

NA "FLORESTA ENCANTADA" DO SOM NACIONAL:
MEDIACÕES E SOCIABILIDADES NA TRAJETÓRIA DE ERNANI
BRAGA (1888-1948).

Douglas José Gonçalves Costa

PPGH-UFPE

douglasjgcosta@gmail.com

Resumo: Esse trabalho tem por intuito investigar a trajetória e a produção artístico-intelectual desse compositor a partir de biografias, de sua produção como cronista musical na imprensa, de sua participação em importantes eventos para a cultura nacional (Semana de 22 e 1º Congresso Afro-brasileiro), bem como de sua atuação como regente de canto orfeônico, professor de piano e fundador de importantes instituições musicais em Recife (conservatório, orquestra sinfônica e sociedade de concertos populares), busca-se compreender sua produção e suas ações com o auxílio da categoria de intelectual mediador para uma reinterpretação de seu legado e a problematização da construção de uma música de concerto nacional a partir dos diálogos de suas representações com as ideias em disputa na época. Procuo argumentar que, contrariamente à imagem “negativa” de compositor menor, Ernani Braga desempenhou funções alinhadas ao projeto estético-político do modernismo musical e que foram, para a disseminação da música, tão importantes quanto a atividade composicional, que ele, enquanto estritamente como compositor não se enquadrava como modernista.

Palavras-chave: Ernani Braga; música nacional; trajetória intelectual.

I. INTRODUÇÃO

Ernani Braga (1888-1948), não entrou para a história da música, reconhecido como grande compositor. Entretanto suas ações no campo musical e os debates que travou na imprensa foram significativos no sentido de uma reconfiguração da música de concerto em várias partes do país. De personalidade enérgica, por onde passou deixou marcas. Ora como regente coral e de orquestra, professor de piano, intérprete, ora como cronista musical de diversos jornais.

Até o momento, sua trajetória e sua obra foram alvo de poucas biografias e um estudo musicológico. Cada um desses estudos merece reconhecimento e são fontes preciosas para o que se abordará nesse texto. De perspectiva diferente, esse trabalho se propõe a investigar a trajetória e a produção artístico-intelectual de Ernani Braga a partir da problematização dessas biografias, da produção na imprensa desse compositor e de

suas ações em importantes eventos para a cultura nacional (Semana de 22 e 1º Congresso Afro-brasileiro, por exemplo), bem como de compreender sua atuação, nas diversas posições que ocupou e das obras que produziu, com o auxílio da categoria de intelectual mediador, assim, reinterpretando o seu legado e contribuindo para matizar a construção de uma música de concerto nacional a partir de sua obra e trajetória.

O trabalho dividir-se-á em quatro tópicos. No primeiro, debater-se-á a origem social e as experiências formativas iniciais: o estudo de piano e composição na França, a volta ao Brasil e as novas possibilidades de relações que se abriram a partir daí e a participação na Semana de Arte Moderna.

No segundo tópico serão abordadas as facetas de professor, de concertista e a de compositor. Se não fosse músico do mais alto reconhecimento, certamente implicaria em acumular funções; além disso, na busca pelo prestígio e pela sobrevivência material, ensinar piano às “damas da sociedade” ou ser professor de uma importante instituição musical ajudaria muito. No percurso de *outsider* a estabelecido esse era um caminho relativamente comum naquela época, caso não se pretendesse adentrar nas águas de uma incipiente indústria cultural no Brasil.

O terceiro tópico trata dos pressupostos e implicações que a função de cronista musical acarretava. Desde a mediação entre um subcampo de produção restrita às massas leitoras de jornais, à reivindicação de um status de intelectual importante para se fazer reconhecer e conferir maior legitimidade à música moderna nos meios culturais. O fato é que isso gerou polêmicas construtivas e destrutivas, porém, inegavelmente tornava a música assunto das conversas mundanas, além de (in)conscientemente erigir uma mitologia em torno de certos personagens musicais.

