano). Organizado pelo tenor Luiz de Lima Vianna.

³⁴³ O concerto do dia 9 de março foi o terceiro dentre aqueles especialmente organizados “pelo tenor Luiz de Lima Vianna, com o concurso das senhoritas Myriam Antunes, Rachel Nogueira e do sr. Fernando F. Coelho, pianistas, e do jovem violinista Celio Nogueira” (O PAIZ, 1923j:7).

³⁴⁴ Do concerto do dia 20 de março, tomaram “parte os seguintes artistas: senhoritas Maria da G. Barata Ribeiro, soprano; Nair Lobo, Luiza Cezar e sr. Fernando Faria Coelho, pianistas, e o sr. George Marinuzzi, violonista” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1923: 65).

³⁴⁵ O programa desse concerto foi o único divulgado em periódico, integrado exclusivamente por obras para canto. Não foram encontradas informações acerca do programa dos demais concertos. Recital de canto, especialmente organizado pelo professor G. Dufrique, com o concurso de suas alumnas, senhoritas Lucy Stevens, Jandyra Aguiar, Leonor Dufrique, Violeta Gomes, Amalia Fernandes Lorenzo, Naddy Costa Pinto, Senhora Malheiro e do Dr. Ponce Leon.” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1923: 65)

³⁴⁶ Tomaram parte nesse concerto “a pianista Nair Gusmão Lobo, o violinista George Marinuzzi e a soprano Altair Guigon, acompanhados pela senhorita Luiza Cesar e o tenor Luis de Lima Vianna, acompanhado pela senhorita Carmen Antunes.” (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1923: 65)

Aires, com uma distancia do Rio que só em alguns dias conseguem vencer os maiores transatlanticos, alcançando-se tão magico resultado sem fio algum, (...). Qual! Não poderíamos resistir áquelle convite. Antes da hora aprasada já estavamos na estação radio-telephonica da Praia Vermelha. (A NOITE, 1923c: 4)

Estiveram ali presentes figuras importantes dos meios técnico e político, com destaque para Francisco Bhering, Subdiretor Técnico da Repartição Geral dos Telégrafos; comandante Barros Barretto, dos serviços de radiotelegrafia da Armada; Dr. Sá Filho, Secretário do Ministro da Viação; e Sr. A. W. Burren, Representante Geral da *International Western* no Brasil. Também compareceram alunos da Associação Brasileira de Canto, “que haviam ficado acordados por desejarem também assistir á recepção da musica de Buenos Aires” (A NOITE, 1923c: 4), curiosos com a novidade.

Dado que a aparelhagem instalada na estação da Praia Vermelha não era apropriada para transmissões de tão longa distância quanto a que havia entre as cidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires, houve alguns problemas técnicos que dificultaram a audição com nitidez dos sons transmitidos. “Ao cabo de alguns minutos, accende lampadas daqui, apaga deli, ouviu-se um rumor confuso, um roquejar que não acabava mais. Era Buenos Aires que falava. O contacto era evidente, a transmissão é que era imperceptível” (A NOITE, 1923c: 4).

- Allô, Rio de Janeiro... Allô, Rio de Janeiro... Como vaie passando Mister Burren? Rio de Janeiro respondeu depois que Buenos Aires parou. Foram collocados varios discos de valsa num gramophone e o funcionario da transmissão dava noticias da experiencia, dizendo que se ouvira (...), que estavam presentes jornalistas e autoridades brasileiras, etc., etc.

Um longo silencio e Buenos Aires (...) entrava em contacto com o Rio. Desta vez, com muitas interrupções, ouvia-se claramente um piano e Buenos Aires mandava dizer que muito se espantava de ser mal escutado no Rio, porque lá não se perdera nada do que transmittira a Praia Vermelha, ouvindo-se tudo distintamente... (...). (A NOITE, 1923c: 4)

Ainda assim, aquela experiência única animou os músicos presentes, que aventuraram-se ao microfone, mesmo sem acompanhamento instrumental.

Foi ao aparelho o jovem mas já festejado baixo Ignacio Guimarães, que cantou (...) a area do ‘Simão Bocanera’. Quando acabou, o Sr. Amador Cysneiros, querendo fazer uma justa reclame da Associação Brasileira de Canto, disse com enphase, junto ao receptor:

- Acaba de cantar o baixo Ignacio Guimarães, da Associação Brasileira de Canto.

Depois, a pedido, cantou o tenor Olivieri, fazendo Buenos Aires ouvir o ‘Apri de la finestra’, e agradando também bastante, mas grado as dificuldades naturais de quem ataca as notas sem acompanhamento.

O Sr. Cysneiros voltou a fazer, inútil lembrar, o mesmo esclarecimento.

- Quem acaba de cantar é o tenor Olivieri, da Associação Brasileira de Canto.

Eram mais de tres horas da madrugada. Não estavamos arrependidos da noite sacrificada em tão maravilhosa experiencia.

(A NOITE, 1923c: 4)

As demonstrações radiofônicas e radiotelefônicas que já vinha sendo feitas antes mesmo das comemorações do Centenário acabaram por culminar na criação da Rádio

Sociedade do Rio de Janeiro, instalada no Gabinete de Física da Escola Politécnica em 19 de maio de 1923³⁴⁷, a partir de quando se assistirá, paulatinamente, a uma verdadeira revolução que teria naquela moderna tecnologia um potente instrumento de disseminação do conhecimento e de promoção da dita alta cultura como forma de elevar o nível civilizacional da sociedade.

Aquele instrumento que, no início, era apenas uma crença de que “bastava a emissão musical (radio-melophonia), para dar ao nosso povo enorme impulso no caminho da educação artística” (R.B., 1923: 11), modificaria para sempre a forma de ouvir e de produzir música.

³⁴⁷ O primeiro Conselho Diretor daquele colegiado era composto por Henrique Morize (Presidente); Roquette Pinto (Secretario); Democrito Largigaut Seabra (tesoureiro); e Francisco Lafayette, Carlos Guinle, Luiz Betim Paes Leme, Alvaro Osorio de Almeida, Costa Lima e Mario de Souza (Diretores). (R. B., 1923: 11)

A TÍTULO DE CODA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Às vésperas de completar o segundo centenário da autonomia política do Brasil, debruçou-se esse trabalho justamente sobre as comemorações do primeiro centenário da Independência, em busca da identidade de um objeto em especial em um ambiente específico: a música na Exposição Internacional do Centenário da Independência, ausente até então dos estudos empreendidos sobre o evento que marcou os festejos daquela data. Entretanto, longe de intender fazer uma análise musical, esse estudo pretendeu materializar o lugar por ela ocupado nas festas do Centenário, um espaço em tudo simbólico, porque a ele agregados os conceitos de modernidade e de memória.

Para tanto, lançou-se mão do material produzido pela Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, importante fonte documental. A partir desse registro da memória daquela comemoração nacional, foi possível conhecer as idealizações dos responsáveis pelas festas: fazer um balanço do progresso que o país havia atingido ao longo daquele século de autonomia e apresentar-se às nações civilizadas como um país moderno.

Definiu-se a realização de uma exposição para comemorar a data. Como autêntica representação da modernidade de que se reveste tal atividade, a Exposição do Centenário reuniu a monumentalidade do Palácio das Festas, local em que ocorreram as solenidades oficiais, envolvida, essa própria construção, por símbolos artísticos da grandeza nacional e edificada com o que havia de mais moderno no mundo arquitetônico; a grandiosidade das atrações e a congregação das multidões, evidenciadas nas festas e nos concertos-monstro, que, em homenagem às datas nacionais, levaram pessoas aos milhares àquele espaço, a consumir arte e artistas como ídolos; a normatização e o didatismo da classificação das mercadorias, que colocaram lado a lado produtos nacionais e estrangeiros, e instrumentos musicais e instrumentos cirúrgicos, juntos em um mesmo grupo; a transitoriedade das inovações e a popularização da ciência nas estações radiofônicas da Praia Vermelha e do Morro do Corcovado; a disseminação da música da civilização pelas ondas da ciência, aumentando exponencialmente o alcance da arte; a universalização das práticas civilizatórias nas colônias ultramarinas e a particularização da nação brasileira em busca da unidade dos seus regionalismos; o resgate da tradição que deu origem à nação – afinal, a ideia de nação era um conceito da modernidade.

Chegou-se, assim, ao outro ponto que fez parte das idealizações dos dirigentes nacionais para a Exposição do Centenário: o fortalecimento da unidade nacional diante da

grande diversidade brasileira em um quadro de crise política, o que só poderia ser feito se os regionalismos do país se identificassem por meio de uma memória que fosse a todos coletiva. No imaginário da idealização musical da comemoração, resgataram-se alguns símbolos do passado, fundamentais para que o homem nacional nele se reconhecesse e por ele pudesse ser conduzido a um futuro próximo, em que todos se apontariam cidadãos pela unidade.

Il Guarany, de Carlos Gomes, em que pese não ser cantada em idioma nacional e, em tudo, possuir características de música italiana, guardava o mito de origem e estava na memória auditiva de nacionais e de estrangeiros; a música do Hino Nacional, cuja letra fora adquirida pelo governo republicano central e oficializada como tal na véspera do início das comemorações, era de autoria do fundador do Imperial Conservatório de Música, contemporâneo, portanto, do próprio ato da Independência, e pertencente à memória coletiva da nação; por sua vez, as óperas nacionais – o que, afinal, seria uma ópera nacional? Aquela cantada em idioma nacional, como defendia Alberto Nepomuceno, ou a que cantava temas nacionais, mesmo que em outro idioma? – e os concertos sinfônicos apresentariam o balanço da nossa música, incorporando obras e compositores desde os tempos do Brasil imperial do Padre José Maurício, como que a encerrar o ‘progresso’ da música nacional.

A pesquisa documental pouco revelou sobre o que efetivamente se tinha realizado das idealizações dos organizadores dos festejos do Centenário. As publicações oficiais sobre a Exposição Internacional, memória da memória, fizeram, então, avançar o trabalho. Nelas, vislumbrou-se um inventário das realizações, de forma um tanto laudatória. No *Livro de Ouro*, nem sempre a música esteve tão claramente informada, incrustada em solenidades, com papel coadjuvante; no *Relatório dos Trabalhos*, as citações eram mais objetivas, ainda que sem detalhes. Mesmo esse material não foi suficiente para atingir os objetivos traçados.

A etapa seguinte do trabalho procedeu ao levantamento de realizações que tivessem sido divulgadas em periódicos, os quais tiveram um papel fundamental nesse trajeto. Essa busca teve início pelos títulos *Ilustração Brasileira* e *A Exposição de 1922*, investidos que foram do papel de publicação oficial das comissões responsáveis pelos festejos, e espalhou-se por uma gama de outras edições. Como previu o personagem de Oscar Lopes em artigo do jornal *O Paiz*, de outubro de 1922, essas publicações oportunizaram ao curioso da epígrafe desse trabalho o acesso às crônicas da Exposição Internacional neles depositadas. Por meio dessas publicações, foi possível conhecer programas e artistas que se apresentaram em performances diversas, transformados eles próprios em fetiches da modernidade.

Foi dessa forma que se chegou à *Grande Temporada Lyrica do Centenario*, uma verdadeira exposição internacional de arte lírica e sinfônica, como se referiam os organizadores à temporada oficial comemorativa do Centenário da Independência, a festa da civilização, que teve lugar nos palcos do Theatro Municipal, pérola cultural e arquitetônica da capital federal e uma das seções da Exposição Internacional.

A *Grande Temporada* teve início por uma série de concertos sinfônicos da *Wiener Philharmoniker*, que, pela primeira vez, vinha ao continente americano, justamente para as festas do Centenário da Independência Nacional. Aquela que era considerada a principal orquestra do universo musical acadêmico, o modelo civilizatório a ser imitado pela nação centenária para pertencer, ela própria, àquele mundo moderno, viria plena e com seu regente principal à frente, para executar obras de compositores europeus e de autores brasileiros, muitos deles ainda vivos naquela ocasião. Um acontecimento! Ainda que a performance das obras nacionais não correspondesse às características que nossos compositores lhes haviam imprimido originalmente – afinal, não eram nativos a executá-las – e que elas ali estivessem por dever contratual, essa presença era algo a ser assinalado.

As óperas que integraram a *Grande Temporada*, e que se seguiram à série sinfônica, também foram reveladas e, com elas, uma peculiaridade: a primeira apresentação em continente americano, cantada por artistas alemães em idioma original, do ciclo integral do *Anel dos Nibelungos*, de Wagner. O Brasil podia se orgulhar de pertencer à vida da modernidade! Transcorreu aquela exposição da arte musical como planejado, à exceção da afluência do público ao templo nacional da música de concerto, menor do que a que se havia previsto.

Celebraram-se também no Theatro Municipal espetáculos de gala, integrantes da *Grande Temporada*, que buscaram solenizar datas carregadas de grande simbolismo político para o país. No dia 7 de setembro, comemorou-se o centenário da autonomia nacional frente à metrópole portuguesa, que marcava o nascimento da nação brasileira, levando ao palco *Il Guarany*, de perene lembrança e glória do país, eternizando nessa ópera a memória construída da música nacional. Em 12 de outubro, o pan-americanismo, o pertencimento a um novo continente, em que se construiria uma nova civilização. Finalmente, em 15 de novembro, era a vez de festejar a República como regime responsável pela modernização e pelo progresso do país, etapa final da evolução preconizada pelo positivismo. Dessa feita, entretanto, não foi a música nacional que se ouviu, mas uma ópera alemã.

Também nesse palco, assistiu-se à materialização dos esforços em direção à constituição de um futuro corpo vocal perene para o principal teatro da capital federal, a partir da implantação de uma escola de canto que pudesse tornar em artistas os músicos nacionais, e da qual surgiriam, se tudo desse certo, cantores que ocupariam os palcos de todo o mundo civilizado.

Diferentemente do que se assistiu no Theatro Municipal, os palcos da Exposição Internacional receberam outros tipos de apresentação musical e, da mesma forma, outros e diversos públicos, que compareceram aos milhares, atraídos àquele empreendimento mercantil pelo som das próprias atividades musicais. Apesar dos defeitos acústicos dos projetos arquitetônicos que lhes deram origem, o Pavilhão da Música e o Palácio das Festas foram as construções que concentraram o maior número de apresentações musicais dentre as demais integrantes daquela efeméride.

Mais uma vez, os periódicos foram fundamentais para a construção do desenho do que se passou naquele espaço físico, ocupado por bandas militares, que se apresentavam diariamente nos espaços da Exposição Internacional, invocando o civismo ao mesmo tempo em que divertiam os visitantes com dobrados e maxixes; concertos sinfônicos realizados ao ar livre; e festas populares, planejadas, segundo se dizia, conforme o desejo do povo.

Finalmente, a música de origem popular. Que espaço se havia reservado a ela? A Exposição Internacional, ambiente idealizado para abrigar a civilização e representativo da modernidade, a todos acolheu e admitiu os regionalismos da brasilidade, permitindo a circulação e a circularidade de sons, de ideias e de classes sociais pela concomitância de ‘músicas’, ao mesmo tempo em que perseguiu uma unidade cívico-patriótica. Também esse nicho poderá ser objeto de desdobramentos futuros.

Na Exposição, a música não se fez representar apenas pelos eventos em que se ouviam as obras dos diversos compositores, mas também foi exposta em instrumentos musicais, aparelhos e edições que poderiam promover sua disseminação e o progresso e a evolução de artistas e diletantes. Destinou-se, assim, um dos andares das galerias do Palácio das Festas para a exposição desses artigos que, ainda que em pequeno número, apresentavam o que havia de mais simbólico e importante no mundo da música de concerto, alinhando prestigiados fabricantes estrangeiros de instrumentos à fabricação nacional.

As ondas da radiofonia permitiram que a ideia de um alcance de público ainda maior se disseminasse nos meios nacionais, em que pese a aparelhagem necessária à prática daquele sistema ser algo de valor econômico impensável para grande parte da sociedade nacional da

época. As estações de radio transmissão instaladas na Praia Vermelha e no Morro do Corcovado por empresas estrangeiras, e que veicularam concertos e audições realizados nelas próprias ou a partir de estúdios montados em construções da Exposição Internacional, se distinguiam pela midiaticização e pela possibilidade de popularização da música e do trabalho do músico, ainda que, naquele momento, não se destacassem pela qualidade sonora dos programas transmitidos. Os desdobramentos dessa modernidade tecnológica tiveram impacto significativo para a música nas décadas que se seguiram, no que toca à formação de plateia, às próprias técnicas de execução musical e às características dos gêneros musicais.

Contudo, nem todos os eventos musicais puderam ser aqui registrados pelas limitações estabelecidas inicialmente para essa pesquisa, caso em que citam-se os acontecimentos promovidos pelas representações estrangeiras e os recitais de motivação individual, por exemplo, que não foram poucos. Muitas das apresentações musicais coletadas também não chegaram a ser aqui inseridas por ausência de dados mais significativos que pudessem efetivamente caracterizá-los. É ainda, portanto, uma visão parcial, que pode merecer estudos futuros.

Um material valioso e ainda pouco explorado é formado por críticas e crônicas de frequência quase diária que, naquela ocasião, eram publicadas nos diversos periódicos da capital federal, constituindo-se eles próprios verdadeiras arenas de nem sempre tão pacífica convivência ideológica. Cotejando os programas dos variados concertos e os artigos que lhes sucediam, foi possível acessar os debates que se travavam nos bastidores do meio musical e instruir os leitores sobre as obras que seriam executadas. Por meio daquelas narrativas, a discussão estética, que, repita-se, não se pretendeu aqui deslindar, pode ganhar outros contornos em novas pesquisas.

Chega-se ao fim dessa pesquisa com o sentimento de ter, finalmente, encontrado o lugar da música nos festejos comemorativos do Centenário da Independência do Brasil, de que a Exposição Internacional foi marco. Mais do que isso, tal lugar foi sendo delineado e edificado ao longo dos estudos empreendidos e a partir do material a que se teve acesso, preenchendo a lacuna que se identificara no início dos trabalhos.

