



Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Pragner e a canção popular

Marcia E. Taborda*

Resumo

Espaço cultural identificado à prática e fomento da música de concerto brasileira, o Instituto Nacional de Música nas primeiras décadas do século XX, abrigou excepcionalmente em sua agenda recitais em que foram apresentadas obras e artistas de destaque no ambiente da música popular urbana. A legitimação da presença da “canção típica” acompanhada ao violão, deveu-se ao engajamento desses músicos na principal discussão que fomentou a cultura do período, qual seja, a valorização de uma arte “verdadeiramente” brasileira. Neste artigo, procuramos evidenciar as estratégias subjacentes à difusão deste repertório, através do olhar para a atuação de importantes intelectuais e ainda para as apresentações realizadas por tres grandes artistas nos salões do Instituto: Catulo Cearense, Ernesto Nazareth e Olga Pragner Coelho.

Palavras-chave

Instituto Nacional de Música – música popular brasileira – nacionalismo – mulheres musicistas – Catulo Cearense – Ernesto Nazareth – Olga Pragner Coelho.

Abstract

The *Instituto Nacional da Música* (National Music Institute), a cultural venue well-known for the practice and promotion of Brazilian concert music, exceptionally held recitals in the first decades of the 20th century, presenting the works of artists identified with popular urban music. The legitimation of the presence of the “typical song”, usually accompanied by the guitar, was due to the involvement of these musicians in the main discussion that fomented culture in that period: the valuing of a “genuinely” Brazilian art. We try, in this article, to highlight the strategies that underlie the diffusion of this repertoire, through the observation of the performance of important intellectuals and the presentations made in the institute’s salons by three illustrious artists: Catulo Cearense, Ernesto Nazareth and Olga Pragner Coelho.

Keywords

Brazilian National Institute of Music – Brazilian popular music – nationalism – women musicians – Catulo Cearense – Ernesto Nazareth – Olga Pragner Coelho.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marciataborda.ufrj@gmail.com



Lugar por excelência da música de concerto brasileira, o Instituto Nacional de Música nas primeiras décadas do século XX abrigou em seus salões, ainda que excepcionalmente, recitais dedicados ao repertório popular. Em pesquisa realizada no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, que abriga entre tantos documentos, programas de concerto e relatórios de atividades administrativas, pouco foi possível apurar; no entanto a busca em outras fontes, notadamente hemerográficas, permitiu conhecer momentos marcantes da história da instituição nos quais a produção popular se fez presente, sobretudo aquela engajada ao principal mote da cultura do período, a valorização do que é nosso, destacadamente a “canção típica” brasileira.

Tema de inúmeros debates, artigos de jornais, palestras ilustradas e contemplada em uma produção musical considerável, a canção típica encontrava seu suporte musical mais característico no acompanhamento do violão, instrumento que se difundiu no Brasil desde princípios do século XIX. A canção e suas características identificadoras do Brasil brasileiro já de muito vinham sendo tratadas por intelectuais dentre os quais Amadeu Amaral que, no livro *Poesia da Viola: folclore paulista*, publicado em 1921 pela Tipografia Soc. Editora Olegário Ribeiro, dedicou-se a identificar a natureza poética característica das diferentes manifestações da canção: “A nossa poesia, como já ficou dito, é a moda. A moda é a brasileirinha filha e neta de brasileiros, harmônica, integrada na paisagem; a trova é a menina lusitana de arrecadas e tamanquinhos, ou a mestiça ainda muito saída ao pai” (Amaral, 1921, p. 38). Na análise das duas modalidades, Amaral vai focalizar aspectos fundamentais da conexão das formas poéticas à estrutura social, mais especificamente a relação entre o cancionero da cidade e o da roça: uma (modalidade) abre-se às influências, enquanto a outra fecha-se em si mesma, renovando-se principalmente através e dentro da tradição.¹

A persistência das composições fica garantida pela incorporação das mesmas ao “patrimônio comum”, em que se abastecem mesmo os cantadores de fama. Há muitos aspectos que merecem desenvolvimento nesse trecho de Amaral; por ora, chamamos atenção para a organologia que identifica os cancioneros, remetendo ao violão a voz essencialmente urbana, impregnada de influências, e à viola o som e a simplicidade da alma interiorana, plenas de originalidade.

Cabe lembrar que esse processo – a substituição da viola pelo violão no ambiente urbano, não se deu (e não se dá) de forma excludente, caracterizando-se pela superposição das vozes ao longo do tempo. As festas urbanas realizadas até a primeira

¹ “Antes de tudo, guardemo-nos de confundir o cancionero popular da cidade com o cancionero popular da roça. O da cidade anda muito impregnado de literatura, sofre sobretudo a influência do teatro e das *infinitas coletâneas que os livreiros, de longa data, impingem aos cantores*; imprime-se, frequentemente, em livritos de cordel, e tem suas pretensões. É a poesia dos trovadores de esquina, dos palhaços-trovadores, dos músicos-poetas cujo talento se abre ao calor das tocatas por tabernas de bairro e bailaricos de arrabalde. É a poesia do violão. O cancionero do campo é muito mais singelo e mais original” (Amaral, 1921, p. 18, grifo nosso).



metade do século XIX tinham, em sua maioria, a viola como instrumento acompanhador; com a chegada do violão, inúmeros relatos documentam a convivência entre os instrumentos até princípios do século XX, quando a viola desaparece dos centros urbanos. O que se torna importante na observação do autor é a imagem que se manterá ao longo do tempo, a identificação da viola ao ambiente rural e à paisagem sonora do interior. Também a destacar, a ampla difusão das letras do cancionero urbano nas “infinitas coletâneas que os livreiros, de longa data, impingem aos cantores”, fato comum e atestado desde o século XIX.