O último tópico focalizará os problemas relacionados à ocupação de cargos e posições estratégicas para a divulgação musical e seu ensino. Associam-se a essas posições uma rede de sociabilidades necessária para o funcionamento dos projetos estético-políticos empreendidos por esses agentes. Em destaque ou esquecidos, indubitavelmente estiveram em luta contra certas concepções de passado e de estética e precisaram mobilizar grupos de poder político e simbólico para pôr em prática suas ideias.

II. ORIGEM SOCIAL E FORMAÇÃO INICIAL

Filho de comerciantes, o pai proibia-lhe de ser músico para não ser um “pobretão” (GROVERMAN, 2011) e o educava para ser comerciante como ele, no futuro. No entanto, permitia o estudo da música pelas moças, pois, pensava seu pai, que o estudo da música distrairia os garotos dos “estudos mais sérios” (PEREIRA, 1986) e foi sua irmã mais velha que lhe ensinou as primeiras notas ao piano. Foi só com a morte do pai em 1897 que Ernani Braga ingressou no internato do Salesiano de Niterói, onde passou a estudar piano com os professores dessa escola.

Ainda que a música de concerto fosse considerada música séria, os pais de Ernani Braga viam-na como um atributo de refinamento para as moças arranjam bons casamentos e, como seriam educadas para serem donas de casa e cuidar da educação dos filhos, poderiam se dedicar à música, mas não a ponto de se tornarem profissionais. Se fossem homens, nem ao menos tocar música para o lazer era permitido, como já foi dito, para não os desviar dos “estudos mais sérios”. Fica clara, assim, a distinção hierárquica dos tipos e graus de estudo valorizados por sua origem social e a representação de gênero que ela faz, associada aos estudos.

Suas biógrafas, Pereira (1986) e Brito (2008), costumam ressaltar a “decisão inabalável” e obstinação interior que Braga tinha para estudar música. Um “enquadramento da memória” (POLLACK, 1989), isto é, essas biógrafas, (in)conscientemente, buscam reforçar na memória coletiva o sentimento de pertencimento do compositor a um panteão de criaturas incriadas, de “gênios” que possuem uma força interior que supera todas as adversidades. Essas autoras, a partir de referências de biografias de pessoas de sucesso, acabam por enquadrar Ernani Braga nesses moldes em que se tenta explicar o consequente pelo antecedente, isto é, cometem uma ilusão retrospectiva ao creditar a uma “força interior” inexplicável e natural, suas inclinações para a música, apesar das proibições e dificuldades encontradas inicialmente. O que não quer dizer, obviamente, que Ernani Braga não tivesse força de vontade o suficiente para “vencer na vida”. Mas sublinha-se o processo narrativo que na falta de condições de explicar o êxito, termina por fantasiar as condições de sua possibilidade.

Em 1908/1910 (as fontes variam quanto ao ano) ingressa no Instituto Nacional de Música e vai estudar com grandes nomes da música nacional de então, como: Francisco Braga, Arthur Napoleão e Alberto Nepomuceno que lhe iniciaram na vertente nacionalista de composições de estilo romântico. Em 1912, ganha bolsa de estudos em Paris, que era um importante centro de educação musical e renovação artística desde o século XIX. Graças à Debussy, Erik Satie, Gustav Fauré entre outros. Braga vai então estudar com Piaggio e Vicente D’Indy. Ainda em Paris, em 1913 casa-se com a filha do adido cultural da embaixada brasileira: Eponina D’Atri, que fora sua aluna de piano da época pré-nupcial (BRITO, 2008). Alexandre D’Atri, seu pai, deu-lhe uma educação à francesa e o casamento de Ernani com Eponina foi um acontecimento de vulto entre os meios diplomáticos e da colônia brasileira em Paris (PEREIRA, 1986).

Devem-se ressaltar duas coisas: em primeiro lugar, a quase obrigatoriedade dos estudos no exterior para se alcançar o mínimo de reconhecimento e estar antenado com as novidades de seu campo, mas, sobretudo, familiarizar-se com as regras da arte dum centro irradiador de cultura e de instâncias de consagração. Em segundo lugar, para ser universal era preciso compor como europeu ou ser legitimado por eles. Depois, voltar ao Brasil e usar conteúdos nacionais em formas europeias para se tornar nacional.