Nesse contexto, é preciso entender a música na Exposição Internacional como reflexo e produto de uma época em que coabitavam todas as particularidades de que se revestiam as discussões ideológicas presentes nas primeiras décadas do século XX. Naqueles palcos celebrativos, ela foi mercadoria, como mercadorias eram os produtos expostos na mostra

internacional: as óperas, os concertos, os artistas; bens culturais, tornados todos como objetos de desejo e de consumo da sociedade da modernidade.

Na cena da Exposição do Centenário, a música foi primordialmente elemento mobilizador e gerador de um ambiente de civilização e de modernidade, no qual, por conceito, só havia espaço para demonstrações que se associassem a uma perspectiva modernizante próxima de uma estética associada à modernidade cíclica das práticas contemporâneas e civilizatórias da ocasião e distante da ruptura pregada pela vanguarda.

Nesse sentido, a modernidade que esteve presente na Exposição Internacional não se revestiu de um espírito de vanguarda. A idealização daquela mostra não pretendia rompimentos. Mesmo a radiofonia, principal inovação tecnológica nela apresentada – ‘nova’ porque atual e vinculada ao tempo presente; ‘nova’ porque resultado da onipotência e do progresso da ciência –, esteve longe do espírito de ruptura com tempos progressos que caracteriza a experiência vanguardista e mais próxima do progresso preconizado pela modernidade cíclica, que se funda no passado e dele se alimenta para lançar-se ao futuro.

A vanguarda, ao contrário, se aproxima de um modelo de modernidade que tem olhos exclusivamente para o futuro e não quer o ato fundador – ao contrário, despreza esse ato, quer romper com o passado. Por isso, não poderia a vanguarda estar na comemoração do Centenário da Independência, quando se evocou e se rememorou o passado, porque ela iria negá-lo. Se comemorar é “fazer memória com” e a vanguarda rompe com o passado, ela não pode comemorar, não pode “fazer memória com”, porque não reconhece esse passado e não tem o que rememorar.

Embora não se tenha procedido a análises musicais, dado que não era foco do estudo ora apresentado, é necessário apontar que a vanguarda não esteve presente nas obras musicais apresentadas nos espaços das comemorações do Centenário, como, aliás, também esteve ausente de qualquer das dimensões daquela comemoração. A estética da música praticada na Exposição Internacional utilizou-se de práticas e repertório tradicionais como alicerce para catapultar suas experiências, pela adoção de recursos de intervenção então atuais e contemporâneos e pela atração que provocou nas multidões, revelando, por meio deles, conceitos ideológicos escondidos.

Naquele contexto, a única maneira de ser moderno era ser civilizado, o que significava imitar o modelo de uma civilização em que a própria vanguarda ainda não havia encontrado seu espaço. Afinal, ela, vanguarda, buscava a singularidade, lutando contra a transformação da arte em produto de consumo que havia sido promovida pela modernidade, na contramão do

que pretendiam os festejos comemorativos de 1922. Neles, não se presenciou a linguagem vanguardista, cujo foco exclusivo encontrava-se em um futuro em que houvesse espaço apenas para o ‘progresso da arte’ – é possível falar em ‘progresso’ em arte? –, materializado na negação do formalismo técnico e acadêmico. Nem se pretendeu a isso. Não era esse o propósito daquela festa, o que se pode verificar em todos os aspectos da Exposição Internacional.

Ao lado da modernidade, a história das comemorações do Centenário da Independência se fez, também, lugar de afirmação e de construção nacional, plena de tradições. Pretendia-se refundar a nação, o que se procurou fazer a partir da evocação das raízes e da memória presente na tradição, em que está o esteio da identidade. Afinal, a presença da tradição une as memórias e constrói a identidade nacional.

Sim. Naquele ambiente de disputas ideológicas e políticas e de diversidades regionais, era preciso ir em busca da identidade nacional, refugiada na memória. Refutada a memória, nada há o que rememorar e, logo, não existe o que comemorar. Dessa forma, tão importante quanto a celebração em si, foi a narrativa do passado, revisto como lembrança e reinterpretado no presente, liberto dos estereótipos que o cobriram outrora.

Tiradentes, Francisco Manoel da Silva, Carlos Gomes. Do lugar da tradição que remontava a períodos históricos e políticos anteriores, mas que carregavam lembranças sonoras caras aos ouvidos do povo, esteve a música presente como memória das memórias e lugar da identidade nacional, ainda que esse espaço fosse uma construção a ser empreendida e que existissem vários desses lugares em tudo simbólicos, porque produzidos a partir de um material assaz fluido: o som. Assim, as comemorações do Centenário permitiram, ao mesmo tempo, que se cantasse a universalidade e o regionalismo; a pátria e o mito fundador da nação brasileira; o modelo civilizatório e o exotismo das culturas de além-mar.

As perspectivas apontadas nesse trabalho, que permitiram que se conhecessem os sons ouvidos por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, efeméride que merece olhares cuidadosos, integram a profonia de uma complexa obra, desconhecida até então, cujos demais movimentos ainda precisam ser compostos. Mais do que uma seção conclusiva, essas considerações pretendem instigar pesquisadores para o manancial de estudos possíveis acerca do tema, como restou assinalado, e – quem sabe? – enlevar atuais e pósteros leitores.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTAIS

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO (Minas Gerais). Exposição Internacional do Centenário da Independência. *Palácio da Música*. Sem autoria. Fotografia. Belo Horizonte: 1922-1923. Disponível em: <<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 12 out. 2017.

_____. Exposição Internacional do Centenário da Independência. *Pavilhão da França*. Sem autoria. Fotografia. Belo Horizonte: 1922-1923. Disponível em: <<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 12 out. 2017.

_____. Exposição Internacional do Centenário da Independência. *Pavilhão da Tchecoslováquia*. Sem autoria. Fotografia. Belo Horizonte: 1922-1923. Disponível em: <<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 12 out. 2017.

_____. Exposição Internacional do Centenário da Independência. *Pavilhão de Caça e Pesca, visto dos Fundos*. Sem autoria. Fotografia. Belo Horizonte: 1922-1923. Disponível em: <<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 12 out. 2017.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 1ª sessão da Comissão Organizadora do programma da comemoração do Centenario da Independencia*. Cx n. 2399, [s.n.]. 6 dez. 1920a.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 2ª sessão da Comissão Organizadora do programma da comemoração do Centenario da Independencia*. Cx n. 2399, [s.n.]. 9 dez. 1920b.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 3ª sessão da Comissão Organizadora do programma da comemoração do Centenario da Independencia e Programma para a comemoração do Centenario da Independencia*. Cx n. 2399, [s.n.]. 14 dez. 1920c.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. Directoria Geral de Patrimonio. *Termo de contrato de ocupação do Theatro Municipal pelo Sr. Walter Mocchini nos annos de 1921 a 1925*. [s.n.]. 16 dez. 1920d.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 1ª sessão da Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 4 fev. 1921a.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 8ª sessão da Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 18 mar. 1921b.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Pedro de Mello à Comissão de festejos do centenario da Independencia*. [s.n.]. 27 mar. 1921c.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 15ª sessão da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 19 abr. 1921d.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia ao Prefeito do Districto Federal*. [s. n.], 62. 26 abr. 1921e.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Carta da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s. n.], 65. 28 abr. 1921f.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do Director do Instituto Nacional de Musica ao Ministro da Justiça e Negocios Interiores*. [s. n.], 190. 16 jul. 1921g.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 31ª sessão da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 29 jul. 1921h.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do Prefeito do Districto Federal ao Ministro da Justiça e Negocios Interiores*. [s.n.], 1645. 30 jul. 1921i.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 33ª sessão da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 18 ago. 1921j.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 37ª sessão da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 29 ago. 1921k.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia assinada por J. B. Mello e Souza*. [s.n.]. Set. 1921l.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Agenor de Roure a J. B. Mello e Souza*. [s.n.]. 30 set. 1921m.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 44ª sessão da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 1 out. 1921n.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Sampaio Araujo à Comissão Executiva.* [s.n.]. 19 out. 1921o.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Projecto dos espectaculos de gala commemorativos do Centenario.* [s.n.]. Nov. 1921p.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica.* [s.n.]. 8 dez. 1921q.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza sobre a propriedade da letra do Hymno Nacional.* [s.n.]. 8 dez. 1921r.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica.* [s.n.], 5056. 10 dez. 1921s.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza a Theodoro Braga.* [s.n.], 5068. 12 dez. 1921t.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do empresário Walter Mocchi. à Comissão Executiva do Centenario da Independencia.* [s. n.]. 10 jan. 1922a.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do Delegado Geral de Patrimonio ao Prefeito do Distrito Federal.* [s. n.]. 14 jan. 1922b.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Secretario do Interior do Governo do Estado de S. Paulo.* [s. n.], 2013. 14 fev. 1922c.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Walfrido Bastos de Oliveira em nome de Walter Mocchi ao Presidente da Comissão Executiva.* [s. n.]. 20 fev. 1922d.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza a Walfrido Bastos de Oliveira, representante de Walter Mocchi.* [s. n.], 2210. 27 fev. 1922e.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Coelho Netto a Nascimento Silva.* [s. n.]. 8 mar. 1922f.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do Sr. Sampaio Araujo & Cia. ao Director do Instituto Nacional de Música.* [s. n.]. 13 mar. 1922g.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza*. [s. n.], 23 mar. 1922h.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do Director do Instituto Nacional de Musica ao Ministro da Justiça e Negocios Interiores*. [s. n.], 81. 24 mar. 1922i.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do engenheiro chefe das obras da Exposição a J. B. Mello e Souza*. [s. n.], 3423. 24 mar. 1922j.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 77ª sessão da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2390, [s.n.]. 1 abr. 1922k.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Pádua Rezende a Alfredo Niemeyer*. [s.n.], 157. 7 abr. 1922l.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Ferreira Chaves ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.]. 12 abr. 1922m.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia ao Prefeito do Distrito Federal*. [s.n.]. 19 abr. 1922n.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza aos Sampaio Araujo & Cia./ Casa Arthur Napoleão*. [s.n.], 4171. 20 abr. 1922o.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza aos Sr. Bevilacqua & Cia., Carlos Wers, Lino Jose Barbosa (Casa Mozart) e Vieira Machado e Cia*. [s.n.], 4172-4175. 20 abr. 1922p.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.], 4178. 20 abr. 1922q.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. C. Guimarães & Cia./ Casa Mozart ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.]. 22 abr. 1922r.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Francisco Bhering a J. B. Mello e Souza, encaminhando parecer sobre petição da Companhia Radiotelegraphica Brasileira*. [s.n.], 159. 24 abr. 1922s.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de C. Carlos J. Wehrs a J. B. Mello e Souza*. [s.n.], 25 abr. 1922t.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.], 4230. 25 abr. 1922u.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Commandante da Policia Militar do Districto Federal*. [s.n.], 4224. 25 abr. 1922v.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Francisco Braga, Orlando Frederico e Ricardo Santos à Comissão Executiva*. [s.n.]. 28 abr. 1922w.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Walfrido Bastos de Oliveira, em nome de Walter Mocchi, à Comissão Executiva*. [s.n.]. 19 mai. 1922x.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do de J. B. Mello e Souza a Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.], 5314. Mai. 1922y.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia do Director do Instituto Nacional de Musica a J. B. Mello e Souza*. [s.n.], 145. 31 mai. 1922z.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.], 5419. 1 jun. 1922aa.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Francisco Bhering a Carlos Sampaio*. [s.n.], 239. 14 jun. 1922ab.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao Chefe da Secção de Architectura da Exposição Nacional*. [s.n.], 6285. 21 jun. 1922ac.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de João Pires do Rio ao Ministro da Justiça e Negocios Interiores*. [s.n.], 122. 24 jun. 1922ad.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Termo de ajuste celebrado entre o empresário Walter Mocchi e a Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia*. Cx. 2391, [s.n.]. 30 jun. 1922ae.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Perminio Carneiro Leão e Flavio Queiroz Nascimento ao Presidente da República* [s.n.], 9. 15 jul. 1922af.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de Perminio Carneiro Leão e Flavio Queiroz Nascimento a Carlos Sampaio*. [s.n.]. 17 jul. 1922ag.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Encaminhamento de minuta do Decreto nº 15.581, de 26 de julho de 1922 e justificativas*. [s. n.]. 25 jul. 1922ah.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ata da 95ª sessão da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário da Independência*. Cx. 2390, [s.n.]. 28 jul. 1922ai.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Carta de Luiz Paulo de Santa Isabel a J. B. Mello e Souza*. [s.n.]. 29 jul. 1922aj.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.], 813. 31 jul. 1922ak.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de Leopoldo Salgado ao Presidente da Comissão Executiva do Centenário*. [s.n.], 75. 3 ago. 1922al.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência da Casa Bevilacqua a J. B. Mello e Souza*. [s.n.]. 8 ago. 1922am.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência do Director do Instituto Nacional de Musica a J. B. Mello e Souza*. [s.n.]. 18 ago. 1922an.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de J. B. Mello e Souza a Luiz Paulo de Santa Izabel*. [s.n.]. 18 ago. 1922ao.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência do Representante da Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company à Comissão Executiva*. [s.n.]. 22 ago. 1922ap.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de J. B. Mello e Souza a Custodio Fernandes Goes*. [s.n.], 285. 9 set. 1922aq.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de J. B. Mello e Souza ao Chefe do Estado Maior da Armada*. [s.n.], 0417. 13 set. 1922ar.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.], 0467. 14 set. 1922as.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de J. B. Mello e Souza a Orlando Frederico*. [s.n.]. 16 set. 1922at.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondência de J. B. Mello e Souza ao Director do Instituto Nacional de Musica*. [s.n.], 10345. 16 set. 1922au.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Ministerio da Guerra. Expediente do Sr. Ministro*. [s.n.], 248. 20 out. 1922av.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Correspondencia de J. B. Mello e Souza ao C. A. Sylvester (Rio de Janeiro & São Paulo Telephone C^o.)*. [s.n.]. 23 out. 1922aw.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Modelo official do certificado de diploma*. Cx n. 2371, [s.n.]. [1922].

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Processo nº 1486/ 1454 que trata do transporte de um piano para o Instituto Nacional de Musica*. [s. n.]. Jul. 1923a.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. *Carta do Ministro da Tchecoslováquia ao Ministro da Justiça e Negocios Interiores do Brasil*. [s. n.]. 12 dez. 1923b.

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. Exposição Internacional do Centenario da Independencia. *Classificação dos expositores, por grupos e classes*. [s. n.], Boletim de adesão nº 48 de Pará. Ettore Bosio. [1922-1923a].

_____. Comissão Executiva da Comemoração do Centenário. Exposição Internacional do Centenario da Independencia. *Classificação dos expositores, por grupos e classes*. [s. n.], Boletim de adesão nº 413 de São Paulo. Governo do Estado. [1922-1923b].

FERREZ, Júlio. Pavilhão da Música. Fotografia. *A Exposição Internacional de 1922 – memória e civilização*. 1922a. Exposições virtuais do Arquivo Nacional. Disponível em:<http://exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/images/exposicoes/4-Rio_do_morro_ao_mar/5-A_Exposicao_Internacional_de_1922-memoria_e_civilizacao/05_mod05img04.jpg>. Acesso em 13 abr. 2014.

_____. Pavilhão da Música. Fotografia. *A Exposição Internacional de 1922 – memória e civilização*. 1922b. Exposições virtuais do Arquivo Nacional. Disponível em:<http://exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/images/exposicoes/4-Rio_do_morro_ao_mar/5-A_Exposicao_Internacional_de_1922-memoria_e_civilizacao/07_mod05img06.jpg>. Acesso em 25 fev. 2017.

_____. Pavilhão de Festas. *A Exposição Internacional de 1922 – memória e civilização*. 1922c. Exposições virtuais do Arquivo Nacional. Disponível em:<<http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/pt-br/exposicoes/60-4-rio-do-morro-ao-mar/283-a-exposicao-internacional-de-1922-memoria-e-civilizacao>>. Acesso em 25 fev. 2017.

FIGUEIREDO, Tavares de. *Hino do centenário*. [S.l.: s.n.], [1922?]. 2 p. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas141735/mas141735.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2016.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. *Centro de Documentação*. Programma da Temporada Lyrica do Centenario. 7 set. 1922.

GOTTSCHALK, Louis Moreau. *Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Louis Moreau Gottschalk (capa)*. []. Disponível em: <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/images/view/199>>. Acesso em: 20 out. 2017.

MUSEU IMPERIAL. Coleção Carlos Gomes. *Partitura manuscrita do Hino ao Primeiro Centenário da Independência dos Estados Unidos, encomendado por d. Pedro II a Carlos Gomes. Sem autoria. Petrópolis, 1876*. Disponível em: <<http://www.museuimperial.gov.br/arquivo-historico/3836.html>>. Acesso em: 19 out. 2017.

TEXTOS LEGISLATIVOS

BRASIL. Decreto nº 1, de 15 de novembro de 1889. Proclama provisoriamente e decreta como forma de governo da Nação Brasileira a República Federativa, e estabelece as normas pelas quais se devem reger os Estados Federais. *Decretos do governo provisório da Republica dos Estados Unidos do Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao8.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

_____. Decreto nº 171, de 20 de janeiro de 1890. Conserva o Hymno Nacional e adopta o da Proclamação da Republica. *Decretos do governo provisório da Republica dos Estados Unidos do Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/republica/colecao1.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

_____. Decreto nº 3.296, de 10 de julho de 1917. Declara serem da exclusiva competencia do Governo Federal os serviços radiotelegraphico e radiotelephonico no territorio brasileiro. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 17 jul. 1917. Seção 1, p. 7455. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-3296-10-julho-1917-572790-publicacaooriginal-96090-pl.html>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

_____. Programma de commemoração do Centenario da Independencia do Brasil, organizado pelo Dr. Nestor Ascoli, em 12 de junho de 1919. Substitutivo ao projecto da Camara dos Deputados nº 278, de 1916. *Diário do Congresso Nacional. República Federativa do Brasil*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, DF, 15 ago. 1920a. Seção 1, p. 2070-2079.