Como comentaremos adiante, um aspecto que marcou o que ora denominamos folclorização do popular, observada ao longo dos anos de 1920, foi a difusão nos meios de divulgação da época, de canções cujas temáticas remetiam ao interior do país, ao sertão, ao falar do caipira, apresentando gêneros regionais e paisagens visuais e sonoras dos confins brasileiros. Expressão máxima desta síntese será encontrada na obra de Catulo Cearense.² Ainda ligado ao estudo do cancionero popular de São Paulo, Amadeu Amaral aborda as relações entre “arte erudita” e a “arte popular” no Brasil. Como aponta Florestan Fernandes, Amaral concebia tais relações em termos de ação recíproca e reversível: em um momento, determinados elementos da literatura erudita, como as “tensões” ou os provérbios, passam para a literatura popular; em outro, entretanto, é a literatura popular que revitaliza a literatura erudita, como acontece em muitos países europeus, fornecendo-lhes fontes de inspiração e de robustecimento (*O Estado de São Paulo*, 19 dez. 1948). Segundo Amaral, o restabelecimento parcial das conexões se efetuou através de um processo de desenvolvimento interno, que parte dos centros urbanos, da poesia popular semi-literária e cultivada das cidades, e atinge, graças ao “prestígio” que marca as coisas urbanas nas zonas rurais, o cancionero popular caipira. Como a poesia popular urbana está sob influxo constante da literatura erudita, as influências da literatura erudita são assim transferidas para a poesia popular das zonas rurais. Por isso afirma que o trovador vai elaborando nos centros urbanos uma arte popular brasileira que propende a ser uma síntese de todas essas correntes e a tornar-se por sua vez um fator de caldeamento psicológico.

No entanto, como afirma Florestan Fernandes, “o próprio autor da teoria se mostra cético quanto à intensidade e o alcance do processo, admitindo que a arte erudita consegue, desse modo, instilar ‘bem pouco na memória do roceiro’ e que ‘esse pouco só demoradamente penetra’” (*O Estado de São Paulo*, 19 dez. 1948).

As relações culturais entre cidade e campo são de fato muito mais profundas abrangentes e significativas para o contexto da cultura brasileira dos anos de 1920.

² Chegou ao Rio de Janeiro aos 17 anos de idade, depois de conviver com poetas e cantadores do interior. Estudioso, aprendeu francês, dedicou-se com afinco ao domínio da língua portuguesa, assumindo em pouco tempo a condição de professor de português dos filhos do Conselheiro Silveira Martins, que o abrigou em sua residência na Gávea.



Percebe-se que o estudo de Amadeu Amaral encontra-se bastante afinado ao sentimento nacionalista identificado ao período. Lembremos que, em 1916, foi fundada a “Revista do Brasil” dirigida por L. P. Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol, que em nome do nacionalismo seria, sob “diversos avatares, um dos dogmas mais imperiosos do modernismo e da vida brasileira de então para o futuro” como pontuou Wilson Martins (1987, p. 14).

Toda essa movimentação, que desembocaria na afirmação da identidade regional como ingrediente fundamental da representação da *verdadeira alma brasileira*, já vinha de fato sendo forjada desde a década anterior por autores como Afonso Arinos, que iniciou sua produção literária em 1898 com a publicação de “Pelo Sertão”, constituído de histórias e quadros sertanejos.³ Alfredo Bosi destaca as habilidades descritivas do autor, especialmente ao contar causos do sertão mineiro, “sabendo comunicar com exatidão e contido sentimento a vida agreste dos tropeiros, campeiros e capatazes, pintando-lhes os hábitos, os abusões, o fundo moral a um tempo ingênuo e violento” (Bosi, 1985, p. 235). No seu discurso de posse à cadeira de número 40 da Academia Brasileira de Letras, Arinos ressaltou o americanismo como o “reconhecimento do estado de elaboração, de fermentação, ou melhor de fusão de elementos, de concorrência, enfim, de fatores, para que se desenhe o nosso tipo nacional”. Proclamou ainda a defesa dos elementos nacionais já evidenciados e nesse sentido dedicou papel de destaque à exaltação da música popular.

Foi exatamente esse o tema do artigo que publicou na revista *Kosmos* em 1905, no qual lançou algumas opiniões que, como vimos, foram revalidadas por A. Amaral. Confere à viola o *status* de instrumento popular por excelência “é do campo, da roça, dos batuques e dos ranchos da estrada. Parece-me que esta fica mais em contato com a natureza, casa-se melhor às vozes misteriosas das solidões ou com os queixumes dos corações dos simples”; o violão “também muito brasileiro, porém menos popular”, seria o instrumento dos trovadores das cidades, instrumento das modinhas “que sabem mais à origem europeia e se adaptam muitas vezes às melodias italianas”. A ligação da viola ao interior justifica-se, sobretudo, pela ambientação e paisagem “afinam-se com ela o sussurro do vento no bosque próximo, os pios das aves notívagas, o murmúrio do arroio. Esta é para mim a expressão mais funda e ao mesmo tempo mais larga da música popular” (*Kosmos*, ano 2, n. 4, 1905). Seu firme propósito, não apenas nesse artigo, mas no conjunto das atividades que promoveu, seria o de despertar “o amor pelos cantares brasileiros, por bem amardes e melhor conhecerdes o Brasil”. E prossegue, ressaltando os aspectos mestiços da música popular brasileira através da contribuição “das trovas e das lendas portuguesas, antigas como a Europa, de outro lado o tributo à poesia mística



e sutil, ou bárbara e fatalista, do africano, quer indiretamente, pelos mouros que entraram na composição do português, quer diretamente, pelos africanos importados no Brasil”. Como era comum à época, ao caldeirão da música popular adiciona pitadas de manifestações regionais da nação como reisados, bailes pastoris, as xácaras saudosas, a marujada, a barcarola Nau Catarineta, ao lado do bumba meu boi e dos lundus.