Através do casamento, Ernani Braga também fazia política. Com uma esposa das elites, adquiria e assegurava uma posição de relevo na “alta sociedade” permitindo maior facilidade de trânsito dentro dela e as possíveis consequências de privilégios e favores implícitos nessa posição. Numa sociedade personalista e cordial, investir num matrimônio desse porte era assegurar contatos que permitiam maiores potencialidades de realização de projetos e evitava certos percalços que um “casamento ruim” não poderia oferecer. Como afirma Celina Groverman (2011, p.16) “Ernani Braga soube aproveitar as oportunidades que surgiram para enriquecer sua rede social agregando a ela elementos do meio político e diplomático brasileiro”

De 1921 a 1927, Braga se torna catedrático de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, lugar institucional que o tornaria colega de Mário de Andrade. Participa da Semana de Arte Moderna como intérprete de Villa-Lobos ao piano. O fato é que “os pianistas participantes da Semana chamavam sobre si a atenção e, independente de modernismo ou não, eram polos de atração” (WISNIK, 1983, p.67).

Mormente quando se leva em consideração o clima de culto ao virtuose e a “pianolatria” tão criticados por Mário de Andrade. O que mais nos interessa é que “os intérpretes participantes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento (assinalada em seu brilhantismo pela crônica jornalística de maneira geral), sem participar, no entanto, da defesa polêmica do programa modernista” (WISNIK, 1983, p.79). É nesse sentido que Ernani Braga se torna próximo dos modernistas na ação, mas não ainda numa reflexão explícita sobre o movimento. De qualquer maneira, esses intérpretes se tornaram tema de reflexão dos teóricos modernistas, na tensão entre “a melhoria do gosto musical e da difusão da nova música” (WISNIK, 1983, p.79) e a espetacularização do intérprete. O que se procurava, então, era que o espetáculo do virtuose pudesse atrair o público para o credo modernista, em outras palavras, que a impressão do malabarismo instrumental pudesse persuadir à adesão da crença e da reflexão modernista.

Dessa fase, sai Braga como pianista consagrado. Firma relações com os mais importantes músicos e intelectuais de sua época.

III. PROFESSOR, CONCERTISTA E COMPOSITOR

Como professor, Ernani Braga atuou em várias instituições do país, além de dar aulas particulares. Além de garantir o sustento material, dar aulas poderia também auferir prestígio e público nas rodas da “alta sociedade”. Ser professor de piano implicava também em selecionar um repertório que seria tocado pelos alunos que, poderia tanto ser escolhido em virtude das capacidades técnicas do discente, como em função do gosto do professor, ou seja, ser professor pressupunha a disseminação de certo gosto entre os alunos que poderia ser digerido com maior paciência e detalhes do que nos concertos para um público geral. Porém, restringir-se às elites não seria o mais eficaz. A apologia da fundação de um conservatório em Recife, durante 1928-1930, mostra que Braga e os outros músicos envolvidos lutavam por uma concepção de ensino musical que se alastrasse para parcelas mais amplas da sociedade. Ademais, a fundação de orfeões escolares e universitários (Diário da Manhã, 24/08/1937) em várias instituições de ensino do Recife, fortalece tal concepção. Como regente de corais, havia a possibilidade de formatar a música – em grande parte nacionalista e reforçadora do

civismo – para a formação de um *ethos* nacionalista nas massas, mas também a da formação de um público e um gosto afinado com o que se produzia de mais novo no subcampo de produção restrita.

A Sociedade de Concertos Populares, fundada por Ernani Braga e outros importantes músicos do Recife, fazia parte dessa iniciativa. Tinha por finalidade agrupar os músicos, conjugando seus esforços, e, sobretudo: “orientada no sentido de tornar possível ao público a frequência de bons concertos, a audição de boa música sem que esse prazer constitua economicamente, um sacrifício” (BRAGA, Diário da Manhã 15/02/1930). Em seus programas sempre havia comentários explicativos que buscavam aproximar o público do repertório e torná-lo mais inteligível.