_____. Decreto nº 4.175, de 11 de novembro de 1920. Autoriza o Poder Executivo a promover, conforme melhor convier aos interesses nacionais, a comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 17 nov. 1920b. Seção 1, p. 18883. Disponível em:<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4175-11-novembro-1920-571656-publicacaooriginal-94800-pl.html>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

_____. Programa de comemoração do Centenario da Independencia do Brasil, aprovado pelo Exmo. Sr. Ministro em 30 de janeiro de 1921. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Ministerio da Justica e Negocios Interiores, Rio de Janeiro, DF, 4 fev. 1921a.

_____. Decreto nº 15.066, de 24 de outubro de 1921. Dá execução ao Decreto Legislativo nº 4.175, de 11 de novembro de 1920. *Coleção de Leis do Brasil*, Rio de Janeiro, DF, v. 5, p. 395, 24 out. 1921b. Disponível em:<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15066-24-outubro-1921-516267-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

_____. Altera o Regimento Interno da Comissão Organizadora da Exposição Nacional de 1922. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio. Rio de Janeiro, DF, 21 dez 1921c, p. 23073.

_____. Decreto nº 15.569, de 22 de julho de 1922. Altera a denominação da Exposição Nacional Commemorativa do Centenario da Independencia e dá outras providencias. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 26 jul. 1922a. Seção 1, p. 14223. Disponível em:<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15569-22-julho-1922-520364-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

_____. Decreto nº 15.581, de 26 de julho de 1922. Estabelece que as providencias para a execução do programma da comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil caberão a um commissario geral. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 29 jul. 1922b. Seção 1, p. 14455. Disponível em:<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15581-26-julho-1922-519860-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

_____. Decreto nº 4.559, de 21 de agosto de 1922. Autoriza o Poder Executivo a adquirir, pela importancia de 5:000\$, no maximo, a propriedade plena e definitiva da letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada, e tornal-a official. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 23 ago. 1922c. Seção 1, p. 16507. Disponível em:<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4559-21-agosto-1922-568211-publicacaooriginal-91607-pl.html>>. Acesso em 18 fev. 2016.

_____. Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. Directoria de Contabilidade. Termo de cessão da propriedade plena da letra do Hymno Nacional Brasileiro, de autoria de Joaquim

Osorio Duque Estrada. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 6 set. 1922d.

_____. Decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922. Declara official a letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 13 set. 1922e. Seção 1, p. 17552. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15671-6-setembro-1922-487497-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

_____. Decreto nº 15.935, de 24 de janeiro de 1923. Proroga até o dia 2 de julho do corrente anno, inclusive, o prazo para o funcionamento da Exposição Internacional do Centenario da Independencia, que devia terminar a 31 de março proximo. *Diário Oficial. República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 27 jan. 1923. Seção 1, p. 3040. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15935-24-janeiro-1923-510592-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

PERIÓDICOS

A EXPOSIÇÃO DE 1922 (Ed.). *A Exposição de 1922: Orgão de propriedade da Comissão Organizadora*. Rio de Janeiro, p. 1. Jul. 1922a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/800899/1>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

_____. Primeiro Centenario da Independencia Política do Brasil. Exposição de 1922. Planta geral. *A Exposição de 1922: Orgão de propriedade da Comissão Organizadora*. Rio de Janeiro, p. 4. Jul. 1922b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/800899/4>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

_____. O Rio de Janeiro e as grandes phases do seu desenvolvimento. *A Exposição de 1922: Orgão de propriedade da Comissão Organizadora*. Rio de Janeiro, p. 10. Jul. 1922c. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/800899/9>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

_____. A origem das exposições. *A Exposição de 1922: Orgão de propriedade da Comissão Organizadora*. Rio de Janeiro, p. 26. Set. 1922d. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800899/170>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

_____. A Exposição de 1922. O espectáculo de gala no Municipal. *A Exposição de 1922: Orgão de propriedade da Comissão Organizadora*. Rio de Janeiro, p. 38. Set. 1922e. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800899/182>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

_____. A Exposição de 1922. Dr. Nestor Ascoly. *A Exposição de 1922: Orgão de propriedade da Comissão Organizadora*. Rio de Janeiro, p. 68. Jan. 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800899/492>>. Acesso em: 31 jul. 2016.

A IMPRENSA (Ed.). A letra do Hymno Nacional. *A Imprensa*. Rio de Janeiro, p. 3, 14 out. 1911. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/245038/13618>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

A NOITE (Ed.). Recomeçaram as obras do Instituto Nacional de Musica. A cerimonia desta tarde. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 3. 24 out. 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/15911>. Acesso em: 8 fev. 2017.

_____. Para o centenário... Precisamos de musicistas. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 1. 15 abr. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/3008>. Acesso em: 9 dez. 2016.

_____. Arte Lyrica. Um concerto de alumnos da Escola de Canto Coral e Aperfeiçoamento. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 3. 9 jan. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/4534>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. As escolas do Theatro Municipal. A empresa Mocchi contratou como professor de canto e arte scenica o celebre barytono comm. Sanmarco. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 1. 6 mai. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/5725>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Da platéa. Noticias. Artistas brasileiros na temporada lyrica desde anno. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 5. 4 set. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/6995>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Échos e novidades. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 2. 6 set. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/7036>. Acesso em: 5 jun. 2017.

_____. Um sucesso da radio-telephonia e telephone alto-falante. O discurso inaugural e o “Guarany” ouvidos no Rio, Nictheroy, Petropolis e São Paulo. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 8. 8 set. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/7070>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Grande homenagem á arte brasileira. Ricardo Zandonai, o autor de “Francesca da Rimini”, escreve um “Hymno Triumphal a Carlos Gomes”. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 2. 9 set. 1922f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/7087>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Musica brasileira. O “Rei Galaor” será interpretado amanhã, no Municipal. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 6. 28 set. 1922g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/7262>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Musica. Os amores de Bento e Capitú. Dom Casmurro na scena lyrica. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 5. 12 out. 1922h. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/7415>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Musica. “Dom Casmurro” – no Municipal. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 4. 13 out. 1922i. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/7422>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Na Exposição Internacional. O baile no Palacio das Festas. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 3. 8 nov. 1922j. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_03/12526>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Progressos da radiotelegrafia. A mais importante experiência realizada na America do Sul. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 2. 1 jan. 1923a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/8283>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Exposição Internacional. Programma organizado para os proximos dias. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 6. 12 jan. 1923b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/8362>. Acesso em: 26 out. 2017.

_____. O raio das mil milhas. Buenos Aires ouvindo a musica do Rio. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 4. 9 abr. 1923c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/8925>. Acesso em: 31 out. 2016.

A RAZÃO (Ed.). Para commemorar o Centenario da Independencia. A fundação de uma associação para esse fim. *Razão*. Rio de Janeiro, p. 4. 5 jun. 1919a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/129054/7136>>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Como será festejado o Centenario da Independencia. Uma synthese dos trabalhos. *A Razão*. Rio de Janeiro, p. 23. 19 dez. 1919b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/129054/8945>>. Acesso em: 22 out. 2017.

A RUA (Ed.). A estatua de Francisco Manoel. Uma commissão que desiste. *A Rua*. Rio de Janeiro, p. 4, 18 set. 1916. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/236403/3214>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

AMERICA BRASILEIRA (Ed.). Exposição Internacional do Centenario. Os esforços da nova administração. Rio de Janeiro, anno I, n. 9-12, p. 92, [] 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/158089/268>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

_____. Exposição Internacional do Centenario. Os esforços da nova administração. Rio de Janeiro, anno II, n. 15, p. 27, mar 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/158089/387>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

ARCHITECTURA NO BRASIL (Ed.). Noticiario tecnico, artistico e social. *Architectura no Brasil. Revista illustrada de assumptos technicos artisticos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 84-89, nov. 1921a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/308250/87>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

_____. O renascimento da architectura no Brasil. *Architectura no Brasil. Revista illustrada de assumptos technicos artisticos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 93-120, dez. 1921b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/308250/100>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

_____. Noticiario tecnico, artistico e social. Marques Junior *Architectura no Brasil. Revista illustrada de assumptos technicos artisticos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 21, mar. 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/308250/200>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

_____. A Exposição Internacional do Centenario. *Architectura no Brasil. Revista illustrada de assumptos technicos artisticos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 24, p. 9, 143-157, set. 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/308250/430>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

ATHAYDE, Tristão de. Vida literária. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 1. 13 nov. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/8110>. Acesso em 14 mai. 2017.

AZEVEDO, Arthur. Abdon Milanez. *O Album*. Rio de Janeiro, p. 1-2. mar. 1893. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/706841/100>>. Acesso em: 8 out. 2017.

BELLO, José Maria. Vida literária. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 1. 5 fev. 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/8982>. Acesso em: 15 mai. 2017.

CARETA (Ed.). Os concertos ao ar livre na Exposição. *Careta*. Rio de Janeiro, anno XV, n. 747, p. 17-18, 14 out. 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/083712/28898>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

_____. Exposição do Centenario. *Careta*. Rio de Janeiro, anno XVI, n. 764, p. 30, 10 fev. 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/083712/29691>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

_____. O hino nacional. *Careta*. Rio de Janeiro, p. 37, 23 ago. 1947. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/083712/84388>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

CARVALHO, Gastão de. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 22 jul. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10264>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 27 jul. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10312>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 28 jul. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10322>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 10 set. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10776>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 30 set. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10972>. Acesso em: 31 out. 2016.

CHIAFFITELLI, Francisco. A musica no centenario. Porque não se recapitula a nossa musica? *A Rua*. Rio de Janeiro, p. 2. 6 out. 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/236403/11655>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

CORREIA, Hilario. Presença de Cornelio Pires. *O Tempo*. São Paulo, p. []. 14 mai. 1958. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/23880>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

CORREIO DA MANHÃ (Ed.). Topicos & Noticias. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 2. 1 out. 1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/3459>. Acesso em: 4 out. 2017.

_____. Morreu, na Italia, o grande romancista Giovanni Verga. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1, 28 jan. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/9263>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Theatro Municipal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 5, 6 jun. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/10696>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. O 2º Congresso Pan-americano de Architectos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1, 29 ago. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/11678>. Acesso em: 14 jul. 2016.

_____. Theatro Municipal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 7, 4 set. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/11765>. Acesso em: 27 dez. 2016.

_____. Na Exposição Internacional. O sucesso do dia: o telephone alto falante. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1, 8 set. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/11804>. Acesso em: 27 dez. 2016.

_____. Na Exposição Internacional. “É o hymno, tira o chapéo!”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1, 8 set. 1922f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/11804>. Acesso em: 27 dez. 2016.

_____. A temporada lyrica. Francesca da Ramini, no Municipal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 3, 9 set. 1922g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/11816>. Acesso em: 1 jun. 2017.

_____. Na Exposição Internacional. A Exposição á noite. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1, 11 set. 1922h. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/11842>. Acesso em: 28 fev. 2017.

_____. Na Exposição Internacional. O funcionamento do telephone Alto-Falante no Palacio das Industrias. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1-2, 16 set. 1922i. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/11898>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Na Exposição Internacional. O concerto de hoje no Palacio das Festas. “Ivan, o terrível”, no Municipal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 3, 8 out. 1922j. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/12168>. Acesso em: 27 fev. 2017.

_____. Na Exposição Internacional. A recepção dos jangadeiros. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1, 9 out. 1922k. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/12182>. Acesso em: 27 fev. 2017.

_____. Um monumento a Francisco Manoel. Um concerto promovido pelo Gremio Arcangelo Corelli. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1, 14 out. 1922l. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/12236>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Na Exposição Internacional. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 3. 17 out. 1922m. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/089842_03/12272>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. Exposição Internacional do Centenario. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 6. 18 out. 1922n. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/11156>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Choreographia brasileira. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 4, 11 jan. 1923. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/13287>. Acesso em: 21 dez. 2016.

_____. Sociais. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 fev. 1965. Caderno 2, p. 3. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/62329>. Acesso em: 15 out. 2017.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO (Ed.). Exposição Nacional. *Diario do Rio de Janeiro: Folha politica, litteraria e commercial*. Rio de Janeiro, p. 1. dez. 1861. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/094170_02/15089>. Acesso em: 3 dez. 2017.

FON FON (Ed.). Bilhetes brancos. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 39, anno XI, n. 15, 14 abr. 1917. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/27430>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. A vida ultra-chic. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 22, anno XIII, n. 16, 19 abr. 1919. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/32792>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. Theatro Municipal. As novas grandes escolas de canto e de theatro lyrico. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 18, anno XV, n. 33, 13 ago. 1921a. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/38463>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. No Theatro Municipal. As novas grandes escolas de theatro lyrico. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 15, anno XV, n. 38, 17 set. 1921b. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/38717>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. No Theatro Municipal. As novas grandes escolas de theatro lyrico. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 16, anno XV, n. 38, 17 set. 1921c. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/38718>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. No Theatro Municipal. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 19, anno XV, n. 53, 31 dez. 1921d. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/39585>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. O novo edifício do Instituto Nacional de Musica. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 28, anno XVI, n. 46, 18 dez. 1922a. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/41297>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

_____. A sua inauguração. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 29, anno XVI, n. 46, 18 dez. 1922b. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/41298>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

_____. Audição da opera “Calabar”. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 61, anno XVI, n. 51, 23 dez. 1922c. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/41813>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

_____. As comemorações do Natal. A missa campal, na Exposição. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 44, anno XVII, n. 1, 6 jan. 1923a. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/42075>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. Musica. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 32, anno XVII, n. 4, 27 jan. 1923b. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/42359>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. Musica. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 6, anno XVII, n. 10, 10 mar. 1923c. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/42921>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. Perfis internacionaes. Mascagni. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 51, anno XVII, n. 16, 21 abr. 1923d. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/259063/43598>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. Na Exposição. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 51, anno XVII, n. 27, 7 jul. 1923e. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/32792>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. Musica. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 10, anno XVII, n. 28, 14 jul. 1923f. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/44727>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. O encerramento official da Exposição do Centenario. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, p. 44, anno XVII, n. 31, 14 ago. 1923g. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/45066>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. A Temporada Lírica no Municipal. *Fon fon*. Rio de Janeiro, p. 34, n. 35, 1 set. 1945. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/259063/117227>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

GATO. A pedido. As festas da Exposição. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 6, 24 jan. 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/11443>. Acesso em: 24 set. 2017.

GAZETA DE NOTICIAS (Ed.). As grandes invenções. O telephone “auto-falante” installado no Palacio das Industrias. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, p. 2. 16 set. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_05/7054>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Temporada lyrica no Municipal. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, p. 2. 29 set. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_05/7142>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Temporada lyrica no Municipal. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, p. 5. 13 out. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_05/7241>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Pela arte musical brasileira. O salão de concertos do Instituto Nacional de Musica. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, p. 3. 10 nov. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_05/7431>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Melhoramentos nos telégrafos. Estação da Praia Vermelha. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, p. 1. 29 nov. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_05/7560>. Acesso em: 28 jul. 2016.

_____. Exposição Internacional. A opera “Calabar” no Palacio das Festas. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, p. 2. 15 dez. 1922f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/103730_05/7672>. Acesso em: 28 jul. 2016.

_____. Exposição Internacional do Centenario. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, p. 1. jul. 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_05/9289>. Acesso em: 28 jul. 2016.

GUANABARINO, Oscar. Artes e artistas. Festival. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 17 nov. 1890. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_02/1886>. Acesso em: 25 out. 2017.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 15 fev. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/814>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 11 jan. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/40285>. Acesso em: 10 jun. 2017.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 1 fev. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/40627>. Acesso em: 10 jun. 2017.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 15 fev. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/40853>. Acesso em: 10 jun. 2017.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 5 abr. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/41598>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 6 set. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/43283>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 19 jul. 1922f.

_____. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 5. 21 jul. 1922g.

_____. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 7. 22 jul. 1922h.

_____. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 7. 25 jul. 1922i.

_____. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 7. 28 jul. 1922j.

_____. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 7. 29 jul. 1922k.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 2 ago. 1922l.

_____. . Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 6 set. 1922l. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/43283>. Acesso em: 26 out. 2017.

_____. . Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 1 nov. 1922m. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/44581>. Acesso em: 26 out. 2017.

_____. . Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 22 nov. 1922n. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/45131>. Acesso em: 26 out. 2017.

_____. . Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 7 fev. 1923a. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/364568_11/7594>. Acesso em: 29 dez. 2016.

_____. . Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 11 abr. 1923b. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/8740>. Acesso em: 29 dez. 2016.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Movimento musical. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, p. 16. 14 jul. 1922a. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/107468/5725>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

_____. . Movimento musical. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, p. 106 e 118. 15 nov. 1922b. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&PagFis=6643>> Acesso em: 4 fev. 2016.

_____. . Movimento musical. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, p. 170-174. 25 dez. 1922c. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/107468/6966>>. Acesso em: 6 fev. 2016.

_____. . Movimento musical. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, p. 65. abr. 1923a. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/107468/7286>>. Acesso em: 6 fev. 2016.

_____. . Movimento musical. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, p. 67. mai. 1923b. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/107468/7360>>. Acesso em: 6 fev. 2016.

IMBASSAHY, Arthur. Palcos e salões. Theatro Municipal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 12. 25 jul, 1922a. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/16362>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Palcos e salões. Theatro Municipal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 10. 27 jul, 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/16398>. Acesso em: 4 mai. 2017.

JORNAL DO BRASIL (Ed.). Commemoração do Centenario: Projecto Cincinato Braga, Projecto Nestor Ascoly. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 4. 16 jun. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/8601>. Acesso em: 7 fev. 2016.