Aliás, importante lembrar que a confusão de nomenclatura para denominar a então música da cidade e a música do campo é patente nos textos fundamentais dedicados à música brasileira. Renato Almeida na *História da Música Brasileira* (1926) dedica o primeiro capítulo à música popular, mais especificamente às vozes humanas do Brasil, quais sejam, o canto do índio, do português e do negro; ao lado do estudo das questões musicais baseadas na constituição racial, o autor trata das modinhas, lundus e maxixes que se criaram ao longo do passado musical, desde a corte de D. Maria I à produção de Carlos Gomes, Xisto Bahia e Ernesto Nazareth, para citar alguns autores. Não deixa de mencionar o choro e o samba, reconhecendo neste gênero “uma das maiores realizações do temperamento artístico brasileiro, inconfundível e humano” (Almeida, 1942, p. 53). O traço de unidade, denominador comum ao discurso do capítulo será a construção de uma genealogia dos gêneros relacionada à contribuição das diferentes raças para a elaboração do discurso musical. Mário de Andrade alterna a denominação “música popular” para referir-se ao mesmo ambiente, seja urbano ou rural, mas em alguns momentos, refere-se à música da cidade como “popularesca”. Alguns anos mais tarde, percebe-se que a confusão ainda não está resolvida. Oneyda Alvarenga lançou em 1947 o livro *Música popular brasileira* observando no prefácio “o texto, vai com seu título inicial, embora trate predominantemente de música folclórica”. Em mais de trezentas páginas dedica aproximadamente vinte à música urbana, tratando da modinha, maxixe e samba, choro e marcha-frevo.

A necessidade ancestral de encontrar os elementos nacionais na expressão artística brasileira, determinou um olhar agudo e atento às manifestações regionais a serem digeridas e transformadas pelo olhar da intelectualidade. Em contrapartida, esses mesmos elementos serviram de trampolim para a enorme difusão da música urbana com pitadas de regionalismo nos meios de difusão da época.

Um caso exemplar: em 1913, “Caboca de Caxangá”, cantiga de João Pernambuco e Catulo Cearense, alcançou enorme circulação a partir da publicação no volume *Lira dos salões*, uma edição da Livraria Quaresma. Foi gravada em disco para a Casa Edison por Eduardo das Neves (e companheiros) identificada em dois diferentes registros como batuque sertanejo e cateretê, num dos quais assinala-se no acompanhamento a execução do grupo Passos no Choro, dos mais representativos e competentes conjuntos de música instrumental do período. A estrutura da obra obedece ao esquema pergunta-resposta, estilo improvisativo, em que o cantor faz



os versos em solo e o refrão é entoado por um conjunto de vozes. Curioso mesmo é o acompanhamento em que se ouve um violão que executa acordes preenchidos por inúmeros baixos e um bom piano “sertanejo” completando a harmonia. A “Caboca de Caxangá” abriu as porteiras para que outras, foram muitas, viessem para a cidade grande, como as cabocas apaixonada, a bonita, a cherosa, a flô do sertão, a ruim, a marvada, a serrana, a do arraiá, belezas que tiveram como par os cabocos bom, do mato, brasileiro, ciumento, de raça, valentão, mentiroso, enciumado, caboco urso, violeiro e do zóio grande, entre tantos outros que a criatividade popular permite imaginar. Temos assim a realização máxima da criatividade interessada: composta no Rio de Janeiro, executada por músicos populares entre os quais um pianista, gravada em disco e prometendo lucros, a cabocla tornou-se figura emblemática do Brasil em pleno sertão carioca. O tema da “Caboca de Caxangá” foi um dos reproduzidos na obra-colagem *Le Bouef sur le toit*, escrita em Paris (1919) por Darius Milhaud que viveu no Rio de Janeiro nos anos de 1917 e 1918. Intelectual que mergulhou na vida e no cotidiano da cidade, estabeleceu contato muito próximo com compositores tanto da tradição de concerto quanto da produção popular. Em vários momentos de sua autobiografia ressaltou a qualidade da música urbana que conheceu na cidade, uma produção cheia de vida, marcada pela riqueza rítmica e pela invenção melódica “originada de uma imaginação prodigiosa” (*apud* Corrêa do Lago, 2012, p. 72). Na cola do sucesso de “Cabocla de Caxangá”, arregimentado por João Pernambuco, constituiu-se o Grupo do Caxangá. Os integrantes trajavam vestimentas típicas, apresentando nas abas dobradas dos chapéus, nomes de guerra como Guajurema (João Pernambuco), Zé Vicente (Donga), Mané do Riachão (Caninha), Zeca Lima (Jacó Palmieri), etc. Desde a criação, o grupo fez grande sucesso no carnaval carioca. Lançaram com grande êxito cocos, emboladas e canções como “Luar do sertão”, também composta por Catulo Cearense e João Pernambuco.

A atenção para o tema da brasilidade através da promoção de palestras nas principais instituições brasileiras, permitiu a chegada do violão ao Instituto Nacional de Música, iniciativa endossada por uma administração afinada a esses valores, que só poderia ter sido encampada, claro, por Alberto Nepomuceno: “continuava a defender Nepomuceno o canto erudito em língua vernácula, com ênfase, compondo canções belíssimas brasileiras, podendo ser considerado o criador do *lied* nacional” (De Paola, 1998, p. 53).