Na qualidade de concertista, como dito anteriormente, E. Braga se consagrou na Semana de Arte Moderna como intérprete de Villa-Lobos, sem necessariamente participar da defesa do programa modernista. De fato, como atesta o próprio Braga em entrevista ao Diário da Manhã (22/08/1937): “Como pianista ou como compositor, sempre fui avesso ao exagero de processos atualizados pela moda” e mais adiante diz: “no tempo em que a cacofonia e a politonalidade fascinavam os aprendizes compositores – meus contemporâneos Villa-Lobos à frente – esses processos avançados nunca me seduziram a imaginação”. Embora pioneiro na interpretação de Villa-Lobos, Braga não simpatizava com tal estilo composicional, conquanto lhe reconhecesse o mérito e a beleza. Como costumava acontecer dos programas de concerto de Braga, incluírem compositores modernistas e brasileiros – e também de brasileiros modernistas.

Como compositor, destacam-se suas harmonizações de temas folclóricos da música do então Norte e do Sul do país. Indubitavelmente, sua composição mais celebrada nos meios artísticos Recifenses foi “Na Floresta Encantada”, um poema lírico com cenários do pintor Mário Nunes e figurino do poeta Joaquim Cardozo. Essa obra foi patrocinada pela “alta sociedade” pernambucana sendo “assunto obrigado [sic] em todas as palestras de nossos círculos artístico-sociais” (Diário da Manhã, 10/03/1932). Então simbolizou uma espécie de láurea de reconhecimento de seu compositor. Assim se expressa um articulista da época (Diário da Manhã, 18/03/1932):

música inspirada e comovedora, costumes ricos e bizarros, cenários vibrantes de colorido, tudo isso serviu para que os pequenos artistas conservatorianos

proporcionassem, ao nosso grande público, uma manifestação de arte, que ficará marcada com letras de ouro em nossos anais artísticos. A Ernani Braga, dinâmico movimentador do nosso ambiente musical, devem os pernambucanos aplaudir com todo o entusiasmo. A ele que, reunindo em torno de si os verdadeiros musicistas do Recife, conseguiu, finalmente, formar o nosso ambiente musical – nosso, bem nosso – cujo primeiro fruto foi essa maravilhosa “Floresta Encantada”.

Deste modo, o articulista atribui quase que exclusivamente o mérito da movimentação do meio musical pernambucano a Ernani Braga, sua personalidade aglutinadora e à virtude de compor uma obra de vulto que representava a pujança artística que Recife adquiriria naquele momento. Braga obtinha o reconhecimento de modernistas de outros campos (Mário Nunes e Joaquim Cardozo) que investiram nesse trabalho conjunto; a consagração das elites econômicas do Estado, que patrocinaram a obra e suas apresentações, e, finalmente, graças aos jornais, obteria o aplauso do grande público que se persuadiria da importância do compositor para a localidade e como o responsável pela consolidação da música de concerto em Recife.

Outro evento significativo do compositor em Recife foi a sua participação no 1º Congresso Afro-brasileiro, quando harmonizou algumas toadas do terreiro de pai Anselmo. Um artigo de Rodrigues de Carvalho (Jornal Pequeno, 19/11/1934) dá uma ideia do que foi essa participação:

A estilização das músicas africanas pelo maestro Ernani Braga, foi uma maravilha de arte. No Santa Izabel tivemos na tarde de ontem motivos inéditos de emotividade. Os cantos não podiam reunir os encantos da música de ordem clássica, mas afirmaram a razão de ser da música genuinamente brasileira: a dolência das harmonias simples e nostálgicas que servem de fundo à música nacional. Sabe-se que só a civilização encerra segredos cromáticos da harmonia, com a perfeição de arte. Os africanos, como o índio, vibra em poucas notas de um conjunto monótono: é música sem acidentes e artifícios. Mas, através dessa monotonia, fica a boiar na audição a tristeza fundamental da alma selvagem

Vê-se que, para o articulista, a autenticidade da música brasileira residia na miscigenação do elemento “selvagem”, das melodias simples, aos elementos da “civilização” que aperfeiçoaria os outros. A música nacional teria algo de único, de original, mas dialogaria com o dito “universal” da tradição europeia. Se, do ponto de vista dos intelectuais, acharíamos as feições, o conteúdo que nos daria autenticidade como nação, por outro lado, aproximaria os costumes e a música do povo desse círculo restrito da cultura erudita. O importante é reter a atenção para como essas composições

eram percebidas e representadas pelos críticos e comentaristas: música de concerto “genuinamente” nacional e que poderia receber o título de arte legítima.