_____. A musica no centenario. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 5. 5 fev. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/13551>. Acesso em: 11 jan. 2017.

_____. Palcos e salões. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 11. 5 jul. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/16047>. Acesso em: 11 jan. 2017.

_____. Palcos e salões. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 9. 26 jul. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/16379>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. A opera “Tiradentes” e o seu autor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 7. 14 set. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/17295>. Acesso em: 7 fev. 2016.

_____. Exposição Internacional do Centenario. Theatro Municipal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 24. 27 set. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/17544>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Palcos e salões. Gremio Arcangelo Corelli. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 11. 4 nov. 1922f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/18247>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. As commemorações do Centenario. Exposição Internacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 6. 13 dez. 1922g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/18930>. Acesso em: 9 set. 2017.

_____. As commemorações do Centenario. O concerto do maestro Elpidio Pereira no Palacio das Festas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 8. 15 dez. 1922h. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/18976>. Acesso em: 9 set. 2017.

_____. As commemorações do Centenario. Exposição Internacional. O festival Elpidio Pereira no Palacio das Festas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 7. 16 dez. 1922i. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/18993>. Acesso em: 31 out. 2017.

JORNAL DO COMMERCIO (Ed.). O Centenario da Independencia: O programma organizado pelo governo para a sua commemoração. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p.

3. 21 jan. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/405>. Acesso em: 30 dez. 2016.

_____. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 6. 20 jul. 1922a.

_____. O Centenario. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 4. 2 nov. 1922b.

_____. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 6. 22 nov. 1922c.

_____. O Centenario. Festas na Exposição. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 2. 20 jan. 1923a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/7276>. Acesso em: 30 dez. 2016.

_____. A radio-telephonia do Brasil. A comunicação entre Rio e S. Paulo. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 3. 3 fev. 1923b.

LIMA, Augusto de. Opera Tiradentes. *A Noite*. Rio de Janeiro, p. 2. 24 jul. 1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_02/1105>. Acesso em: 13 set. 2016.

LOPES, Oscar. Ultimos echos. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 3. 6 out. 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/11039>. Acesso em: 31 out. 2017.

NOTÍCIAS DE HOJE. O folclore brasileiro perdeu um de seus pioneiros. *NOTÍCIAS DE HOJE*. São Paulo, p. []. 29 mar. 1958. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/23879>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

O IMPARCIAL (Ed.). O Centenario da Independencia. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, p. 1. 23 dez. 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107670_01/26733>. Acesso em: 11 jan. 2017.

_____. O “Batuque” e o “Samba” na Exposição Internacional. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, p. 6. 11 jan. 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107670_02/12677>. Acesso em: 17 jun. 2017.

O JORNAL (Ed.). O Theatro: A ópera "Tiradentes" e o centenario. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 11. 30 jul. 1920a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/2688>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. Chronica musical. Gremio Archangelo Corelli. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 12. 23 dez. 1920b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/4505>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. O hymno e o centenario da independencia. Duas variantes da mesma musica. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 9 abr. 1921a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/5682>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Centenario da Independencia. Resoluções da Comissão Executiva. O programma musical dos festejos. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 2. 10 mai. 1921b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/6041>. Acesso em: 26 jan. 2017.

_____. Exposição Internacional do Centenario: Jury de Recompensas. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 3 out. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10344>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. Exposição Internacional do Centenario: Jury de Recompensas. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 4. 5 out. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10367>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. As festas do Centenario. Semana sertaneja. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 18 out. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10488>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. Exposição Internacional. Festival artistico de D. Josephina Robledo e Catullo Cearense. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 11. 22 out. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10488>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. As festas do Centenario. Festival regional. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 5 nov. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10670>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. O futuro governo. O novo edificio do Instituto de Musica. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 2. 9 nov. 1922f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10703>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Presidencia da Republica. Representação. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 7. 10 nov. 1922g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10718>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. A Exposição Internacional. O 4º concerto do Gremio Archangelo Corelli. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 22 nov. 1922h. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/10834>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. A Exposição Internacional. O Natal no recinto do grande certamen. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 2. 26 dez. 1922i. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/11163>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. A Exposição Internacional. A estylização dos motivos nacionaes da arte. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 11 jan. 1923a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/11318>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. A Exposição Internacional. Inicia-se hoje o grande programma de festas. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 13 jan. 1923b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/11338>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. A Exposição Internacional. As festas de hoje. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 14 jan. 1923c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/11348>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. A Exposição Internacional. Ultimo concerto de radiotelephonia e Alto-falante. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 31 mar. 1923d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/12070>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Theatro, Musica e Cinema. A opera “Heliophar”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 11. 25 mai. 1923e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/12618>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Theatro, Musica e Cinema. “Heliophar”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 11. 27 jun. 1923f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/12990>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Theatro, Musica e Cinema. A primeira audição da opera “Heliophar”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 11. 30 jun. 1923g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/13026>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Theatro, Musica e Cinema. “Heliophar”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 11. 3 jul. 1923h. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/13026>. Acesso em: 19 jun. 2017.

R.B. A radiomelophonia. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p.11. 30 jun. 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/13026>. Acesso em: 19 jun. 2016.

O MALHO (Ed.). Na Exposição Internacional. Rio de Janeiro, anno XXI, n. 1047, p. 41. 7 out. 1922a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/116300/48060>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

_____. Os attractivos da Exposição. Rio de Janeiro, anno XXI, n. 1049, p. 41. 21 out. 1922b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/116300/48196>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

_____. Exposição Internacional do Centenario. Rio de Janeiro, anno XXII, n. 1023, p. 38. 10 fev. 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/49109>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

O PAIZ (Ed.). Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 17 jan. 1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/196>. Acesso em: 8 dez. 2016.

_____. Para a comemoração do centenario da independencia. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 5 fev. 1921a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/4822>. Acesso em: 13 set. 2016.

_____. Para a comemoração do centenario da independencia. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 19 mar. 1921b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/5232>. Acesso em: 13 set. 2016.

_____. O Instituto de Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 3. 30 abr. 1921c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/5689>. Acesso em: 13 set. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Temporada lyrica – Escola de canto coral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 15 mai. 1921d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/5859>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Escola de canto coral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 5 jul. 1921e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/6458>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Artes e artistas. As escolas do Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 3 ago. 1921f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/6784>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. A soberania em acção. No Senado. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 3 ago. 1921g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/6786>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Escola official de canto. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 10 jan. 1922a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/8425>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Centenario da Indenpendencia. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 2 abr. 1922b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9204>. Acesso em: 13 set. 2016.

_____. Cine Palais. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 6 abr. 1922c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9370>. Acesso em: 4 jan. 2017.

_____. Cine Palais. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 19 abr. 1922d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9370>. Acesso em: 4 jan. 2017.

_____. Cinemas e fitas. A grande atração do Palais. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 21 abr. 1922e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9389>. Acesso em: 4 jan. 2017.

_____. Cinemas e fitas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 23 abr. 1922f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9409>. Acesso em: 4 jan. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. A próxima temporada lyrica official. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 29 abr. 1922g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9466>. Acesso em: 28 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 17 mai. 1922h. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/9628>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Theatros. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 4 jun. 1922i. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9804>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Theatros. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 6 jun. 1922j. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9822>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 8. 6 jun. 1922k. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9828>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 13 jun. 1922l. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10178>. Acesso em: 28 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 10. 13 jun. 1922l. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9900>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 5 jul. 1922m. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10102>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 9 jul. 1922n. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/10138>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Echos e factos. A voz do presidente. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 3. 12 jul. 1922o. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10167>. Acesso em: 1 dez. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 13 jul. 1922p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10178>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 16 jul. 1922q. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10206>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Theatro Municipal. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 16 jul. 1922r. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10211>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Theatro Municipal. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 18 jul. 1922s. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10228>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 19 jul. 1922t. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10234>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 20 jul. 1922u. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10244>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 20 jul. 1922v. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10249>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 21 jul. 1922w. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10254>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 21 jul. 1922x. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10259>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 22 jul. 1922y. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10264>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 22 jul. 1922z. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10279>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 23 jul. 1922aa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/10274>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 23 jul. 1922ab. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/10279>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 25 jul. 1922ac. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10178>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 26 jul. 1922ad. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10306>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 27 jul. 1922ae. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10312>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2 e 10. 28 jul. 1922af. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10322>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 29 jul. 1922ag. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10337>. Acesso em: 3 mai. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. Cyclo wagneriano. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 11 ago. 1922ah. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10452>. Acesso em: 27 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Temporada lyrica do centenario. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 12 ago. 1922ai. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/10462>. Acesso em: 30 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 17 ago. 1922aj. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10510>. Acesso em: 8 mai. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 18 ago. 1922ak. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10178>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. Inauguração da temporada lyrica do Centenario. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 27 ago. 1922al. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/10610>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 1 set. 1922am. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10728>. Acesso em: 8 mai. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 5 set. 1922an. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10700>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 6 set. 1922ao. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10712>. Acesso em: 12 mai. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 7 set. 1922ap. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10728>. Acesso em: 12 mai. 2017.

_____. Artes e artistas. Musica. Grande homenagem á arte brasileira. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1. 10 set. 1922aq. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10776>. Acesso em: 7 fev. 2016.

_____. A independencia nacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1. 12 set. 1922ar. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10791>. Acesso em: 7 fev. 2016.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 12 set. 1922as. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10797>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. No centenário. Theatro e musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 3. 14 set. 1922at. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10813>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Temporada lyrica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 15 set. 1922au. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10822>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 17 set. 1922av. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10846>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 21 set. 1922aw. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10885>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. A comemoração da Independencia Nacional. Na Exposição. Um concerto monstro. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 24 set. 1922ax. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10917>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 27 set. 1922ay. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10944>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 28 set. 1922az. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/10952>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. Na Exposição. O grande concerto. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 29 set. 1922ba. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10966>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 30 set. 1922bb. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10972>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. A comemoração da Independencia Nacional. Na Exposição. O concerto monstro de hontem. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 1 out. 1922bc. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/10984>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. A opera nacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1. 2 out. 1922bd. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11001>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. A comemoração da Independencia Nacional. Na Exposição. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 7 out. 1922be. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11051>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Temporada lyrica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 8 out. 1922bf. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11058>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. A comemoração da Independencia Nacional. Na exposição. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 8 out. 1922bg. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11061>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 11 out. 1922bh. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11086>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 12 out. 1922bi. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11101>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Theatro Municipal. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 13 out. 1922bj. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11106>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. Exposição Internacional do Centenario. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 18 out. 1922bk. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11156>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 27 out. 1922bl. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11242>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 31 out. 1922bm. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11280>. Acesso em: 8 mai. 2017.

_____. A comemoração da independencia nacional. Um grande concerto. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 1 nov. 1922bn. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11291>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. A comemoração da independência nacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 2 nov. 1922bo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11301>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. As comemorações do centenário. Na Exposição. Tarde sertaneja. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 3. 5 nov. 1922bp. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11329>. Acesso em: 4 nov. 2016.

_____. A comemoração da Independência Nacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 9 nov. 1922bq. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11366>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 10 nov. 1922br. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11376>. Acesso em: 13 set. 2016.

_____. As comemorações do Centenário. Concerto. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 15 nov. 1922bs. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11421>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 16 nov. 1922bt. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11430>. Acesso em: 5 ago. 2016.

_____. Artes e artistas. Musica. Escola de canto coral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 18 nov. 1922bu. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11450>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Os concertos e a radio-telephonia. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 9 dez. 1922bv. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11661>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Na Exposição do Centenário. Missa campal á meia noite na Exposição. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 20 dez. 1922bw. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/117668>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Na Exposição do Centenário. As festas populares. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 29 dez. 1922bx. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11844>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Na Exposição do Centenário. Os novos êxitos da Exposição. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 1 jan. 1923a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11878>. Acesso em: 5 ago. 2016.

- _____. Na Exposição do Centenario. As pastorinhas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 4 jan. 1923b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11898>. Acesso em: 5 ago. 2016.
- _____. Na Exposição do Centenario. Os festejos de hoje. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 5 jan. 1923c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11908>. Acesso em: 5 ago. 2016.
- _____. Exposição do Centenario. Os festejos de hoje. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 13 jan. 1923d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11987>. Acesso em: 3 ago. 2016.
- _____. Exposição Internacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 14 jan. 1923e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11995>. Acesso em: 5 ago. 2016.
- _____. Exposição Internacional do Centenario. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 2 fev. 1923f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/12177>. Acesso em: 9 ago. 2016.
- _____. Os progressos da radio-telephonia. O que o Rio de Janeiro vai ouvir pela telefonia. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 14-15 fev. 1923g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/12284>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- _____. Na Exposição do Centenario. Os que foram á Exposição. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 5. 20 fev. 1923h. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/12335>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- _____. Artes e artistas. Musica. Uma opera nacional ao ar livre. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2. 23 fev. 1923i. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/12364>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- _____. Na Exposição do Centenario. Um concerto original. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 7. 9 mar. 1923j. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/12507>. Acesso em: 4 jan. 2017.
- _____. Hymno ao centenario. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4. 19 set. 1923k. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/14584>. Acesso em: 22 ago. 2016.
- _____. O “sem fio” na mensagem. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6. 17 mai. 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/17266>. Acesso em: 31 out. 2016.
- PEDERNEIRAS, Raul Paranhos. O Centenario. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, p. 2. 26 fev. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107670_02/5387>. Acesso em: 10 jan. 2017.

REIS, Julio. Musica. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, p. 62-64. jan. 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/107468/5252>>. Acesso em: 2 jan. 2016.

REVISTA DA SEMANA (Ed.). O que falta ao Rio de Janeiro para ser a primeira cidade da America do Sul? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 22, p.18, jun. 1921. Disponível em:<http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1921_00023.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2017.

_____. Pela beleza do Rio. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 31, p.3, jul. 1922a. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/025909_02/2918>. Acesso em: 18 jul. 2017.

_____. Como a engenharia fez com uma montanha uma planicie. A cidade prolongada sobre as aguas da Guanabara. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 34, p.18-19, 19 ago. 1922b. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/025909_02/3047>. Acesso em: 21 jul. 2017.

_____. Musica. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p.23-24, out. 1922c. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/025909_02/2918>. Acesso em: 18 jul. 2017.

_____. O domingo na Exposição da Independencia. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, anno 24, n. 4, p.23, 20 jan. 1923. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/025909_02/4005>. Acesso em: 18 jul. 2017.

SILVINO, Antonio. CumboMeudo. *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 967, p. 20, 26 mar. 1921. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/44874>>. Acesso em: 13 set. 2017.

TALMA, João de. Theatro Municipal. “Giulietta e Romeu” – Zandonai. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, anno XI, n. 1406, p. 3. 28 set. 1922a. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/11680>. Acesso em: 5 nov. 2017.

_____. Theatro Municipal. O “Rei Galaor” – Araujo Vianna. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, anno XI, n. 1408, p. 10. 30 set. 1922b. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/11707>. Acesso em: 25 mai. 2017.

_____. Theatro Municipal. “Dom Casmurro” – João Gomes Junior. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, anno XI, n. 1421, p. 10. 13 out. 1922c. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/11841>. Acesso em: 25 mai. 2017.

LIVROS E ARTIGOS

ADORNO JÚNIOR, Hélcio Luiz; SILVA, José Luiz Pereira da. Apontamentos sobre a história e o conteúdo gramatical do hino nacional brasileiro. *Universitas*, Brasília, ano 5, n. 3, julho/dezembro, p. 149-163, 2009. Disponível em:<<http://revistauniversitas.inf.br/index.php/UNIVERSITAS/article/view/44/29>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

ALMEIDA, Anamaria Rego de. Uma exposição internacional no Rio de Janeiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. XXXIV, p. 371-384, 2002. Disponível em:<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=17312&pesq=>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 35-55, 2000. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 fev. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092000000300002>.

_____. Arrivistas e decadentes: o debate político-intelectual brasileiro na primeira década republicana. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 85, p. 130-149, 2009. Disponível em:<http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/143/20091215_08_alonso_p130a149.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2016.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre s origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução*. Tradução: Maria Lúcia Montes. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo n, 14, p. 2-15, fev. 86.

ARAUJO, Adauto Tavares. As relações entre trajetória e memória no estudo das biografias sobre Carlos Sampaio. XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. In *Anais (...)*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. 16 p. Disponível em:<http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439068801_ARQUIVO_AdutoTavaresAraujo.pdf>. Acesso em: 31 out. 2017.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação Geral de Processamento e Preservação do Acervo. *Fundo Francisco Bhering (F4): instrumento provisório dos documentos cartográficos*. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2013. 338 p. Disponível em:<http://www.arquivonacional.gov.br/images/conteudo/servicos_ao_cidadao/instrumentos-de-pesquisa/pdf/Bhering-final-14-fev-13.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2017.

ARRUTI, José Maurício. Da memória cabocla à história indígena: o processo de mediação entre conflito e reconhecimento étnico (Xocó, Porta de Folha/SE). In: SOIHET, Rachel; CELESTINO, Maria Regina; SÁ, Cecília; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 249-270.

AZEVEDO, André Nunes de. *A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

BARBOSA, Alexandre Marcos Lourenço. João Gomes de Araújo Júnior (Pindamonhangaba-SP). *Jornal Lince*. Aparecida, nov-dez. 2009. Disponível em: <<http://www.jornalolince.com.br/2009/dez/pages/focus-jjunior.php>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *An. mus. paul.*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211-261, 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141996000100017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 11 jan. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141996000100017>.

_____. *A Exposição Universal de 1889 em Paris. Visão e representação na sociedade industrial*. SP: Edições Loyola, 1999.

BARRETTO, Rozendo Moniz. *Exposição Nacional de 1875. Notas e observações*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=38948>>. Acesso em: 15 out. 2017.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 177-196, June 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 jun. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092005000200009>.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, Marschall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1964. Disponível em:> http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon693311.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2016.

_____. *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*. Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285813.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2016.