A façanha de apresentar o violão nos salões do Instituto coube à Catulo da Paixão Cearense⁴ o grande trovador urbano e maior promotor da poesia e da canção típica

⁴ Buscando preservar e resguardar seu ofício de trovador da possível identificação com a música dos boêmios de esquina, Catulo saiu a campo e inventou a figura do serenateiro. A seu grupo de tocadores, composto de funcionários públicos, homens com família constituída, de reputação ilibada, e muitos deles com diplomas do Instituto Nacional de Música, Catulo denominava serenateiros buscando distingui-los dos capadócios, seresteiros e vadios de indefinida categoria social.



brasileira: “A mesma pauta onde aprendemos o piano, a harpa, o violino, o violoncelo, tem de ser aquela que servirá para o ensino do violão. Ele tem de entrar nos programas do Instituto” (Maul, 1971, p. 67).

Essa apresentação foi fruto de uma intensa campanha. Até 1908, o Rio de Janeiro conhecia o violão sobretudo executado por músicos populares. Cerca de dez anos mais tarde, a partir da visita de artistas estrangeiros, teve início a difusão do instrumento como veículo de obras compostas a partir das técnicas preconizadas pelos mestres europeus. Era esse o repertório abrigado nas salas de concerto – especialmente as do Instituto, templo maior da tradição e do conhecimento. Catulo encontrou em Alberto Nepomuceno um aliado, embora reticente, segundo depoimento do trovador:

Resolvi em 1908 dar uma audição no Instituto Nacional de Música à Rua Luís de Camões. Isso foi no dia 5 de julho daquele ano. Parecia impossível obter o salão do Instituto por não ser um instrumento oficial. Pois bem. O maestro Alberto Nepomuceno, seu diretor, levou muito tempo a vacilar com medo da crítica burguesa, que eu nunca temi. Mas acabou cedendo. O Instituto ficou cheio dos personagens mais ilustres desta capital. Músicos, literatos, médicos, jornalistas, advogados, engenheiros, professores, pintores, o escol da nossa sociedade; diplomatas, como o conde de Prozor, então ministro plenipotenciário do Rússia, tudo, se encontrava ali no meio da massa popular! Inúmeras pessoas ficaram de pé por não haver mais lugar. Os aplausos eram tão retumbantes que se ouviam da rua. O crítico musical Oscar Guanabarro, que havia escrito um artigo atacando o maestro Nepomuceno, por haver permitido que eu introduzisse o violão naquele templo, onde só pisavam celebridades, depois do meu triunfo confessou a sua falta, saudando-me com palmas delirantes. (Cearense, 1972, p. 18)

O relato é muito vivo e nos dá a perceber o calor do evento. Catulo conta ainda que por temer a crítica, Nepomuceno não compareceu ao recital, mas amiúde telefonava para ter informações sobre o evento. Para a realização do concerto Catulo contou com a participação de outros músicos, alguns dos quais membros reconhecidos no universo violonístico carioca como Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras) e José Rebello, pai da jovem violonista Ivonne Rebello, que anos mais tarde viria a receber o prêmio Quincas Laranjeiras, respectivo ao segundo lugar no famoso concurso “Pelo que é nosso” promovido pelo jornal *Correio da Manhã* em 1926.

Cumpramos observar que o repertório de Catulo era vasto. Desde 1901, o poeta vinha organizando coletâneas de modinhas que foram impressas pela Livraria Quaresma



dentre as quais o *Cancioneiro popular* em que “reuniu pacientemente as mais belas poesias populares que se prestam para o canto (modinhas), emendou-as de modo que combinassem as palavras e a música” (*O Malho*, 1905), e como era de praxe, indicou as músicas com que deveriam ser cantadas. Publicou ainda a *Lira dos salões* e a *Lira Brasileira*, divulgadas como edições volumosas e luxuosas.

Como memória desta apresentação, a Escola de Música guarda o busto dedicado a Catulo Cearense, bardo popular que teve a acolhida anos mais tarde supostamente negada a Ernesto Nazareth.

Sobre a presença de Nazareth, que já faz parte do folclore da história do Instituto, é sabido que no sábado 16 de dezembro de 1922, o compositor Luciano Gallet, à época professor de piano e às vésperas de se tornar o novo diretor da instituição, organizou uma audição intitulada “30 compositores brasileiros” extraídos de uma lista de 100 autores dos quais faria publicar um catálogo.

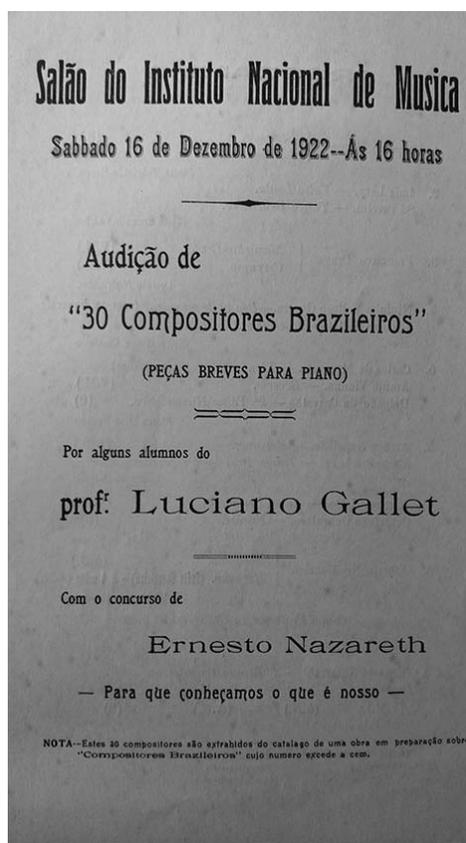


Figura 1. Capa do programa organizado por Luciano Gallet. Acervo: Biblioteca Alberto Nepomuceno.