Na qualidade de diretor do Conservatório pernambucano de Música, “por volta de 1936, Ernani Braga representou o Estado de Pernambuco no Congresso de língua cantada, realizado em São Paulo pelo Departamento de Cultura do Estado. Sabemos que o Departamento era então dirigido por Mário de Andrade, que tinha relações com Ernani desde sua ida para São Paulo em 1921” (GROVERMANN, 2011, p.31). Portanto, podemos salientar essa sua atividade de mediador entre as culturas musicais do Norte e do Sul do país, além de sua colaboração com Mário de Andrade se mostrando crucial na sua trajetória artística.

Na década de 1940, destaca-se a participação de Ernani Braga no bicentenário de Porto Alegre. Segundo a pesquisadora Celina Grovermann (2011), fora encomendada uma série de peças ao compositor, reunidas sob o título de “Cancioneiro Gaúcho”. Essa série de harmonizações de canções populares buscava “representar o que se entendia por regionalismo gaúcho” (GROVERMANN, 2011, p.43). Em seus aspectos técnicos, a obra fora pensada para o “trabalho educacional orfeônico para jovens normalistas para o qual se destina” (ibidem, p.51). Assim sendo, Braga escolheu tonalidades considerando o grupo particular que ia executar a obra nesse bicentenário, que comemorava também o décimo aniversário do governo de Vargas. Esse grupo particular era formado por “alunas e professoras sem preparo vocal ou musical profissional” (ibidem, p.54). Apesar de pensar a obra para ser desempenhada por cantoras sem preparo específico – o que demonstra a preocupação de mediação do compositor – ele, conquanto seguisse os preceitos composicionais do Romantismo, “já acrescentava dissonâncias com sétimas e segundas, influenciado por seu ambiente formador, por sua inclinação *folk* e pelo modernismo da época” (ibidem, p.54). Destarte, vemos que nos anos 1920, na qualidade de intérprete, Braga não se envolveu nas controvérsias teóricas do modernismo e que nos anos 1930 não se considerava muito modernista. Nos anos 1940, entretanto, como constatou Celina Grovermann, ele deixa escapar aqui e ali traços de modernismo em seu estilo composicional. Revelando assim, os anos de sedimentação das técnicas modernas em sua personalidade, a consagração do movimento e maior aceitação do público. O jeito moderno de compor já não assustava mais.

IV. CRONISTA MUSICAL

Como cronista, Braga mediava o subcampo de produção erudita às massas leitoras de jornais, mas quem vai ler sobre música de concerto nos jornais? Praticamente, a “alta sociedade”. Quando chega a Recife, Ernani passa a escrever no jornal *A Província* de Gilberto Freyre e José Maria Belo um periódico situacionista e que reunia como colaboradores vários intelectuais modernistas (NASCIMENTO, 1966, v.2). Nesse jornal, Braga faz uma cruzada em prol da fundação de um Conservatório em Recife, conseguindo que outros articulistas de outros jornais lhe dessem apoio. A opinião pública é persuadida a ponto de o Conde Pereira Carneiro lhe fazer uma doação para a fundação do Conservatório. Esse foi, sem dúvida, um dos maiores feitos de Ernani Braga no uso hábil da imprensa a favor de projetos estético-musicais maiores em Recife. Ao longo dos anos que permaneceu na capital pernambucana, colaborou também no *Diário de Pernambuco* e no *Diário da Manhã*. Era ele quem ocupou uma das primeiras posições de crítica de arte especializada. Embora escrevesse mais crônicas do que críticas, seus contemporâneos ressaltam a ausência de alguém com tal competência específica cumprindo essa função. Outros críticos dessa época, como Valdemar de Oliveira e Mário Melo, raramente entravam em detalhes maiores de execução e composição dos concertos resenhados. Mas é certo que todos eles lutavam por uma música nacional com raízes no popular.