BISPO, A.A. (Ed.) Rovereto, Trento e Brasil. Do irredentismo ao fascismo na música e na 'poesia d'oltroceano' de entre-guerras. O *Hymno Triumphal* a Carlos Gomes de Riccardo Zandonai (1883-1944). *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, [Brasil], n. 162/4, 2016. Disponível em:<http://revista.brasil-europa.eu/162/Riccardo_Zandonai.html>. Acesso em: 4 jun. 2017.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Tradução de Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mónaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. Coordenação da tradução de João Ferreira. Revisão geral de João Ferreira e Luís Guerreiro Pinto Cacais. Editora Universidade de Brasília, 1. ed., 1998. V. 1. 2 v.

BOMENY, Helena. O Brasil de JK > Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. In: *O governo de Juscelino Kubitschek*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, [2002]. Disponível em:< <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/ManifestoPioneiros#top>>. Acesso em: 26 out. 2017.

BRASIL. Biblioteca Nacional. (Org.). *Benjamim Costallat*. 2007. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/projetos/expo/decadentismo/biobenjamim.htm>>. Acesso em: 9 mar. 2017.

_____. Ministério da Cultura. (Org.). *Manual de conservação de telhados*. 1999. Disponível em:<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Man_ConservacaoDeTelhados_1edicao_m.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2017.

_____. Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. *Relatorio apresentado ao Presidente da República pelo Ministro da Justiça e Negocios Interiores*. Rio de Janeiro, DF: Imprensa Nacional, jun 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/873837/21795>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

_____. Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. *Exposição Internacional do Centenario da Independencia*. Rio de Janeiro, 1922-1923. *Relação oficial dos expositores premiados pelo Jury de Recompensas*. Litho-typographia Fluminense, Rio de Janeiro, DF, 1924a.

_____. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. *Relatório dos Trabalhos da Exposição Internacional do Centenário*. Rio de Janeiro, DF: Imprensa Nacional, 1924b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/873837/23547>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

_____. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. *Exposição Internacional do Centenário. Rio de Janeiro – 1922-1923. Relatório dos Trabalhos*. Rio de Janeiro, DF: Imprensa Nacional, 1926. 2 v.

BROOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. *Projeto História*: revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n. 43, p. 415-444, dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

BUREAU OFFICIAL DE INFORMAÇÕES. *Guia Oficial da Exposição do Centenário*. Rio de Janeiro: Almanak Laemmert, 1922. 391 p.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Tradução Maria Letícia Ferreira. 1. ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

CARDOSO, Lino de Almeida. Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do Hino da Independência, de Dom Pedro I. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 25, p. 39-48, junho, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992012000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 fev. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992012000100004>.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASADEI, Eliza Bachega. Maurice Halbwachs e Marc Bloch em torno do conceito de memória coletiva. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 9, n. 108, p.153-161, maio 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9678>>. Acesso em: 9 ago. 2017.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/viewFile/2430/2281>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

CHERNAVSKY, Analía. *A construção dos mitos e heróis do Brasil nos hinos esquecidos da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009. 98 p. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-mitos-herois-brasil-nos-hinos-esquecidos//analía_chernavsky.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2016.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão [et al.]. 2. ed. 1. reimpressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CUNHA, Antonio Luiz Fernandes da. *Exposição Nacional. Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861 e relatorios dos jurys especiaes*. Rio de Janeiro: Typographia do Diario do Rio de Janeiro, 1862. Disponível em: <<http://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22502>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa; SANTOS, Nadja Paraense dos. O Museu Nacional na Exposição Universal de Paris em 1889. In: LOPES, M. M., and HEIZER, A., orgs. *Colecionismos, práticas de campo e representações* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 226-237. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/rk6rq/pdf/lopes-9788578791179-19.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

DEANE, Phyllis. *A Revolução Industrial*. 4. Ed. revista e ampliada. Tradução de Meton Porto Gadelha e Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

DEL CONT, Valdeir. Francis Galton: eugenia e hereditariedade. *Sci. stud.*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 201-218, June 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662008000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 set. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662008000200004>.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. Conferência de abertura do VI Encontro Nacional de História Oral (ABHO). *História oral*. Dossiê Tempo e Narrativa, v. 6, p. 9-25, 2003. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=62&path%5B%5D=54>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane. Les expositions universelles et la fabrique des images: L'Amérique Latine entre présentation et représentation. *Ricerche Storiche*, Firenze, v. XLV, n. 1-2, p.143-150, jan./ago. 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/14269596/Les_expositions_universelles_et_la_fabrique_des_images_1_Am%C3%A9rique_latine_entre_pr%C3%A9sentation_et_repr%C3%A9sentation>. Acesso em: 20 ago. 2017.

DOSSE, François. Entre histoire et memoire: une histoire sociale de la memoire. *Raison présente*, septembre, p. 5-24, 1998. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/dosse/entre_histoire_et_memoire.pdf>. Acesso em 14 jan. 2016.

DUDEQUE, Norton. O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. *R. Cient./FAP*, Curitiba, v. 4, n. 1, p.1-16, jan./jun. 2009. Disponível em:

<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Norton_Dudeque.pdf>. Acesso em: 16 out. 2017.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso ou o progresso como ideologia*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2012.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

FERRARETTO, Luiz Artur. De 1919 a 1923, os primeiros momentos do rádio no Brasil. *Revista Brasileira de História de Mídia (RBHM)*, Porto Alegre/ São Paulo, v. 3, n. 1, p. 11-21, 2014. Disponível em:<<http://www.unicentro.br/rbhm/ed05/dossie/01.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

FRANZINI, Fábio; GONTIJO, Rebeca. Memória e história da historiografia no Brasil: a invenção de uma moderna tradição, anos 1940-1960. In: SOIHET, Rachel; CELESTINO, Maria Regina; SÁ, Cecília; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 141-160.

FREITAG, Bárbara. *Habermas e a Teoria da Modernidade*. Caderno CRH., Salvador, n.22. p.138-163, jan/jun.1995. Disponível em:<<https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18781/12151>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

FREITAS, Ricardo Ferreira; FORTUNA, Vânia Oliveira. Rio de Janeiro: a comunicação e a construção da cidade-espetáculo. *Revista Latinoamericana de Ciências de la Comunicación*, São Paulo, v. 10, n. 18, p. 228-237, 2013. Disponível em:<<http://www.alaic.net/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/411/235>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

FURTADO, Rafael Nogueira. Baudelaire e a modernidade: um diálogo entre Walter Benjamin e Michel Foucault. *Kínesis, Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia*, Unesp. Marília, v. IV, n. 07, jul. 2012, p. 345-361. Disponível em:<<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/kinesis/article/view/4475/3288>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

GASPARI, Silvana de. Luigi Capuana e o narrador verista: impessoalidade e testemunho. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 33, p. 319-329, jul-dez/ 2007. Disponível em:<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/8678/8014>>. Acesso em: 31 out. 2017.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 16, 2006a, Brasília. *Anais...*

Brasília: 2006, p. 425-442. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao05/04COM_MusHist_0501-233.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2015.

_____. O Modernismo Musical Brasileiro. In: *Revista Textos do Brasil*. Distrito Federal, n. 12, p. 62-67, 2006b. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000142.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. Oscar Guanabario e a crítica de arte periódica no Brasil. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 1, 2004, Campinas. *Atas...* Campinas: IFCH/UNICAMP/PUBLICAÇÕES, 2005. P. 326-333. Disponível

em:<<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/GRANGEIA,%20Fabiana%20de%20Araujo%20Guerra%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Da Escola Palatina ao Silogeu: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1889-1938)*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2007.

_____. Os funerais de D. Pedro II e o imaginário republicano. In: SOIHET, Rachel; CELESTINO, Maria Regina; SÁ, Cecília; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p.69-82.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

HEIZER, Alda. A Exposição Nacional de 1908: entre comemorações. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 14-24, 2008. Disponível em:<http://www.rio.rj.gov.br/ebooks/publicacoesagcrj/revistas_agcrj/revista_2/>. Acesso em: 18 fev. 2015.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Ecos da Marselhesa: dois séculos revêem a Revolução Francesa*. Tradução de Maria Celia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A Invenção das Tradições*. Terence Ranger (org). Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HONORATO, Tony. A Reforma Sampaio Dória: professores, poder e figurações. *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 1279-1302, Dec. 2017. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362017000401279&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 4 out. 2017.

JAGUARIBE, Beatriz. Imaginando a “cidade maravilhosa”: modernidade, espetáculo e espaços urbanos. *Revista Famecos: Mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 2, n. 18, p.327-347, maio/ago. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/9054>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

JUNQUEIRA, Júlia Ribeiro. As comemorações do sete de setembro em 1922: uma re(leitura) da História do Brasil. *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 155-178, 2011. Disponível em:<http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume005_Num002_artigo008.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2015.

JURT, Joseph. O Brasil: um Estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do Império à República. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p.471-509, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v18n3/a03v18n3.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2017.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 84, p. 215-233, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 Mai. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002009000200012>.

KESSEL, Carlos. *A Vitrine e o Espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. 2 v. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101436/a_vitrine_e_o_espelho.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2016.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: movimento, 1981.

KUHLMANN JÚNIOR, Moisés. *As grandes festas didáticas: a educação brasileira e as Exposições Internacionais (1862-1922)*. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2001.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil. Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: RELER, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História & memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 7. ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEFEBVRE, Henri. Prefácio: a produção do espaço. *Estud. av.*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 123-132, 2013. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 jul. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142013000300009>.

LEVY, Ruth. A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca do início dos anos 20. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro, EBA/ UFRJ, 2004. P. 38-43. Disponível em:<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_ruth_levy.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2016.

_____. *1922-2012. 90 anos da Exposição do Centenário*. Rio de Janeiro: Casa 12, 2013.

_____. O Rio e a Exposição do Centenário. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate*. Org. Alice Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. P. 33-50. Disponível em:<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=62026>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

LOPES, Guilhermina. Onde começa a música brasileira? Olhares da historiografia musical e da etnomusicologia. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: 2012, p. 737-746. Disponível em:<<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2498/1827>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

LORDELLO, Eliane. A Escola de Música da UFRJ. Uma musa contemplando o Passeio Público. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 153.02, Vitruvius, fev. 2013 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.153/4659>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, n. 17, p. 63-201, 1998. *Trabalhos da memória*. São Paulo: EDUC, 1998. Disponível em:<<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110/8154>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

LOWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estud. av.*, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 199-206, ago. 2002. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 3 ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142002000200013>.

MACIEL, Laura Antunes. Cultura e tecnologia: a constituição do serviço telegráfico no Brasil. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 21, n. 41, p. 127-144,

2001. Disponível

em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882001000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 3 jan. 2017.
<http://dx.doi.org/10.1590/S010201882001000200007>.

MAGALHÃES, Carlos Augusto Teixeira. Formação do estado, cidadania e identidade nacional: comentários sobre a formação do Estado moderno e a construção da Europa. *Enfoques*: revista dos Alunos de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, v. 1, n. 1, 2002. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em:<
<http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/ojs/index.php/enfoques/article/viewFile/7/3>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

MAGALHÃES, Marcelo de Souza. O Rio capital: autonomia *versus* intervenção. In: SOIHET, Rachel; CELESTINO, Maria Regina; SÁ, Cecilia; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 409-430.

MEDEIROS, Arilene Maria Soares de; MARQUES, Maria Auxiliadora de Resende Braga. *Habermas e a teoria do conhecimento*. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, v.5, n.1, p.1-24, dez. 2003. Disponível em:<
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/627>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

MENESES, Gerson Galo Ledezma. Rio Grande do Sul na comemoração do primeiro Centenário da Independência, 1922: entre o corpo da região e o corpo da nação. *Projeto História*: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 36, p. 253-268, jun. 2008. Nacionalismo, Internacionalismo e Ideologias. São Paulo: EDUC, 2008. Disponível em:<
<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2359/1435>>. Acesso em: 18 dez, 2015.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOLICA, Fernando. *O inventário de Julio Reis*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 220-238, 1988. Disponível em:<
<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2165>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

MORAES, Luís Edmundo. *História Contemporânea: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Contexto, 2017.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Usos do passado: a questão quilombola entre a história, a memória e a política. In: SOIHET, Rachel; CELESTINO, Maria Regina; SÁ, Cecilia; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 231-248.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 135-165, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 out. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100006>.

_____. Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 89, p. 137-148, Mar. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 fev. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002011000100008>.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992a. 129 p. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6770>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

_____. *A nação faz cem anos: o Centenário da Independência no Rio de Janeiro*. Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ANPOCS, Caxambú (MG), 20-23 out. 1992b. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1039.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2015.

_____. "Ante-sala do Paraíso", "Vale de Luzes", "Bazar de Maravilhas" - a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro - 1922). Trabalho apresentado no Seminário "Rio de Janeiro: capital e capitalidade", promovido pelo CPDOC, Rio de Janeiro, 19-20, nov.1992, e no Seminário "Lições das coisas" - o Universo das Exposições do século XIX ao XX, Petrópolis, 6-8 maio, 1993. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992c. 22f. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6763>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

_____. *O Rio de Janeiro continua sendo?* In: SEMINÁRIO RIO DE JANEIRO: capital e capitalidade (2000. Rio de Janeiro, RJ). Anais... / Organizador André Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Departamento Cultural-NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002. P. 159-170.

MOURÃO JUNIOR, Carlos Alberto; FARIA, Nicole Costa. Memória. *Psicol. Reflex. Crit.* Porto Alegre, v. 28, n. 4, p. 780-788, Dec. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722015000400017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 3 Ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/1678-7153.201528416>.

NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *Euclides da Cunha e a estética do cientificismo*. São Paulo: Unesp, 2011.

NEEDELL, Jeffrey D.. *Belle Époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Lucilia de Almeida. A voz dos militantes: o ideal de solidariedade como fundamento da identidade comunista. *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p.53-64, [], 1998. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2290/1644>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.109-116, jun. 2000. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/>>. Acesso em: 9 ago. 2017.

NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. O Brasil nas exposições internacionais. Rio de Janeiro: PUCRio/ CNPq/ Finep, 1986.

_____. As arenas pacíficas. In: *Gávea*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Departamento de História, n.5, abril de 1988.

_____. A educação pela memória. *Revista Teias*, v. 1, n. 1, p. 1-10, 2000. Disponível em <<http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php/revistateias/article/view/13/15>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

_____. Uma Arena Pacífica. In: *Imagens do Progresso: os instrumentos científicos e as grandes exposições*. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, MAST, 2001. Disponível em:<
http://www.mast.br/images/pdf/publicacoes_do_mast/catalogo_exposicao_imagem_do_progresso.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2015.

_____. Comemorar 200 anos de independência na América Latina. *Nuevamerica*, n. 123, 2009a. Disponível em:<
http://www.novamerica.org.br/revista_digital/L0123/rev_emrede02.asp>. Acesso em: 11 jan. 2016.

_____. Nos compassos do tempo. A história e a cultura da memória. In: SOIHET, Rachel; CELESTINO, Maria Regina; SÁ, Cecília; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009b, p. 21-33.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. O *Progresso* e a produção musical de Carlos Gomes entre 1879 e 1885. *Revista Opus*, [], v. 10, p.37-46, dez. 2004. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/192/172>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*,

[S.l.], v. 10, out. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 31 out. 2017.

NUNES, Angela Maria de Souza et al. Uma reflexão acerca do conceito de identidade. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 4, p. 24-33, abr. 1986. ISSN 0100-8692. Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abp/article/view/19340>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

OLENDER, Marcos. Patrimônio, desenvolvimento e memória. XXVI Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História. In: *Anais (...)*. São Paulo: 2011. Disponível em:<
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300925754_ARQUIVO_PATRIMONIO_DESENVOLVIMENTOEMEMORIA.pdf> . Acesso em: 29 dez. 2017.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As Festas que a República manda guardar. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 4, p. 172-189, 1989. Rio de Janeiro: FGV, 1989. Disponível em:<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2283/1422>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

OLIVEIRA, Patricia Valadão Almeida de; KAYAMA, Adriana Giarola; FERNANDES, Ângelo José. Ópera Tiradentes de Manoel Joaquim de Macedo (1845 – 1925): resgate histórico. 1º NAS NUUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 2015, Belo Horizonte. In: *Anais (...)*, Belo Horizonte: Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. 15 p. Disponível em:
<<https://drive.google.com/file/d/0B3QPznB5o7TSdEhxV1B4WGGQ3Mms/view>>. Acesso em: 25 mai. 2017.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e modernidade no Brasil. *São Paulo Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 3-12, abr. 2001. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 jan. 2016.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p.211-223, out. 1996. Disponível em: <
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1145>> . Acesso em: 26 ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.4.0.211-223>.

PAGOTO, Cristian; RAMOS, Eliana; SOUZA Adalberto de Oliveira. O prestígio do novo na modernidade literária. In: *CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS*. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 240-247. Disponível em:<
http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/025.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.

PENIDO, Stela. Walter Benjamin: a história como construção e alegoria. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 61-70, june 1989. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/8>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

PEREIRA, Avelino Romero. Hino Nacional Brasileiro: que história é esta? *Rev. Inst. Est. Bras.*, São Paulo, n. 38, p. 21-42, 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/71352/74352>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

_____. Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Natal. *Anais (...)*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. 17 p. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRepublicaMusical-AvelinoRomero.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p.151-167, jan./dez. 1994. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a11v2n1.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

_____. *Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

_____. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

RESENDE, Pádua. A Exposição Nacional de 1922. *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora (1922): 1922-1923*. Rio de Janeiro, p. 5-6. jul. 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800899/5>>. Acesso em: 31 out. 2017.

REZENDE, Antonio Paulo. A modernidade e o modernismo – significados. *Série História do Nordeste*, Recife, v. 1, n. 14, jul. 1993. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistacliio/index.php/revista/article/viewFile/821/669>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. [], Coimbra, p.1-7, [], 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 9 jun. 2016.