As obras selecionadas, peças breves para piano, foram executadas por seus alunos e como destaque da apresentação, Gallet convidou Ernesto Nazareth para interpretar quatro tangos de sua autoria: “Brejeiro”, “Nenê”, “Bambino” e “Turuna”. A iniciativa de Gallet, estava absolutamente afinada às questões acerca da brasilidade que como vimos, permeavam o ambiente cultural da década; na capa do programa junto ao nome de Nazareth constava a frase, “para que conheçamos o que é nosso”. Importante ressaltar que a acepção do que é nosso, estava estreitamente vinculada à produção musical urbana, ao reconhecimento da música popular enquanto representativa do que deveria ser “mais tipicamente” brasileiro, pois os programas organizados pelo Instituto não raras vezes dedicavam espaço aos mais importantes compositores brasileiros. Sobre essa apresentação, sobrevive na bibliografia brasileira a narrativa de que o concerto teve que ser interrompido pela indignação do público, sendo necessária a presença da polícia para garantia da ordem e da segurança. Essa versão foi corroborada por vários musicólogos encabeçados pelo grande Mário de Andrade.⁵

Na obra *O enigma do homem célebre*, Cacá Machado também endossa esta versão responsabilizando “um determinado grupo daquela mesma elite arrivista, profundamente enraizado no espírito da nossa frágil, conservadora e contraditória *belle époque*” pelos protestos contra a presença de Nazareth (Machado, 2007, p. 97). A despeito dessas afirmações, complementadas por relatos de que a censura ao concerto teria vindo da pena de Oscar Guanabarro, após consulta a inúmeros jornais, foi possível constatar que o programa, além de ter sido amplamente divulgado, e sempre de forma positiva, recebeu uma única crítica por sinal, bastante elogiosa: Na coluna “Cronica musical” publicada no periódico *O Jornal* na terça-feira, dia 19 de dezembro (“retirada do número de domingo por absoluta falta de espaço”), o articulista RB inicia seu texto comentando as inúmeras iniciativas de Gallet e seu especial envolvimento com a pesquisa em arquivos, coleções, visando a divulgação do patrimônio nacional da composição. A seguir tece comentários que merecem ser aqui reproduzidos:

Nesse programa figuraram 40 números, dos quais apenas quatro, foram interpretados pelo próprio autor, o sr. Ernesto Nazareth, o mais representativo dos nossos compositores sob o aspecto da poética musical popular, na sua expressão mais genuína. Com efeito o sr. Ernesto Nazareth tocou quatro dos seus tangos de tão exquisto sabor

⁵ “Esta homenagem prestada a Ernesto Nazareth pela Cultura Artística de São Paulo me parece que é sintomática de tempos mais úteis. Além de ser justíssima. E é um gosto a gente constatar que não se carece aqui de garantia da polícia, como sucedeu no Instituto Nacional de Música em 1922, quando num concerto organizado por Luciano Gallet, aí se executou o ‘Brejeiro’, o ‘Nenê’, o ‘Bambino’ e o ‘Turuna.’” (Andrade, 1976, p. 130)



nacional. Em cada um desses tangos o sr. *Ernesto Nazareth foi prolon-
gadamente aplaudido e depois chamado à cena*, no salão do Instituto
Nacional de Música, onde se realizou, ontem o concerto, às 16 horas,
ante um público numerosíssimo e seletos. Uma senhora de fino espírito,
junto de quem tinha a honra de sentar-se o rabiscador destas linhas,
ao ouvir as primeiras frases do tango “Brejeiro”, não pode esconder a
emoção que lhe umedeceu os grandes olhos negros. – Que deliciosa
evocação dos meus primeiros anos de mocidade! Tinha razão a nossa
interlocutora na sua fina observação psicológica; *os tangos do sr. Er-
nesto Nazareth, mais que qualquer outra produção de fina trama ar-
tística, impressionaram emotivamente o auditório que vibrou numa
expansão irrimediável.* (*O Jornal*, 19 dez. 1922, grifos nossos)

O autor encerra o artigo lamentando a falta de tempo e espaço para comentar
detidamente o conjunto das obras e autores apresentados. Vimos assim que, ao
contrário do que se tem proclamado, a presença de Nazareth foi festejadíssima e
que o repertório talvez ainda “exótico” para a elite “arrivista” suscitou todo tipo de
emoções no sentido mais positivo e pessoal que poderiam evocar. Alguns anos
mais tarde, Nazareth retornou novamente com grande sucesso, ao salão do Instituto
Nacional de Música, numa apresentação realizada em 7 de fevereiro de 1929. Notícia
publicada na revista *O violão*, informa:

Estão se repetindo as noites de música ligeira, mais divulgadas pelos
seus característicos nacionais. Ainda na noite de sete do corrente
tivemos ocasião de assistir a um desses recitais, realizado no salão
do INM, organizado pelo sr. Anibal d’Oliveira. Nele tomaram parte,
além do organizador, os professores Josué de Barros, José Marçal,
Antônio Neves, o maestro Ernesto Nazareth, além de muitos amado-
res, dos quais faziam parte senhoras, senhoritas e cavalheiros da
nossa melhor sociedade. Foi uma noite encantadora, na qual se ouviu
o violão com prazer, quer nos solos quer nos acompanhamentos das
nossas deliciosas canções. O clou do recital, porém, foi constituído
pelo aparecimento de Ernesto Nazareth, há cerca de uma década,
afastado do nosso público. Por nímia gentileza deu seu valoroso con-
curso ao programa e executou uma série dos seus encantadores tan-
gos ao piano, empolgando a assistência.

196 O que essa nota no entanto não revela, é que uma dessas violonistas amadoras,
seria a senhorita Maria do Carmo Miranda da Cunha, que no ano seguinte entraria



definitivamente para a história da música brasileira ao gravar, por sugestão de seu professor de violão, o baiano Josué de Barros, a música “Pra voce gostar de mim”, nacionalmente conhecida pelo nome de “Taí!”. No registro fotográfico do evento, divulgado na revista *O violão*, vê-se sentada a jovem Carmen Miranda à época com vinte anos de idade.