Para melhor dimensionar a atuação de Ernani Braga na imprensa como intelectual é preciso compreender que durante a década de 1920 e boa parte das duas décadas seguintes em Recife,

a imprensa, como divulgação, centralizava um poder muito maior que hoje. Não se podia admitir o intelectual se ele não aparecesse na imprensa numa atividade qualquer, nela trabalhando diretamente ou levando como colaborador as suas produções. A dificuldade dos meios editoriais, sobretudo os especializados, as revistas técnicas, etc. faziam do jornal o divulgador central de tudo o que aparecia. Raro, assim, o intelectual ou o técnico que, ao precisar de meios de comunicação, não se tornasse jornalista, e começava então a ser notado, muito embora fizesse na imprensa uma divulgação menos informativa do que propriamente especializada do seu próprio campo (SOUZA BARROS, 2015, p.204)

Ser intelectual era, portanto, mediar uma esfera privada à esfera pública, era mediar um saber erudito para outras parcelas da população numa linguagem específica

para os leigos, era informar, mais do que analisar detalhadamente, os concertos e as obras que se apresentava. Era, principalmente, fazer ver uma concepção de mundo, formar a opinião pública sobre tal ou qual interesse, era promover a si e aos outros que se alinhassem em tal concepção de mundo e apontar as falhas daqueles que não cumprissem os requisitos. Dito de outra forma: estava implícito na posição de cronista musical o poder de consagração de si e de outros agentes e de suas linhas estético-ideológicas correlatas. De qualquer forma, seja através de uma história cômica, seja através de uma polêmica que ferisse o orgulho pessoal, a música se tornava tema de debate nas conversas mundanas dos peritos da arte dos sons. Os mais entendidos podendo aduzir comentários mais próximos da pureza estética, e os menos entendidos, comentários cuja matéria-prima fossem as crônicas dos jornais.

Subjaz outra peculiaridade na relação entre ser músico e ser intelectual. É claro que a condição de músico até o século XVIII era comparável ao de um servo de libré (ELIAS, 1995) e tinham um status social parecido. A situação começa a mudar a partir de Mozart e a confecção de uma arte de artista, não mais de artesão. No Brasil, onde a maioria dos músicos no tempo da colônia eram escravos ou mestiços pobres, o status social do músico não era muito elevado graças a esses constrangimentos de uma sociedade escravista que marginalizava os negros. Há ainda outro fator, de longa duração. Ser músico era, nos tempos da colônia, considerado “defeito mecânico”. Músicos comuns eram vistos pela sociedade como trabalhadores manuais e, portanto, não podiam ocupar certos cargos e eram mal vistos. Apenas um ou outro que obtinha o reconhecimento – em geral quando viajava para a Europa, para aperfeiçoar seus conhecimentos – desejado e legitimado perante a sociedade, adquiria o status de artista. Esses modos de percepção e apreciação ficaram enraizados na sociedade e na cultura brasileira. Levando em consideração todo esse estigma, não surpreenderia se um músico que refletisse publicamente sobre o seu ofício, obtivesse uma consideração mais elevada para si e para sua profissão. Deixaria o status de trabalhador manual, que era depreciativo, e tentaria angariar capital simbólico por meio da imprensa, logo sendo notado e atraindo a atenção da esfera pública para os problemas da condição de músico e difundiria novos critérios de percepção e apreciação musical, colocando em debate as disposições estéticas da burguesia e do subcampo de produção restrita.

V. POSIÇÕES E LUGARES INSTITUCIONAIS OCUPADOS

Ao longo de sua trajetória, Ernani Braga se valeu de dois tipos de capital: um propriamente musical, “puro”; outro, institucional, “político” ou temporal¹. Esse último, decorrente das posições institucionais que ocupou e das forças que mobilizou.