RIO DE JANEIRO. Comemoração do Primeiro Centenario da Independencia Politica do Brasil 1822-1922: Programma da Comemoração. *Regulamento Geral da Exposição Nacional*. Rio de Janeiro: Papelaria Americana, 1922a.

_____. Exposição Internacional. Centenario da Independencia. Rio de Janeiro, 1922-1923. *Regulamento do Jury de Recompensas*. Rio de Janeiro: Typ. Besnard Frères, 1922b.

_____. O Livro de Ouro - Comemorativo do Centenário da Independência e da Exposição Internacional de 1922. *Anais do Conselho Municipal*, Anuario do Brasil/Almanak Laemmert, Rio de Janeiro, 1923. Disponível em:<<http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=26504&pesq>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

ROCHA, M. B. M. Nóbrega da Cunha: denúncia e anunciação. In: CUNHA, N. *A revolução e a educação*. Campinas: Autores Associados, 2003.

RODRIGUES, Cândido Moreira. Críticos da Revolução Francesa: conservadores tradicionalistas e contrarrevolucionários. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 3. Brasília, Brasília, v. 3, p.343-367, jan./jul. 2010. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/6569>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 105-127, jan./jun. 2011. Disponível em:<<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-05.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

ROSELL, Antoni Roca. Science and technology in world exhibitions. *Ricerche Storiche*, Firenze, v. XLV, n. 1-2, p.29-36, jan./ago. 2015. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/281970838>>. Acesso em: 20 ago. 2017

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento. Seis ensaios da história das ideias*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Unesp, 2010.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

SANTOS, Araci Alves; SANTOS, Nadjá Paraense dos. A Exposição do Centenário e a saúde pública em busca de uma nação ideal. In: Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, 12, 2010, Salvador. *Anais...* Salvador: 2010. Disponível em:<http://www.sbh.org.br/resources/anais/10/1345062489_ARQUIVO_ARACIALVESsau depublica.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2015.

SANTOS, Frederico Silva. O poema sinfônico como um diálogo interartístico: *Marabá*. XIV Congresso Internacional Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias, Belém, 2015. In: *Anais (...)*, Belém, 2015, 10 p. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455989055.pdf>. Acesso em: 30 out. 2017.

SANTOS, Luciano dos. As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 2, n. 4, p.141-157, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/4ed_artigo_9.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

SCHUSTER, Sven. *História, nação e raça no contexto da Exposição do Centenário em 1922*. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 121-134, Mar. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702014000100121&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 mai. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702013005000013>

SILVA, Helenice Rodrigues da. "Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 425-438, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 3 ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000200008>.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Luciano Simões; SCANDAROLLI, Denise. O Bel Canto e seus Espaços. VI Encontro de História da Arte. História da Arte e suas fronteiras. Campinas, 2010. In: *Atas (...)*, Campinas, 2010, 6 p. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/luciano_simoes_denise_scandarolli.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, n. 2, 2013. Disponível em: <<https://perspective.revues.org/5539>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

_____. Diásporas do moderno: artistas brasileiros em Paris, década de 1920. In: *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille: Open Edition Press, 2016 (généré le 05 décembre 2016). Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/565>>. ISBN: 9782821855892. Acesso em: 4 dez. 2016. DOI: 10.4000/books.oep.565.

SIMMEL, George. *Ensaio sobre teoria da história*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. Temporada lírica de 1922: os cenários do Rio de Janeiro, Europa e América do Sul. *VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*, Rio de Janeiro, p. 1-12, 2015. Disponível

em:<[https://www.academia.edu/16331034/Temporada lírica de 1922 os cenários do Rio de Janeiro Europa e América do Sul](https://www.academia.edu/16331034/Temporada_l%C3%ADrica_de_1922_os_cen%C3%A1rios_do_Rio_de_Janeiro_Europa_e_Am%C3%A9rica_do_Sul)>. Acesso em: 2 fev. 2017.

TURAZZI, Maria Inez. *A euforia do progresso e a imposição da ordem*. Rio de Janeiro: Coppe/ Marco Zero, 1989.

_____. *Poses e trejeitos. A fotografia na era dos espetáculos*. Rio de Janeiro: Funarte/ Rocco/ UFRJ/ MINC, 1995.

VERMES, Mônica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 8, p.1-9, dez. 2004. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/ REM/REMV8/miguez.html](http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV8/miguez.html)>. Acesso em: 19 out. 2017.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes et al. Carlos Gomes e a Exposição Colombiana Universal. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 2008, Salvador. In: *Anais (...)*, Salvador: ANPPOM Editora e Universidade Federal da Bahia, 2008. 5 p. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM374%20-%20Virmond%20et%20al.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

_____; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. D. Pedro II, Antônio Carlos Gomes e Richard Wagner: um encontro na Filadélfia. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 2014, São Paulo. In: *Anais (...)*, São Paulo: ANPPOM Editora e Universidade Federal da Bahia, 2014. 9 p. Disponível em:<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3239/867>>. Acesso em: 16 out. 2017.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Música em contexto*: revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, ano 1, n. 1, p. 107-122, jul. 2007. Disponível em:< <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/7326>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ZANATTA, M. S. Nas teias da identidade: contribuições para a discussão do conceito de identidade na teoria sociológica. *Perspectiva*, Erechim, v. 35, n. 132, p. 41-54, dez. 2011. Disponível em: <http://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/132_232.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

DISSERTAÇÕES E TESES

AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. 2008. 298 f. Tese apresentada ao curso de História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=101014>. Acesso em: 9 fev. 2017.

CASTRO, Ciro de. *Duas canções de Elpídio Pereira: uma abordagem estilística*. 2015. 72 f. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Goiânia, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5116>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

COSTA, Julia Furia. *O “Culto da Saudade”: História e passado na criação do Museu Histórico Nacional (1922-1924)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História Social, Linha de Pesquisa: Sociedade, Instituições e Poder. Brasília, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/13561>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

COSTA, Patricia Coelho da. *Educadores do rádio: concepção, realização e recepção de programas educacionais radiofônicos (1935-1950)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação. Área de Concentração: História da Educação e Historiografia. São Paulo, 2012. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04072012-104019>. Acesso em: 2 jan. 2017. doi:10.11606/T.48.2012.tde-04072012-104019.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *CASA INCA OU PAVILHÃO DA AMAZÔNIA? A participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de 1889 em Paris*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/10/teses/807980.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

DUARTE, Rildo Borges. *Incógnitas Geográficas: Francisco Bhering e as questões territoriais brasileiras no início do século XX*. 2011. 142 f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia, São Paulo, 2011. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-23042012-160641/pt-br.php>. Acesso em: 21 out. 2017. doi:10.11606/D.8.2011.tde-23042012-160641.

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *História Social do Piano: Nacionalismo/ Modernismo no Rio de Janeiro do século XIX*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Rio de Janeiro, 1992.

FRÉSCA, Camila Ventura. *Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925)*. 2014. 198 f. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-01122014-162315/pt-br.php>>. Acesso em: 28 ago. 2016.
<http://dx.doi.org/10.11606/T.27.2014.tde-01122014-162315>.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. *Um garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música (Musicologia). Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10716>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

HEIZER, Alda Lúcia. *Observar o Céu e medir a Terra. Instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889*. Tese apresentada ao Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências. Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/287043/1/Heizer_AldaLucia_D.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2017.

JUNQUEIRA, Júlia Ribeiro. *Jornal do Commercio: cronista da História do Brasil em 1922*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: História Política. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=192530>. Acesso em: 18 fev. 2015.

LEMOS, Clarice Caldini. *Os bastiões da nacionalidade: nação e nacionalismo nas obras de Elysio de Carvalho*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Florianópolis, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94488>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

MARTINS, Marcelo Adriano. *Duas trajetórias, um modernismo musical? Mário de Andrade e Renato Almeida*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia, com concentração em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS/ PPGSA, 2009. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_104193/duas_trajetorias_um_modernismo_musical_mario_de_andrade_e_renato_almeida>. Acesso em 18 dez. 2015.

MIYAMOTO, Margareth Ramos Teixeira. *A máscara da ópera em Dom Casmurro*. Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp013481.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

OLENDER, Marcos. *No Livro do Futuro: das primeiras tentativas de exposições industriais no Império do Brasil no século XIX à sua primeira participação em uma exposição universal e internacional: Londres, 1862*. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História do Brasil. Rio de Janeiro, 1992.

SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Dissertação apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Campinas, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em: 13 set. 2015.

SANTOS, Araci Alves. *Terra encantada – a ciência na exposição do centenário da independência do Brasil*. Dissertação apresentada Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em HCTE. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.abq.org.br/dissertacao-1-CBQ.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

SANTOS, Luciana Mello dos. *“Marca Brasil” – O Projeto de reposicionamento da imagem do Brasil no exterior*. Trabalho de conclusão do Curso de Pós Graduação Lato Sensu do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas do Departamento de História da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: <<http://www.administradores.com.br/producao-academica/marca-brasil-o-projeto-de-reposicionamento-da-imagem-do-brasil-no-externo/6772/>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

SILVA, Olga Sofia Freitas. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Curitiba, 2011. Disponível em: <https://meloteca.com/teses/olga-silva_il-guarany.pdf>. Acesso em: 7 out. 2017.

VINCENTIS, Paulo de. *Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil*. Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia. São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-23012015-092503/pt-br.php>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese apresentada à Universidade do Texas em Austin como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia. Texas (EUA), 2001. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/236618362_Indianismo_and_landscape_in_the_Brazilian_age_of_progress_art_music_from_Carlos_Gomes_to_Villa-Lobos_1870s-1930s>. Acesso em: 26 jan. 2016.

SITES E VERBETES

ARQUIVO NACIONAL. Exposições virtuais. O Rio do morro ao mar. *A Exposição Internacional de 1922 – memória e civilização*. Apresenta reproduções virtuais de fotografias dos fundos da família Ferrez. Disponível em: <<http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=257>>. Acesso em 13 abr. 2014.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO RIO DE JANEIRO. História. *Cadeia Velha*. Rio de Janeiro, []. Disponível em: <<http://www.alerj.rj.gov.br/Alerj/Historia?AspxAutoDetectCookieSupport=1>> Acesso em: 14 out. 2017.

BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS (França) (Comp.). *Bureau International des Expositions*. 2017. Disponível em: <<http://www.bie-paris.org/site/fr/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

ALMEIDA, Miguel Osório de. In: *Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: 2017. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/miguel-osorio-de-almeida/biografia>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

BARISON, Maria Bernardete; DIAS JÚNIOR, Francisco. *Cilindro: sólido de revolução*. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/cce/mat/geometrica/php/gd_t/gd_12t.php>. Acesso em: 9 mar. 2017.

BRANDING. In: SIGNIFICADOS (Brasil) (Org.). *Significados: descubra o que significa, conceitos e definições*. Rio de Janeiro: 7graus, 2017. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/branding/>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

CORRÊA, Marcelo. “Ave Libertas!”: Poema sinfônico, op. 18. *Orquestra Filarmônica de Minas Gerais*. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/miguez-ave-libertas-poema-sinfonico-op-18/>>. 2014. Acesso em: 25 out. 2017.

CORRÊA, Maria Letícia. Light. In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2017. Disponível

em:<<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/LIGHT.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2017.

DERBY, Orville Adelbert. In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)*. Rio de Janeiro, Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, 2017. Disponível em:<<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/derbyorv.htm>> Acesso em: 2 jan. 2017.

DIAS, Sônia. Epitacio Lindolfo da Silva Pessoa. In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2017. Disponível em:<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/epitacio-lindolfo-da-silva-pessoa>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Galeria de ex-diretores. *Abdon Milanez*. Rio de Janeiro, [2017]. Disponível em:<http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=132&Itemid=152>. Acesso em: 22 dez. 2016.

ESTEREOTOMIA. In: *DICIONÁRIO português*. [on-line] - Edição 1.5 (nov 2016). Disponível:<<http://dicionarioportugues.org/pt/estereotomia>>. Acesso em: 9 mar. 2017.

EXÉRCITO BRASILEIRO. Arsenal de Guerra do Rio. Tradição, eficiência e modernidade. *Histórico*. Rio de Janeiro, [2017]. Disponível em:<<http://www.agr.eb.mil.br/index.php/historico>>. Acesso em: 14 out. 2017.

GEMINIANO Monteiro da Franca. In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, [2017]. Disponível em:<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/geminiano-monteiro-da-franca>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

HÉLADE. In: *DICIONÁRIO Web*. [?], [2017]. Disponível em:<<http://www.dicionarioweb.com.br/h%C3%A9lade/>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

HELLSBERG, Dr. Clemens. *Wiener Philharmoniker*. [2017]. Disponível em:<<http://www.wienerphilharmoniker.at/orchestra/history>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Os Batutas*. 1923 circa. Disponível em:<https://pixinguinha.com.br/wp-content/uploads/2017/03/IMS_PIX_A02F02P02-restaurada.jpg>. Acesso em: 13 nov. 2017.

LOPES, Raimundo Helio. Antônio Manuel Bueno de Andrada. *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, [2017]. Disponível em:<<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira->

republica/ANDRADA,%20Ant%C3%B4nio%20Manuel%20Bueno%20de.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2017.

MARQUES Júnior. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24047/marques-junior%3e>>. Acesso em: 24 fev. 2017

MEMORIA, Archimedes. In: *DICIONÁRIO de Artistas do Brasil*. [], 2017. Disponível em: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/memoria_archimedes.htm>. Acesso em: 24 fev. 2017.

MESQUITA, Claudia. Cícero Peregrino. In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, [2017]. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PEREGRINO,%20C%C3%ADcero.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

MILANEZ, Abdon. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [2017]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/abdon-milanez>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

MONTEIRO NETO, Antonio Campos. *José Maurício Nunes Garcia*. [], 2011. Disponível em: <<http://www.josemauricio.com.br/index.htm>>. Acesso em: 19 out. 2017.

MORAES, Kleiton de. Justiniano de Serpa. In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, [2017]. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/SERPA,%20Justiniano%20de.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

MOTTA, MARLY. Exposição Internacional da Independência do Brasil. In: *ATLAS Histórico do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2016. Disponível em: <<http://atlas.fgv.br/marcos/modernismo-comunismo-feminismo/mapas/revistas-modernistas-dos-anos-1920>>. Acesso em: 15 set. 2017.

NEOCOLONIAL. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3809/neocolonial>>. Acesso em: 12 out. 2017.

O MARTELO. *Palácio das Festas*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <www.omartelo.com/omartelo21/materia1.html>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PARANÁ, Zaco. In: *DICIONÁRIO de Artistas do Brasil*. [], 2017. Disponível em: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/parana_zaco.htm>. Acesso em: 24 fev. 2017.

PAULINHO DA VIOLA. *Dança da Solidão*. Rio de Janeiro, [1972]. Disponível em:<<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/discografia.htm>>. Acesso em: 31 out. 2017.

PENNA, Lincoln de Abreu. Positivismo. In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, [2017]. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/POSITIVISMO.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

PILONE. In: *DICIONÁRIO infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em:<<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pilone>>. Acesso em: 1 mar. 2017.

PREFEITURA DE CAMPINAS. *Hino Oficial de Campinas*. Campinas, [2017]. Disponível em:<http://www.campinas.sp.gov.br/governo/cultura/simbolos_municipais/hino-historia.php>. Acesso em: 7 out. 2017.

ROCHA, Arthur Pinto da. In: *Superior Tribunal Militar*. Brasília: 2017. Disponível em:<<https://www.stm.jus.br/o-stm-stm/memoria/biografia-ministros-desde-1808/item/4675-biografia-179>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

ROCHA, Frederico. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [2017]. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/frederico-rocha>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

SEVERIANO, Jairo. *Uma breve história do Hino Nacional Brasileiro*. Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/temas/uma-breve-historia-do-hino-nacional-brasileiro>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

SOUTO, Eduardo. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [2017]. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/eduardo-souto>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

SCHWARM, Betsy. The Moldau. In: *ENCICLOPEDIA Britannica*. [2017]. Disponível em:<<https://www.britannica.com/topic/The-Moldau>>. Acesso em: 24 out. 2017.

TESOURAS. In: *Dicionário de termos relacionados à construção e arquitetura*. 2017. Disponível em:<<https://www.papodearquitecto.com.br/dicionario-terminos-relacionados-construcao-arquitetura/>>. Acesso em: 9 mar. 2017.

THANH, Philippe. *Raoul Gunsbourg*. 2005. Disponível em: <<http://www.opera.mc/fr/historique/historique---1898-1951-raoul-gainsbourg-un-directeur-d-exception>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. *Corpos artísticos*. Rio de Janeiro, [2017]. Disponível em <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

TURUNAS PERNAMBUCANOS. In: *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [2017]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/turunas-pernambucanos/dados-artisticos>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

ANEXOS

ANEXO A – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: PROJETOS

ANEXO B – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: ATOS OFICIAIS

ANEXO C – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: OUTROS DOCUMENTOS

ANEXO A – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: PROJETOS

- 1) Programma para a commemoração do Centenario da Independencia submetido pela Commissão Organizadora ao Exmo. Sr. Dr. Alfredo Pinto Vieira de Mello, Ministro da Justiça e Negocios Interiores³⁴⁸

A comissão designada para estudar a maneira pela qual deve ser commemorado oficialmente o acontecimento historico, de tão grande repercussão mundial e tão importante para o nosso desenvolvimento, que foi a Independencia do Brasil, pede licença para vir offerecer um plano geral de obras, trabalhos e festejos com os quaes, dentro das condições que lhe são impostas pelas circumstancias do momento, pensa poder ser solemnizado condignamente aquelle grande successo na historia de nossa nacionalidade.

Segundo os termos da lei votada pelo Congresso, a Commissão tratou de fixar as linhas geraes do que havia a fazer e cuja realização será effectuada da forma por que o Poder Executivo julgar mais conveniente.