Figura 2. Música ligeira no Instituto: em pé segundo à esquerda Josué de Barros, ao centro Ernesto Nazareth, sentada segunda à esquerda Carmen Miranda. Foto publicada na revista *O violão*, 1929.

Na trajetória da canção acompanhada ao violão, os salões do Instituto abriram-se para receber aquela que teria sido a mais talentosa, influente e ambiciosa senhora, a “Embaixatriz do Folclore brasileiro”, Olga Prager, cuja exuberante carreira artística está ainda por ser contada.



Do Instituto para os salões da elite mundial

The Brazilian Government established precedent when it decreed Olga Coelho a duly authorized exponent of its best in folk music. She has made two trans-Atlantic flights on her concert tours and is now winning North American hearts as she interprets South America's soul.⁶

“Por brinquedo, sem a preocupação de fazer arte”, assim teria se iniciado segundo Olga Pragner Coelho, uma das mais coerentes carreiras da música brasileira, trajetória que analisada ao longo do tempo demonstra em nenhum aspecto ter sido casual. Olga nasceu em 1909, viveu até a adolescência no Amazonas e posteriormente em Salvador, transferindo-se para o Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1920. Na cidade teve seu primeiro contato com o violão: “comecei a tocar violão porque vi a Gilda Rabello que começou a estudar com Patrício, professor de moças de toda a sociedade; ficou na moda de repente; papai dizia de jeito nenhum... mas ele tinha aprendido e ninguém sabia” (depoimento pessoal); sua formação musical, no entanto, não se deu apenas ao violão; Olga estudou piano por aproximadamente oito anos. Em entrevista ao jornal paulista *Diário da Noite* contou sobre o início de seu aprendizado.⁷

No mesmo período matriculou-se no Conservatório de Música, onde obteve o diploma de teoria e solfejo e teve aulas com o compositor Lorenzo Fernandez; posteriormente tornou-se aluna do Instituto Nacional de Música, diplomando-se em canto.

Estes primeiros anos da década de vinte foram marcados pelo surgimento do rádio, que em poucos anos de estabelecimento proporcionaria incalculável difusão à música popular brasileira. Em anúncios publicados quase que diariamente nos periódicos cariocas, o Rádio Clube relacionava não só os detalhes da programação, mas mantinha contato com o público informando, por exemplo, que a audições dos concertos e das óperas cantadas no Theatro Municipal, se daria por meio dos alto-falantes instalados em sua sede (3º andar de *O Globo*) e no cinema Rialto. As irradiações começaram a se tornar mais variadas, contando com a participação constante de músicos vinculados ao Instituto Nacional de Música, que transmitia os recitais ali realizados numa programação marcada pela presença do repertório brasileiro de concerto, com obras de compositores como Carlos Gomes, Francisco Braga e Henrique Oswald. Iniciou-se assim a trajetória artística de Olga Pragner

⁶ “O governo brasileiro estabeleceu um precedente quando decretou Olga Coelho um expoente devidamente autorizado de seu melhor em música folclórica. Ela fez dois vôos transatlânticos em suas turnês e agora está conquistando corações norte-americanos ao interpretar a alma da América do Sul.” (*Winter Park*, Florida, 1 Fev. 1946, p. 6, tradução minha).

⁷ “Aprendi violão, a princípio, com Patrício Teixeira, e as suas aulas e o seu estímulo ficarão sempre lembrados com vivo carinho na minha memória. Patrício Teixeira é o melhor e mais espontâneo trovador que conheço em todo o Brasil [...]. Estudei ainda com Eustáquio Alves, ex-aluno da grande Josefina Robledo, que me transmitiu, gentilmente, muitos dos seus vastos conhecimentos sobre o violão e sobre a moderna escola de Tárrega, hoje adotada em toda a Espanha, por ser a maneira de tocar que dá maior rendimento de sonoridade.” (*Diário da Noite*, 6 fev. 1936).



Coelho que foi levada ao rádio Clube por seu professor de violão, Patrício Teixeira. Em entrevista ao jornal baiano *O Imparcial* (11 dez. 1935) contou: “comecei a tomar parte, com umas amiguinhas, nos programas de amadores do Radio C1ub [sic] que era quase a única estação naquela época. Tomei gosto pelo microfone. O micro, como a Bahia, tem feitiço”.

Dessa maneira começou a exercer o ofício e a constituir a base de sua formação com a prática cotidiana do rádio, enquanto participava intensamente de festas de caridade chegando a contabilizar 40 apresentações em um único mês. Recebeu por isso o apelido de “coqueluche da sociedade carioca” dado pelo jornalista Bastos Tigre.

Os anos de 1927 e 1928 foram dedicados às participações em programas de rádio e eventos sociais; o conjunto dessas atividades funcionou como preparação para seu batismo de fogo na sociedade carioca, realizado em 16 de dezembro de 1928, data de seu “primeiro recital” apresentado no Instituto Nacional de Música.⁸



Figura 3. A jovem Olga Prager em cena, foto publicada na revista *O Violão*, 1929.

⁸ “O salão nobre do INM, regorgitou, ontem, da seleta assistência ávida de assistir ao recital de canções ao violão da senhorinha Olga Prager que pela primeira vez tomara contato com o nosso público. Viam-se ali representante do sr. presidente da República, o sr. Embaixador, além de grande número de representantes da nossa alta sociedade. [...] sua voz é bastante límpida maleável e sonora, dicção clara e expressiva. Senhora absoluta do instrumento, o violão em suas mãos é maravilhoso.” (*Gazeta de Notícias*).