Durante 1921-1927, ocupou a cátedra de piano no Conservatório Dramático-musical de São Paulo, onde pôde tecer relações com Mário de Andrade, Luciano Gallet, entre outros nomes da música de concerto. Na turnê que fez em 1927 pelos Estados do Norte, conheceu na Bahia, o também pianista e professor Manoel Augusto dos Santos. Uma amizade que renderia vários projetos para a música em Recife. Quando fixa residência definitiva em Recife, vai morar na pensão Landy, lugar de encontro de artistas e políticos da década de 20. Aí poderia aumentar seu círculo de relações sociais e estabelecer-se perante a classe dominante. Ele passa, então, a “se infiltrar na sociedade”, na expressão de Manoel Augusto. De 1928 a 1930, ocupa o mesmo lugar institucional que Gilberto Freyre, quando passa a colaborar com o periódico *A Província* e fazer campanha para a fundação do Conservatório. Como Recife não dispunha de uma faculdade de música – o que indubitavelmente lhe traria grande prestígio – então, tornar-se professor do ensino secundário de escolas de com algum grau de visibilidade lhe asseguraria tanto o sustento material, quanto divulgaria seu trabalho perante a sociedade. Foi o que Ernani fez. Passou a dar aulas na Escola Normal e reger seu conjunto orfeônico. Após a fundação do Conservatório, foi seu primeiro diretor e àquela época, essa instituição era considerada de nível superior, graças à aludida razão de não haver faculdades de música e antes da reforma do ensino universitário da década de 40.

Nesses lugares, poderia reivindicar maior autonomia e não ficaria tão preso a um contrato de ensino particular de música. Não ficando assim, preso à tirania do mercado de aulas particulares. No Conservatório, a música poderia penetrar em parcelas maiores da sociedade e ter o seu ensino padronizado a partir das concepções de seus idealizadores, não das concepções de música de seus clientes. Ainda assim, Braga teve

¹ Estão implícitas, ao longo do trabalho, as considerações de Bourdieu (2005) sobre o funcionamento dos campos de produção cultural, seus tipos de capitais, posições ocupadas e tomadas de posição.

de se desdobrar como professor de outras instituições privadas de ensino na capital pernambucana, apesar de seus dois cargos de prestígio. O ápice de seu capital institucional em Recife foi ter ocupado o posto de diretor do Serviço de Música e Canto Orfeônico, “célula inicial do atual Departamento de Cultura da Secretaria de educação, primeiro organismo do Governo de Pernambuco para coordenação das atividades culturais” (PEREIRA, 1986, p.7) tal cargo implicou em posição hegemônica na música de concerto de Recife nos anos 30, além de uma biografia em sua homenagem em 1986.

Com o empastelamento d’*A Província* em 1930, Braga colaboraria para o *Diário da Manhã* e para o *Diário de Pernambuco* com alguma frequência até a sua saída do Recife. Essa saída foi em virtude da troca de governo de Lima Cavalcanti, para a interventoria de Agamenon Magalhães em 1937. Após a mudança de governo, foi afastado do cargo de diretor do Conservatório Pernambucano de Música (BRITO, 2008) e no período de 1939-1940 faz uma nova peregrinação de viagens de concertos e regência de canto coral. Como nos conta Celina Grovermann (2011), em 1940 foi contratado pelo Dep. de Cultura da Secretaria de Educação de porto Alegre. Em 1941 fora convidado por Graça Aranha para assumir a direção do programa de intercâmbio cultural Brasil-Argentina, sob o patrocínio do Instituto Brasileiro do Café. Era um programa de rádio de três audições semanais de trinta minutos de música. O sucesso do programa rendeu convites para palestras e concertos em importantes instituições culturais argentinas. Fazia, então, a mediação entre a música de concerto brasileira e o público argentino.