Sem minuciar os planos relativos a cada um dos numeros do programma, temos a honra de submeter á apreciação e aprovação do Governo os seguintes *itens*:

Na hypothese de não se organizar uma Exposição Internacional, cujos resultados, aliás, seriam magnificos para o nosso paiz, a comissão pensa que deve ser levada a effecto uma grande exposição nacional, interessando a todas as manifestações do trabalho brasileiro, quer se trate da industria fabril, agricola (...), da pecuaria, do commercio, das bellas artes (comprehendidas nesta categoria a musica, a litteratura, a architectura e as artes graphicas), das sciencias, etc.

A exposição far-se-á tendo em vista o aproveitamento futuro de todos os edificios que, por concurso, forem construidos ou adaptados, e deve ter por local a area correspondente ao antigo Arsenal de Guerra, Faculdade de Medicina e laboratorio e bibliotheca respectivos, estendendo-se pelas areas adjacentes, onde existem propriedades da União e da Municipalidade, bem como pela area que for ganha ao mar junto á Ponte do Calabouço e em consequencia do arrazamento de uma parte do morro do Castello.

Nessa area será comprehendido o Novo Mercado que ficará sendo uma dependencia externa do recinto da exposição e servirá para expor os productos da pequena lavoura, da pesca e da fructicultura nacional.

Dominando o conjuncto dos edificios e construcções da Exposição deverá ser levantado o Grande Monumento da Exposição, para feitura do qual será aberto concurso, com o praso julgado conveniente, devendo concorrer somente artistas brasileiros.

O torreão da ponta do Calabouço, dependencia do antigo Arsenal de Guerra, será restaurado e apropriado convenientemente para ali ser installado o Museu Militar e Historico do Brasil, conservadas no edificio as linhas typicas de sua architectura colonial.

Na area circumjacente, e já indicada, deverá ser levantado um grande edificio – o principal da exposição – que se construirá com o objectivo de transformal-o, findas as festas, em Palacio da Justiça ou Forum.

Incluir-se-á nos trabalhos da exposição o aproveitamento do vetusto edificio da Cadeia Velha, que, por seu valor historico na evolução politica do Brasil, jamais deve ser destruido.

³⁴⁸ Transcrição de documento integrante do acervo da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, sob a guarda do Arquivo Nacional (ARQUIVO NACIONAL, 1920c: [s.n.]

Os palacios da Escola Nacional de Bellas Artes, Bibliotheca Nacional, Supremo Tribunal, Theatro Municipal, Conselho Municipal e outros, si no momento desoccupados, como o Monroe, por exemplo, serão utilizados como secções da Exposição, consoante as naturaes indicações de cada um.

Por occasião das festas far-se-á a inauguração das estatuas do Barão do Rio Branco e de Oswaldo Cruz, bem como das obras e melhoramentos com os quaes a Prefeitura do Districto Federal julgue dever preparar a cidade para maior brilho da grandiosa data nacional.

A commissão entende que, ao lado desses trabalhos de ordem material e de significação civica, deve do Brasil apresentar alguma cousa que atteste o seu adeantamento sob todos os aspectos da vida nacional; e, assim, aconselha que se abram concursos entre brasileiros, si não achar conveniente proceder por convite a artistas nacionaes, para diversos fins, notadamente para um hymno do Centenario, para cunhagem de uma medalha e de uma moeda, bem como adopção de um sello commemorativo do Centenario, para composição de um drama e de uma comedia a serem representados no Theatro S. Pedro de Alcantara, para elaboração de um poema historico e de um poema lyrico e para quadros historicos que assignalem a evolução do paiz.

A commissão propõe igualmente que se organize o “Livro do Centenario”, comprehendendo todos os assumptos em que já se tenha empenhado, por trabalhos materiaes ou puramente intellectuaes, a actividade dos brasileiros, livro que valha como um resumo da evolução do Brasil e como um indice de sua existencia desde os primeiros dias coloniaes.

No intuito de dar, tambem, sob outros aspectos, uma finalidade pratica ás festas, a commissão suggere a convocação, para a época, de congressos scientificos de varia natureza, cuja realização deverá ficar a cargo das instituições abaixo mencionadas, mediante subvenção do Governo. Taes instituições são as seguintes: Instituto Historico e Geographico Brasileiro (para o Congresso de Historia Sul-Americana, já convocado); o Club de Engenharia (para o Congresso de Engenharia e Industria); a Academia Nacional de Medicina, o Instituto da Ordem dos Advogados, a Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro, a Sociedade Nacional de Agricultura e a Associação de Imprensa (para o Congresso Americano de Imprensa). A Prefeitura do Districto Federal será incumbida de organizar o Congresso de Instrucção Primaria. A Universidade do Rio de Janeiro organizará o de ensino Secundario e Superior.

O governo auxiliará igualmente, as commissões organizadoras do Congresso Ferroviario Sul-Americano e do XX Congresso Internacional de Americanistas, ambos já convidados para se effectuarem nesta Capital.

A Academia de Letras, o Club Militar, o Club Naval e a Escola Nacional de Bellas Artes serão subvencionados para que realizem solemnidades ou promova a erecção de monumentos que tenham projectado e que o Governo venha a aceitar.

A commissão approva, em linhas geraes, o programma da contribuição artistica formulado pelo Instituto Nacional de Musica³⁴⁹, suggerindo, porém, a conveniencia de se substituir a opera “Guarany” pela “Tiradentes”, tendo em vista a significação historica e patriotica do thema desta ultima; e de não se fazer a montagem das operas sem que, após previa audição e julgamento de profissioaes idoneos, se possa assegurar o exito desse certamen.

Pensamos que deve o Governo mandar imprimir a Carta Geographica commemorativa do Centenario e organizada pelo Club de Engenharia, a carta de vias de transportes

³⁴⁹ Tal programa não foi encontrado no material arquivístico da Comissão Executiva do Centenário da Independência.

ferroviarios, fluviaes e terrestres, o mappa medico-geographico que for organizado mediante concurso, auxiliando, egualmente, a Sociedade de Geographia para a publicação da Geographia do Brasil commemorativa do Centenario, e o Instituto Historico para a do Diccionario Historico, Geographico e Etnographico do Brasil. Auxiliará, tambem, a Escola de Bellas Artes para construir o complemento de seu edificio, e os institutos de ensino superior, de maneira que possam se preparar, sobretudo na aparelhagem de seus gabinetes, para receber os visitantes que naturalmente affluirão.

O Governo fará distribuir em profusão por todo o Brasil, por preço reduzido, ou gratuitamente, ou ainda como premio, conforme o caso, reproducções de quadros historicos, gravuras e retratos, executados onde convier, e destinados á educação civica e patriotica, com a perpetuação dos feitos e dos homens notaveis em todos os ramos da actividade superior, especialmente os fundadores dos regimens que vigoraram e do que rege actualmente os nossos destinos.

Suggere ainda a commissão o aproveitamento systematico dos *films* sobre historia e geographia do Brasil, existentes então, para serem apresentados ao publico durante o periodo da exposição, e bem assim a execução de photographias e films cinematographicos que contenham scenas da vida agricola e industrial em todo o paiz, panoramas, fontes de riquezas, e tudo o que represente bellezas naturaes ou o resultado o esforço humano. Para esse fim poderá o Governo Federal entender-se com os Governos dos Estados e auxiliá-os no que for necessario.

Propõe ainda a commissão que se realize uma grande parada militar e uma revista naval com todos os navios surtos então no porto, assim como outros festejos populares e sportivos.

Propõe, finalmente, que, em local apropriado, se faça erigir um grande monumento á Federação, como symbolo da Unidade Nacional, que a commissão julga dever ser o monumento commemorativo do Centenario. Para execução dessa obra poderá ser aberto concurso ou adoptado o processo que o Governo entender preferivel.

Communicando a V. Ex. o programma acima, julga a Commissão ter dado desempenho á honrosa incumbência que lhe cometeu o Governo da Republica.

Rio de janeiro, em 14 de dezembro de 1920.

Geminiano da Franca – Paulo de Frontin – Dr. Alfredo Bernardes da Silva- augusto de Lima – Lauro Muller – Araujo Franco – Alvaro de Carvalho – J. Baptista da Costa – Conde de Affonso Celso – Thomaz Delfino – A. C. Gomes Pereira – Sr. Osorio de Almeida – Carlos Sampaio – Sampaio Corrêa

- 2) Programma para a commemoração do Centenario da Independencia aprovado pelo Exmo. Sr. Ministro em 30 de janeiro e publicado no Diario Official de 4 de fevereiro de 1921. Ministerio da Justiça e Negocios Interiores³⁵⁰.
- I. Inauguração de uma Exposição Nacional, compreendendo as principaes modalidades do trabalho no Brasil, atinentes á lavoura, á pecuaria, á pesca, á industria extractiva e fabril, ao transporte maritimo, fluvial, terrestre e aereo, aos serviços de communicações telegraphicas e postaes, ao commercio, ás sciencias e ás bellas-artes.
- A exposição realizar-se-há no edificio do antigo Arsenal de Guerra e suas dependências e nos terremos circunvizinhos de que o Estado e a Municipalidade possam dispor. Nesses logares serão construidos os necessarios pavilhões, aproveitando-se igualmente os actuaes edificios de propriedade da União e da Municipalidade, ou os que lhe sejam cedidos para tal fim e convenientemente adaptados.
- As construcções e adaptações, contractadas, mediante concurrencia publica, estabelecida com o prazo de trinta dias, deverão ser feitas de accôrdo com os planos e esboços, plantas e especificações que, depois de elaborados por uma comissão de architectos, nomeada pelo Governo, sejam por este aprovados.
- Reservar-se-ha uma área contigua á Exposição Nacional para cessão, a titulo precario, aos governos ou industriaes estrangeiros, que se proponham erguer, por conta propria, pavilhões destinados á exhibição de productos originarios dos seus paizes.
- II. Inauguração das estatuas de brasileiros illustres que nessa época estejam prontas para ser erguidas na capital.
- III. Inauguração do Museu da Independencia que será instalado em uma parte do antigo palácio da Quinta da Bôa Vista, devendo nelle figurar tudo quanto interesse á historia do Brasil. Para esse efeito ser-lhe-hão transferidos os objetos dessa natureza ora reunidos no Museu Nacional, no Archivo Nacional, no Museu Navav e em outras repartições civis e militares far-se-ha apelo aos particulares para oferecerem á Nação lembranças da mesma ordem que, si merecerem ser ali guardadas, o serão com os nomes dos respectivos doadores.
- IV. Cunhagem de medalhas de ouro, prata e bronze, commemorativas do facto da Independencia e distribuidas a juizo do Governo.
- V. Emissão do sello postal da Independencia.
- VI. Realização do Congresso de Instrucção Primaria, organizado pela Prefeitura do Districto Federal, do Congresso de Ensino Secundario e Superior, pela Universidade do Rio de Janeiro; e do Congresso Internacional de Historia Americana convocado pelo Instituto Historico e Geographico Brasileiro.
- VII. Inauguração do novo edificio do Instituto Nacional de Musica, solemnizada pela realização de um ou mais concertos em que serão executados trechos instrumentaes e vocaes dos grandes compositores brasileiros, desde José Mauricio.
- VIII. Representação da opera *O Guarany*, ao ar livre, em espectaculos gratuitos, nas noites de 5 a 8 de setembro, devendo taes espectaculos começar pelo canto do Hymno da Independencia e terminar com o Hymno Nacional.

³⁵⁰ Transcrição de documento integrante do acervo da Comissão Executiva da Comemoração do Centenário, sob a guarda do Arquivo Nacional (ARQUIVO NACIONAL, 1921a: [s.n.]

- IX. Exibição gratuita, em dias determinados, no recinto da exposição, de *films* referentes á historia e á geografia, e á civilização do Brasil; de paisagens, costumes e typos, de indumentaria e habitação, de aspectos dominantes da vida agrícola e da vida urbana, como beleza, cultura e progresso.
- X. Parada militar, em que tomarão parte as forças policiaes de todos os Estados do Brasil, representado [*sic*] cada uma delas por uma companhia.
- XI. Revista da esquadra brasileira e dos navios de guerra estrangeiros, surtos no porto do Rio de Janeiro, pelo Sr. Presidente da Republica.
- XII. Recepção no Club Militar, com assistencia do Sr. Presidente da Republica.
- XIII. Recepção no Club Naval, com assistencia do Sr. Presidente da Republica.
- XIV. Recepções officiaes e outras de mesmo character, determinadas pela presença, nesta Capital, de embaixadas especiaes ou missões estrangeiras e de representantes dos Governos estaduais.
- XV. Na noite de 7 de setembro grande cortejo civico desde o antigo largo do Paço, pela rua Sete de Setembro, até a praça Tiradenetes e o largo de S. Francisco, desfilando deante das estatuas de Pedro I e José Bonifacio.
- O Presidente da Republica, os Presidentes do Senado, da Camara dos Deputados, do Supremo Tribunal e os embaixadores especiaes, convidados para esse fim, assistirão o acto do terraço historico do theatro S. Pedro.
- XVI. Celebração de jogos olympicos, devendo ser promovida a representação, nos mesmos, de todas as fórmias e todos os nucleos principaes do sport nacional.
- XVII. Festas infantis nos jardins publicos, organizadas sob os auspicios da familia carioca, mediante comissões locaes de professoras e outras senhoras.
- XVIII. Reunião de alumnos das escolas primarias, maiores de doze anos, na praça Mauá, sob toldos artisticamente dispostos, com o seguinte programma:
- a. hymno da Independencia (córo infantil);
 - b. saudação á bandeira nacional;
 - c. desfile pela avenida Rio Branco, rua do Ouvidor, largo de S. Francisco, deante da estatua de José Bonifacio, e praça Tiradentes.
- XIX. Inauguração do palacio da Justiça.
- XX. Inauguração do edificio completo da Escola Nacional de Bellas-Artes.
- XXI. Inauguração e exposição da Carta Geographica do Centenario, organizada pelo Club de Engenharia, e exhibida em confronto com o mappa do Brasil de 1822, devendo, na mesma ocasião, estar concluida a publicação do Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil, elaborado sob a direcção do Instituto Historico e Geographico.
- XXII. Ornamentação e illuminação da cidade, concertos de bandas musicaes em praças e jardins publicos, e festejos populares, que forem opportunamente suggeridos pela commissão.

Todos os actos officiaes commemorativos do centenario da Independencia serão effectuados de 5 a 8 de setembro de 1922.

A execução deste programma será directamente promovida e fiscalizada por uma comissão executiva, composta do Prefeito Municipal do Districto Federal e mais tres membros nomeados pelo Governo, a qual funcionará sob a presidencia do ministro da Justiça e Negocios Interiores.

O Governo poderá modificar livremente, de acordo com as circumstancias, a organização deste programma dos seus pontos.

Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1921 – *Alfredo Pinto Vieira de Mello*

Foram designados, para fazerem parte da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario os Srs. Drs. Carlos Cesar de Oliveira Sampaio, João Baptista da Costa, Antero Pinto de Almeida e Henrique Carneiro Leão Teixeira; e para servir como secretario da dita commissão, o bacharel João Baptista de Mello e Souza, 2º official da Secretaria de Estado.

ANEXO B – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: ATOS OFICIAIS

- a) Decreto nº 4.175, de 11 de novembro de 1920, publicado em Diário Oficial em 17 de novembro de 1920

Autoriza o Poder Executivo a promover, conforme melhor convier aos interesses nacionais, a comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil.

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil:

Faço saber que o Congresso Nacional decretou e eu sanciono a resolução seguinte:

Art. 1º Fica o Poder Executivo autorizado a promover desde já e conforme melhor convier aos interesses nacionais, a comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil, acceitando a cooperação ou concurso de todas as classes sociaes, observadas as seguintes condições:

1º Constituição de uma comissão idonea, que ficará directamente subordinada ao Presidente da Republica, para organizar o programma que resultar do exame e coordenação dos projectos que forem formulados pelos membros e comissões do Congresso, Ministerios, Prefeitura do Districto Federal, Estados, municipalidades ou particulares;

2º Observação do criterio de preferencia para a realização de uma Exposição Nacional na Capital da Republica.

Art. 2º O Governo organizará o programma da comemoração, submittendo-o ao conhecimento do Congresso, com o pedido do credito necessário para a execução da presente lei.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1920, 99º da Independencia e 32º da Republica.

EPITACIO PESSÔA
Alfredo Pinto Vieira de Mello

- b) Decreto nº 14.730, de 16 de março de 1921, publicado em Diário Oficial em 22 de março de 1921

Desapropria, por utilidade publica, os prédios e terrenos situados na área destinada á Exposição Nacional a se realizar na Capital da Republica, para comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil resolve, no uso da attribuição que lhe confere o decreto numero 4.956, de 9 de setembro de 1903, expedido em virtude da autorização concedida pelo decreto n. 1.021, de 26 de agosto do mesmo anno, e de conformidade com o art. 590, § 2º, do Código Civil, desapropriar, por utilidade publica, os predios e terrenos, constantes da relação junta assignada pelo Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores, e situados na área destinada á Exposição Nacional a se realizar na Capital da Republica para comemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil e de que trata o art. 1º do decreto n. 4.175, de 11 de novembro de 1920.

Rio de Janeiro, em 16 de março de 1921, 100º da Independencia e 33º da Republica.

EPITACIO PESSÔA
Joaquim Ferreira Chaves

- c) Decreto nº 15.066, de 24 de outubro de 1921, publicado em Diário Oficial em 27 de outubro de 1921 – Altera a constituição da Comissão Executiva

Dá execução ao Decreto Legislativo n. 4.175, de 11 de novembro de 1920.

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil, tendo em vista o que dispõe o Decreto Legislativo n. 4.175, de 11 de novembro de 1920, decreta:

Art. 1º A Comissão, de que trata o n. 1 do art. 1º do citado Decreto, ficará constituída do Ministro da Justiça e Negocios Interiores, do Ministro da Agricultura, Industria e Commercio e do Prefeito do Districto Federal.

Art. 2º A Comissão providenciará para a execução do programma da Commemoração do Centenario da Independencia Política do Brasil, já organizado, com as modificações que se tornarem necessarias.