Na noite de estreia foram estabelecidos os fundamentos de sua carreira, que analisada hoje, em perspectiva, demonstra terem sido mantidos ao longo de sua prática artística; entre eles, a escolha do repertório, em geral pouco conhecido e incomum, constando de peças da tradição oral e popular de diferentes países como canções argentinas, uruguaias, espanholas, mexicanas e peruanas, todas apresentadas no idioma original, o que revela sua capacidade de pesquisa assim como de arranjos. Suas apresentações, foram frequentadas por pessoas da elite política e social, e receberam críticas de um grande número de periódicos, tanto no Brasil quanto no exterior, em geral sempre favoráveis. A seguir o programa da apresentação no Instituto:

I parte

Sob um pessegueiro — Modinha paulista.

Que entalção — Toada sertaneja, 1ª audição.

Bem-te-vi — Poesia de Mello Moraes Filho.

No nosso tempo de colégio — Poesia de Luiz Peixoto, música de Hekel Tavares.

E nada mais... — Versos de Ademar Tavares, música de Hekel Tavares.

Minha Terra — Versos de Luiz Peixoto, música de Hekel Tavares.

II parte

Linda provinciana — Canção argentina.

Margarida Punzo — Canção uruguaya, (Margarida Vermelha), 1ª audição.

Princesita — Canção espanhola.

El decolote — Canção popular mexicana, (Um pássaro), 1ª audição.

Despierta, vidalina — Canção popular mexicana.

Huayco — Canção popular do Peru, 1ª audição.

III parte

Sonhos de Carrilhão — Solo de João Pernambuco.

Canção — Versos de Alphonsus Guimarães, música de M. Tupinambá.

Trovas — Versos de Ademar Tavares, música de M. Tupinambá.

Toada p'ra você — Versos de M. Andrade, música de L. Fernandes.

Matutando — Versos de Olegário Mariano, música de Jayme Ovalle.

A parte brasileira do programa se compõe da produção de autores de grande representatividade naquele momento, como Hekel Tavares, Marcelo Tupinambá e Luiz Peixoto, que estavam envolvidos na criação de obras que trouxeram para o ambiente urbano a referência do Brasil regional. São desse período músicas como “Suçarana” e “Casa de Caboclo” (parcerias de Hekel Tavares com Luiz Peixoto), lançadas em 1927. Olga apresentou também João Pernambuco, que havia se estabelecido no



Rio de Janeiro como um fiel representante do sertão nordestino, criando uma obra calcada nos ritmos regionais como cocos, cateretês e emboladas; uma obra ainda hoje atual e representativa da produção violonística popular. Marcelo Tupinambá, por sua vez, mereceu o olhar crítico de Mário de Andrade, que reivindicou ter sido o primeiro a falar publicamente do valor de sua obra, ressaltando a riqueza de sua invenção melódica e chegando mesmo a considerar sua música mais representativa da nacionalidade daquele momento do que a produção de Ernesto Nazareth.

Percebe-se que a escolha do repertório não tinha nada de gratuita e, desde o princípio, demonstrou o engajamento da artista em prol de uma arte brasileira, como declarou à revista *O violão*: “Por que haveremos de desprezar o que é nosso, as nossas canções tão plangentes, tão variadas, tão cheias de inédito ainda... pelos já tão batidos trechos de óperas velhíssimas, pelas ‘romanzas’ que nada exprimem de nossa alma”.

Enquanto mantinha-se atuante nos programas de rádio, o ano de 1929 trouxe uma novidade para a carreira de Olga, o início de suas excursões artísticas, que iriam abranger não só estados brasileiros, mas uma ampla agenda internacional. No dia 13 de abril, à bordo do vapor Itanagé, partiu para Salvador onde permaneceu por dois meses e meio, e aproveitou o período para dar aulas de violão contando com sete alunas, Diva Gonçalves, Carmen Machado, Clarice Machado, Jacy Machado, Estella Gamboa, Stella Coch e Adelaide Rosensvald, moças “da melhor sociedade, o que prova bem o termo de velhos e tolos preconceitos e um entusiasmo sincero pelo violão”. Contou ainda ter ouvido violonistas que dominavam o instrumento com rara facilidade, como Maria Angélica Pedreira (ex-aluna de Oswaldo Soares) e Heddy Cajueiro.

É de se assinalar que Heddy Cajueiro tornou-se uma figura importante para o desenvolvimento do violão na Bahia, tendo sido responsável pela introdução do instrumento nos Seminários da Universidade Federal, nos quais formou muitas personalidades do meio musical baiano. Em fins de 1929, Heddy Cajueiro realizou recital no Rio de Janeiro, apresentando programa em que demonstrou o domínio do repertório de obras de concerto, constando de transcrições como o “Andante” de Haydn, “Momento Musical” de Schubert, “Noturno nº 2” de Chopin e peças originais como “Capricho Árabe”, “Maria”, “Minueto” e “Prelúdio nº 5” de Tárrega, o “Choros nº 1” de Villa-Lobos, e o arranjo de “Brejeiro” de Ernesto Nazareth, entre outras obras. Terá sido, provavelmente, a segunda audição do “Choros nº 1” de Villa-Lobos, cuja estreia fora realizada pelo violonista espanhol Regino Sainz de La Maza quando de sua visita ao Rio de Janeiro nesse mesmo ano.

Em dezembro de 1929 Olga realizou suas primeiras gravações; registrou o motivo popular “A mosca na moça”, embolada cuja letra, um verdadeiro quebra-queixo, relata a epopeia de animais e insetos que se manifestavam para interromper o



namoro da moça, e “Sá querida”, de sua aluna Celeste Leal Borges, que, embora registrada como samba, apresenta acompanhamento com características rítmicas de milonga. Nesses primeiros registros Olga não fazia os acompanhamentos, mas contava com a participação dos violonistas Rogério Guimarães e Patrício Teixeira para a execução da harmonia.