Seu último projeto foi a pedido do SESI de São Paulo, onde voltou a residir em 1945. Tratava-se de

um projeto de integração do operário com a música, transmitida de forma simples e prática, ‘abrangendo a parte ativa – o operário executante, como cantor ou instrumentista, e o ouvinte, capaz de distinguir um samba de uma valsa, e o trombone de uma flauta’. O projeto agradou integralmente por ter sido posto em termos e um desenvolvimento composto mais gradativo, desde as audições iniciais, comentadas, e os pequenos conjuntos orfeônicos em cada núcleo fabril, até as grandes audições num estádio-anfiteatro com localização para o majestoso Coral Operário de 10.000 espectadores, sem descurar, tampouco, a criação de um Conservatório Operário, onde futuramente seriam aproveitadas as vocações que se fossem revelando através dessa convivência musical (PEREIRA, 1986, p.77)

Infelizmente, devido a problemas hepáticos, não pôde dirigir esse projeto. Faleceu em 1948 em razão desses problemas.

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi visto, podemos então encarar a produção e a trajetória de Ernani Braga como a de um intelectual, isto é, enquanto pertencente àquele grupo de “homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social” (GOMES, 2016, p.10).

Assim, na qualidade de intelectual mediador, ele acrescentou e transformou os sentidos, fazendo os bens culturais entrarem em contato com outros grupos sociais através da crônica musical do jornal, da regência de canto orfeônico, como compositor e como professor. Ele gastou tempo e se esforçou nos projetos de mediação, tendo de desenvolver e exercitar uma competência específica para tal: apropriar-se de ideias e saberes preexistentes e trabalhá-las para serem comunicadas para outros públicos, assim, “ele se torna um profissional especializado em atingir um público não especializado” (GOMES, 2016, p.19). Mas também, como é o caso de Ernani Braga, o fato de ocupar uma posição estratégica numa instituição cultural o fez atuar numa rede de sociabilidades a partir duma posição privilegiada e poder organizar projetos de mediação cultural com maior eficácia. Outro aspecto importante é o fato de Ernani Braga também ter se ocupado com a formação de profissionais de sua própria área de especialidade: a música. Destarte, atenta-se para o acúmulo de diversas funções, simultâneas e consecutivas, ao longo de sua trajetória. Há também de se considerar Ernani Braga como um “homem duplo”, isto é,

homens duplos são aqueles que pertencem, ao mesmo tempo, a dois níveis culturais frequentemente analisados como separados. Por isso, eles são pensados como ‘pontes’, estabelecendo uma ligação entre tais níveis: servindo como ‘meio de passagem’. Em outras palavras, “conectando” efetivamente esses níveis, sem lhes tirar as especificidades (GOMES, 2016, p.28).

Então, ele se reconhece e é reconhecido pelos dois níveis culturais. Em sua ação mediadora ele divulga para o público as novas tendências da arte, representando a cultura erudita para a sociedade mais ampla e quando compõe, representa a cultura popular para as elites.

Devido a uma hierarquia dada pelo próprio campo entre agentes “produtores ou criadores” e agentes “divulgadores ou vulgarizadores” o trabalho desse músico fora visto como um trabalho menor, o que acabou relegando-o a uma posição opaca na história da música de concerto brasileira. O trabalho de pesquisa aqui empreendido teve como um dos objetivos romper com essa dicotomia estabelecida pelo próprio campo musical. Para isso utilizou-se da categoria de intelectual mediador para reposicionar a obra e a trajetória desse compositor na história. Sem essa atividade como intelectual mediador, talvez o Recife não dispusesse das instituições musicais que teve e tampouco a sua transformação musical.

FONTES

DIÁRIO DA MANHÃ, Recife. 24 ago.1937

_____. Recife. 10 mar.1932

_____. Recife. 18 mar.1932

BRAGA, Ernani. *Diário da Manhã*. Recife. 15 fev.1930.

CARVALHO, Rodrigues de. *Jornal Pequeno*. Recife. 19 nov.1934

REFERÊNCIAS

BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Recife: Cepe, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

BRITO, Vera Braga Silva. *Ernani Braga: maestro, compositor, pianista, professor – coletânea de dados sobre sua obra*. Rio de Janeiro, 2008.

ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GOMES, Angela de Castro; Hansen, Patrícia dos Santos (Org.). *Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo*.

In: *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò. *O Cancioneiro gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940*. 2011. 123f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2011.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco*. Recife: UFPE, 1966. v.2.

PEREIRA, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.

POLLACK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos históricos 2 (3):3-15. 1989.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ªed. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1983.