Art. 3º As attribuições dos membros da Comissão e a discriminação dos serviços a cargo de cada um deles, serão reguladas pelo Regimento Interno que, para esse fim, deverá ser organizado pela mesma Comissão.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1921, 100º da Independencia e 33º da Republica.

EPITACIO PESSÔA
Joaquim Ferreira Chaves

- d) Decreto nº 15.569, de 22 de julho de 1922, publicado na Seção 1 do Diário Oficial de 26 de julho de 1922

Altera a denominação da Exposição Nacional Commemorativa do Centenario da Independencia e dá outras providencias.

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil, usando da autorização constante do art. 1º do decreto legislativo n. 4.175, de 11 de novembro de 1920, decreta:

Art. 1º A Exposição Commemorativa do Centenario da Independencia do Brasil, a realizar-se nesta Capital, de 7 de setembro proximo a 31 de março de 1923, passa a denominar-se «Exposição Internacional do Centenario da Independencia - Rio de Janeiro», compreendendo, sob essa denominação, a parte nacional a que se refere o n. 2 do dispositivo acima citado e a secção estrangeira.

Art. 2º A organização do certamen será superintendida por um delegado geral, que agirá, de accôrdo e sob a direcção da Comissão Executiva da Commemoração do Centenario da Independencia.

Art. 3º A Comissão Executiva adoptará as providencias que entender necessarias no sentido de harmonizar, tanto quanto possivel, os regulamentos dos differentes serviços da Exposição com as convenções internacionaes em vigor.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 22 de julho de 1922, 101º da Independencia e 34º da Republica.

EPITACIO PESSÔA
Joaquim Ferreira Chaves

- e) Decreto nº 15.581, de 26 de julho de 1922, publicado em Diário Oficial em 29 de julho de 1922

Estabelece que as providencias para a execução do programma da commemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil caberão a um commissario geral.

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil, tendo em vista o que dispõe o decreto legislativo n. 4.175, de 11 de novembro de 1920, e a necessidade de centralizar todos os serviços referentes á commemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil,

DECRETA:

Art. 1º As providencias para execução do programma, da commemoração do Centenario da Independencia Politica do Brasil, já organizado e com as modificações que ainda se tornarem precisas, caberão desta data em diante a um commisario geral, que fará parte da Comissão Executiva de que trata o art. 1º do decreto n. 15.066, de 24 de outubro de 1921.

Art. 2º O commissario geral, de confiança directa e immediata do Presidente da Republica, será, no entretanto [*sic*], subordinado ao Ministerio da Justiça e Negocios Interiores para realização das providencias que, dependam de actos da competencia do Poder Executivo.

Art. 3º O commissario geral reorganizará os serviços expedirá o regimento interno, os regulamentos e as instrucções que forem necessarias para a execução de todos os trabalhos da commemoração.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 26 de julho de 1922, 101º da Independencia e 34º da Republica.

EPITACIO PESSÔA
Joaquim Ferreira Chaves

- f) Decreto nº 4.559, de 21 de agosto de 1922, publicado na seção 1 do Diário Oficial de 23 de agosto de 1922

Autoriza o Poder Executivo a adquirir, pela importancia de 5:000\$, no maximo, a propriedade plena e definitiva da letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada, e tornal-a official.

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil:

Faço saber que o Congresso Nacional decretou e eu sanciono a seguinte resolução:

Art. 1º Fica o Poder Executivo autorizado a adquirir a propriedade plena e definitiva da letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta pelo Sr. Joaquim Osorio Duque Estrada, dependendo para tal fim até a quantia de cinco contos de réis e abrindo os necessarios creditos.

Art. 2º Feita a aquisição, o Poder Executivo expedirá decreto declarando official a letra, do hymno a que se refere o art. 1º.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1922, 101º da Independencia e 34º da Republica.

EPITACIO PESSÔA
Joaquim Ferreira Chaves

- g) Decreto nº 15.668, de 6 de setembro de 1922, publicado na Seção 1 do Diário Oficial da União de 7 de setembro de 1922

Declara feriados os dias 8 e 9 de setembro de 1922

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em homenagem à Comemoração da Independência Política do Brasil, resolve declarar feriados os dias 8 e 9 de setembro corrente.

Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1922, 101º da Independência e 34º da República.

EPITACIO PESSÔA
Joaquim Ferreira Chaves

- h) Decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922, publicado na Seção 1 do Diário Oficial de 13 de setembro de 1922³⁵¹

Declara oficial a letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada.

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, tendo em vista a determinação constante do art. 2º do decreto Legislativo n. 4.559, de 21 de agosto do corrente anno, resolve declarar official a letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada e que a este decreto acompanha.

Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1922, 101º da Independência e 34º da República.

EPITACIO PESSÔA
Joaquim Ferreira Chaves

- i) Decreto nº 15.935, de 24 de janeiro de 1923, publicado na Seção 1 do Diário Oficial de 27 de janeiro de 1923

Proroga até o dia 2 de julho do corrente anno, inclusive, o prazo para o funcionamento da Exposição Internacional do Centenario da Independência, que devia terminar a 31 de março proximo.

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil:

Attendendo aos desejos manifestados por grande numero de expositores nacionaes e estrangeiros;

Attendendo a que só há poucos dias se inauguraram os pavilhões dos Estados Unidos da America, Portugal, e Republica Argentina;

Attendendo a que, na presente estação, tornar-se diminuta e penosa a frequencia de vistas á Exposição - que ave [*sic*] agora despertando maior interesse,

Resolve:

Art. 1º Fica prorogado até o dia dois de julho do corrente anno, inclusive, o prazo para o funcionamento da Exposição Internacional do Centenario da Independência, que devia terminar a 31 de março proximo.

Art. 2º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1923, 102º da Independência e 35º da República.

ARTHUR DA SILVA BERNARDES
João Luiz Alves

³⁵¹ Esse decreto foi republicado por três vezes, por ter sido reproduzido com incorreções.

ANEXO C – COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO: OUTROS DOCUMENTOS

- a) Termo de contrato – Cessão de propriedade da letra do Hino Nacional – Publicado na edição de 6 de setembro de 1922 do DIARIO OFFICIAL

TERMOS DE CONTRACTO

Ministerio da Justiça e Negocios Interiores

Directoria de Contabilidade

Termo de cessão da propriedade plena e definitiva da letra do Hymno Nacional Brasileiro, de autoria de Joaquim Osorio Duque Estrada.

Aos quatro dias do mez de setembro de mil novecentos e vinte e dous, nesta Secretaria de Estado da Justiça e Negocios Interiores, perante o diretor geral da Contabilidade da mesma secretaria, doutor João de Oliveira Pereira Junior devidamente autorizado por sua excellencia o senhor ministro, compareceu Joaquim Osorio Duque Estrada e declarou que, se conformando com o disposto no decreto numero quatro mil quinhentos [sic] e cincoenta e nove, de vinte e um de agosto findo, que autoriza o poder Executivo a adquirir a propriedade plena e definitiva da letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta pelo mesmo senhor Joaquim Osorio Duque Estrada, despendendo para tal fim até a quantia de cinco contos de réis e abrindo os necessarios creditos e, feita a aquisição, declarando official a letra do Hymno referido e ainda no decreto numero quinze mil seiscentos e trinta e seis, de vinte e seis do citado mez, que abre ao Ministerio da Justiça e Negocios Interiores o credito especial de cinco contos de réis destinado á aquisição da propriedade plena e definitiva da letra do referido Hymno, renunciava todo e qualquer direito que tenha ou porventura possa ter sobre a propriedade da letra do mesmo Hymno, que assim passa á propriedade plena e definitiva do Estado, correndo a despeza de cinco contos de réis da aquisição de que trata este termo pelo credito aberto pelo citado decreto numero quinze mil seiscentos e trinta e seis, onde nesta data é feito o devido empenho. E, por estarem assim accórdes, lavrou-se este termo, que vae assignado pelo director geral da Contabilidade desta Secretaria de Estado, pelo renunciante e pelas testemunhas Manoel de Oliveira Pontes e Mario Marques Lisboa. (Estava colada e devidamente inutilizada uma estampilha federal, representando o valor de dez mil réis (10\$). Rio de Janeiro, em quatro de setembro de mil novecentos e vinte e dous. 4-IX-922 – João de Oliveira Pereira Junior. – Joaquim Osorio Duque Estrada. – Manoel de Oliveira Pontes. – Mario Marques Lisboa. – Confere – Arthur Marques Lins de Albuquerque, 3º official. Conforme. – Drummond Leite Alves, diretor de secção interno. Visto. Pereira Junior, diretor geral.

- b) Termo de ajuste celebrado entre a Comissão Executiva do Centenario e o Sr. Walter Mocchi, para a realização da temporada lyrica e dramatica official do Theatro Municipal, durante as festas commemorativas do Centenario da Independencia Nacional.

Aos trinta dias do mez de junho de mil novecentos e vinte e dois, presentes neste Escriptorio Official da Comissão Executiva do Centenario da Independencia o Exmo. Sr. Dr. Carlos Sampaio, Prefeito do Districto Federal e membro da dita Comissão, e o Sr. Dr. Alfredo C. de Niemeyer, Director Geral da Representação Estrangeira, compareceu o Sr. Walter Mocchi, empresario theatral, representado neste acto pelo seu bastante procurador Dr. Walfrido Bastos de Oliveira, e, na presença das testemunhas João Baptista de Mello e Souza e Pio Jardim, declarou que se obrigava, pelo presente ajuste, a realizar a temporada lyrica e dramatica official do Theatro Municipal, comprometendo-se a obedecer ás seguintes clausulas:

Primeira – A temporada lyrica official do Theatro Municipal, no corrente anno de mil novecentos e vinte e dois, realizar-se-á, com brilho excepcional, nos mezes de setembro e outubro vindouros, organizada a Companhia na conformidade do disposto nas clausulas quarta e trigesima setima do contracto celebrado a dezesseis de dezembro de mil novecentos e vinte, entre o sr. Walter Mocchi e a Prefeitura do Districto Federal, para a occupação do Theatro Municipal nos annos de mil novecentos e vinte e um a mil novecentos e vinte e cinco. Segunda – Será incluída no programma da temporada, alem da opera “Guarany”, de Carlos Gomes, a opera inédita “Rei Galaor”, do compositor brasileiro Araujo Vianna, passando a pertencer á prefeitura, de acordo com o contracto em vigor e acima citado, o material scenico dessa opera inédita, bem como o do “Guarany”. Terceira – O empresario poderá utilizar-se, para a formação da Companhia Lyrica, dos melhores elementos do Theatro Colon, de Buenos Ayres, devendo, porem, trazer no elenco da mesma artistas de grande renome, e aggregando á Companhia: a) um quartetto francez, sob a direcção de notavel maestro francez; b) uma companhia especial composta de quatorze artistas allemães, dirigida pelos maestros Felix Weingartner e Ludwig Kaiser, e um director de scena allemão, para o fim de executar, no texto original allemão, a Tetralogia e “Parsifal”, de Wagner; c) notaveis artistas italianos, sob a direcção do maestro Pietro Mascagni; d) um quartetto de artistas brasileiros, nos termos do contracto acima alludido. Quarta – A referida Companhia Lyrica terá dois turnos de assignatura, com tres recitas por semana, somente, para cada turno, sendo permittido, porem, numero menor de quarenta recitas para o total dos turnos. O preço da poltrona, em assignatura, será de quarenta e oito mil réis (48\$000), e as demais localidades na mesma proporção. Quinta – Não ficarão comprehendidos na assignatura os espectaculos de gala de sete de setembro, doze de outubro e quinze de novembro, os quaes serão realizados de acordo com a Comissão Executiva do Centenario ao preço maximo de setenta e cinco mil réis (75\$000) a poltrona e as demais localidades de que precisar, em numero que não excederá a quarta parte das mesmas localidades, na base de cincoenta mil réis (50\$000) a poltrona e, depois de postas á venda as demais localidades, ao dito preço de setenta e cinco mil réis (75\$000), garantirá ao empresario o total da receita desses espectaculos, na base acima referida de cincoenta mil réis (50\$000) a poltrona. Sexta – No espectaculo de gala de sete de setembro será representada a opera “O Guarany”, de Carlos Gomes, e o do dia doze de outubro constará de quadros vivos allegoricos, representando as allegorias as phases historicas principaes da evolução do paiz, conforme programma organizado pelo empresario e submettido á approvação da Comissão Executiva. Todo o material scenico do programma allegorico ficará pertencendo á Prefeitura. Quanto ao espectaculo de quinze de novembro, fica ao criterio da Comissão Executiva a organização do respectivo programma, de accordo com o empresario. Setima – Correspondendo a essas funcções de gala, o empresario obrigar-se-á a dar, alem das recitas populares do seu contracto com a Prefeitura, tres vesperaes populares ao preço minimo de quinze mil réis (15\$000) e poltrona, e, na mesma proporção, as demais localidades. Oitava – Alem de trazer a Companhia Lyrica official e a companhia franceza, o empresario obriga-se ao funcionamento da companhia dramatica hespanhola, portugueza ou italiana a que se refere o

supracitado contracto, porquanto as festas commemorativas do Centenario se prolongarão até dezembro vindouro. Nona – O empresario obriga-se, outrosim, a realizar, em fins de julho uma serie de concertos symphonicos pela Philharmonica de Vienna, com mais de cem professores sob a direcção de F. Weingartner. Decima – A Commissão Executiva do Centenario terá a seu cargo o pagamento dos impostos theatraes devidos á Municipalidade e correspondentes á temporada lyrica e aos concertos symphonicos, a que se refere este ajuste, correndo as demais despezas por conta do empresario. Decima Primeira – Ficam em vigor, como parte integrante do presente ajuste, as clausulas do supracitado contracto do empresario com a Prefeitura que não forem alteradas pelo disposto no mesmo ajuste. Quanto ás demais a Commissão Executiva se obriga a obter da prefeitura dispensa das obrigações assumidas pelo contractante. Decima Segunda – Quanto ás penalidades e condições de rescisão vigoram as clausulas do contracto acima alludido. O senhor Doutor Carlos Sampaio, pela Commissão Executiva, obriga-se a fazer cumprir o presente ajuste na parte que lhe competir. E por estarem accordes ambas as partes, lavra-se o presente termo que, depois de lido aos interessados, é por eles declarado conforme e assignado com as testemunhas. Em tempo se declara que, caso seja necessario reduzir o numero de recitas do segundo turno, o empresario poderá dar, mediante permissão da Commissão Executiva, nas quatro primeiras semanas do primeiro turno tres recitas por semana e nas semanas restantes quatro recitas, a qual permissão neste acto lhe é concedida pela Commissão Executiva. Era ut supra. Rio de janeiro, 30 de junho de 1922 – (a) Carlos Cesar de Oliveira Sampaio – Walfrido Basto de Oliveira – Alfredo C. de Niemeyer – João Baptista de Mello e Souza – Pio Jardim.

(Estavam apostas estampilhas federaes no valor de dezenove mil e quinhentos réis, devidamente inutilizadas).

Em 16 de agosto de 1923

Pio Jardim

Auxiliar do Gabinete do Delegado Geral (carimbo)

(ARQUIVO NACIONAL, 1922ae: (s.n.)]

c) Regulamento da Escola de Canto Coral do Theatro Municipal, aprovado pelo Prefeito do Distrito Federal

Art. 1º – A escola constará de dois cursos obrigatorios: curso preparatorio e curso superior, que terão a duração de seis mezes por anno.

Art. 2º – O curso preparatorio comprehende: leitura musical, conhecimento de solfejos, emissão e manejo pratico da voz, canto coral a uma ou duas vozes.

Art. 3º – O curso superior comprehende canto coral a tres e quatro vozes, em massas separadas ou em conjunto. Neste curso se estudará com preferencia operas, cantatas e oratorios do repertorio mais conhecido e apropriado para o theatro lyrico.

Art. 4º – As classes serão diurnas e nocturnas em separado, homens e mulheres, salvo o caso de julgar o director de córos conveniente realizar os exercicios de conjunto.

Art. 5º – Durante as temporadas lyricas os alumnos do curso superior poderão assistir, revezando-se por turnos, aos ensaios e aos espectaculos, salvo o direito da concessionaria suspender a dita autorização.

Art. 6º – Os exames da escola realizar-se-hão 15 dias antes do inicio da temporada lyrica, sendo para os do curso preparatorio exame de promoção e para os do curso superior exame para obter o diploma de alumno-corista.

Art. 7º – Os alumnos-coristas diplomados pela escola terão direito á preferencia para ocupar as vagas que houver no córo-profissional do Theatro Municipal, havendo concurso para tal fim, se o numero de coristas diplomados for superior ás vagas existentes.

Art. 8º – O alumno-corista que entrar a fazer parte da massa coral, para o que será obrigatoria a aprovação pelo director de córos da companhia, será retribuido pelo concessionario, durante a temporada brasileira, no primeiro anno com metade do ordenado do corista profissional, no segundo anno com dois terços, e no terceiro anno com ordenado completo, sendo sua obrigação prestar-se gratuitamente, um mez antes do inicio da temporada, aos ensaios para aprender o repertorio da temporada.

Art. 9º – O ensino é absolutamente gratuito, sem compromisso pecuniario para os alumnos, e só serão reconhecidos como taes com direito a exames e certificados, os que estejam inscriptos na escola e tenham frequentado regularmente os cursos.

Art. 10 – São condições necessarias para matricular-se: qualidade de voz aceitavel, physico apropriado e boa saude. Os homens não poderão ser menores de 17 annos nem maiores de 27, e as mulheres menores de 15 annos nem maiores de 25.

Art. 11 – Os pretendentes á matricula deverão dirigir-se por escripto ao concessionario juntando um certificado de identidade.

Art. 12 – Os casos omissos nas disposições acima serão regulados por outras disposições additionaes, de iniciativa da empresa ou da Prefeitura, mediante aprovação desta.

(O PAIZ, 1921e: 2)