Em princípios dos anos de 1930, a atuação de Olga dividia-se entre a participação em programas de rádio, apresentações musicais em residências particulares, eventos beneficentes e grandes espetáculos promovidos para a comemoração de datas marcantes como o dia da imprensa, festa em que a parte musical ficou a cargo de diversos artistas. Em setembro deste mesmo ano, Olga casou-se com o poeta e tradutor Gaspar Luis Coelho, estabelecendo uma união que durou aproximadamente 14 anos, e que foi vivida com amizade e companheirismo que permaneceram por toda a vida.⁹

Este momento marcou um período conturbado da vida política brasileira, em que uma revolução levou Getúlio Vargas ao poder, apoiado pelos militares. Uma das medidas identificadas ao Governo foi o estabelecimento de novas práticas de controle da opinião pública, através da criação de um órgão que detinha ampla margem de ação, abrangendo desde a propaganda oficial do país, a radiodifusão, a censura cinematográfica, às manifestações artísticas e os esportes. Em 10 de julho de 1934 foi publicado o Decreto nº 24.651, que teve por objeto a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), vinculado ao Ministério da Justiça, assumindo funções que estavam até então relacionadas ao Ministério da Educação.

Seu primeiro diretor geral foi Francisco Antonio Rodrigues de Salles Filho que, exonerado a pedido, em maio de 1935, foi substituído por Lourival Fontes. O novo diretor convocou os cronistas de rádio para uma reunião realizada no Palácio das Festas, com o objetivo de expor o mecanismo de funcionamento do DPDC. Explicou, sobretudo, a nova feição que pretendia dar ao antigo “programa nacional” que passou a ser irradiado das 18:45h às 19:30h, em ondas longas e curtas, sob a denominação de “Hora do Brasil”.¹⁰

O serviço oficial em sua nova fase foi inaugurado na segunda-feira, dia 22 de julho, apresentando na primeira audição o seguinte programa: Concerto de piano pelo prof. Arnaldo Rebello.

⁹ Passaram a lua de mel em Paquetá; quando o casal voltou pra casa, foram recebidos por uma polifônica serenata, considerando-se que na época Olga tinha 48 alunas de violão! A família morava na Rua das Laranjeiras e o pai deu-lhe uma das casas que tinha construído nos fundos da residência principal.

¹⁰ “Essas transmissões, além de sua finalidade cultural e informativa, terão também aspecto recreativo, organizado de maneira a despertar o interesse do público. Para este fim está combinado que todas as estações contribuem para a feitura artística dos programas com os elementos mais destacados dos seus casts. Os presentes aplaudiram os planos delineados pelo Sr. Lourival Fontes com o auxílio valioso da Sra Ilka Labarte, chefe da seção de rádio do Departamento.” (A Noite, 18 jul. 1935).



1. Dia do Brasil
2. Alberto Nepomuceno — Noturno
3. Atualidades: a língua brasileira
4. Villa-Lobos — Farrapos
5. A confederação brasileira de rádio pelo Dr. Agenor Miranda (presidente da CBR)
6. Chopin — Valsa
7. Noticiário
8. Debussy — La plus que lente
9. Crônica científica, por Roquete Pinto
10. Miguéz — Allegro appassionato

Das 19:30 às 19:45, somente em ondas curtas.

Nota explicativa sobre o programa musical a ser irradiado

1. Villa-Lobos — Quarteto de cordas
2. Noticiário
3. Villa-Lobos — Saudade das selvas brasileiras
4. Através do Brasil
5. Villa-Lobos — Momoprecoce

Integradas à ideologia que nutriu as ações do DPDC, estavam programações que tinham por fim a exaltação à unidade nacional, refletida nas atividades organizadas especialmente para comemorar datas cívicas como a Independência do Brasil, evento para o qual foi organizada na “Hora do Brasil”, irradiada diariamente, uma série de conferências de caráter patriótico. A propósito da iniciativa declarou o Sr. Lourival Fontes, “Não é função do DPDC apenas revelar o Brasil à curiosidade estrangeira. É sua alta finalidade criar o orgulho cívico, o amor às coisas brasileiras, a veneração, o respeito, o culto às grandes figuras e aos fatos da sua tradição e do seu passado” (*A Noite*, 4 set. 1935). Dentro dessas linhas gerais, o DPDC preparou uma série de programas divulgados por todo o país tendo por tema “A unidade nacional e a formação brasileira”, conferências feitas por Tristão de Athaíde, Roquete Pinto, Oliveira Viana e pelo ministro Otávio Tarquínio de Souza.

A música também serviu à ideologia do governo, seja pelas atividades que tiveram à frente o compositor Heitor Villa-Lobos, seja através da difusão de textos de canções que se afinavam às novas diretrizes; destaca-se neste contexto a figura de Getúlio Vargas, então simpática ao meio artístico. Depoimento de Mário Lago retrata essas relações com precisão: “O Getúlio tinha a admiração dos artistas por uma razão muito simples. Foi o autor da lei que praticamente regulamentou a profissão; [...].



Todo o 31 de dezembro, havia uma serenata no jardim do Palácio Guanabara e o pessoal ia voluntariamente” (*apud* Haussen, 1997, p. 33).

Foi nesse contexto, que Olga Prager Coelho deu os primeiros passos para uma carreira internacional, atividade intensa, marcada por sua presença nos mais respeitadas palcos internacionais. Curiosamente, embora em depoimentos Olga declarasse que Getúlio Vargas não gostava dela, foi em nome desse governo e das políticas de difusão cultural por ele empreendidas que a artista partiu para divulgar o folclore brasileiro em terras estrangeiras, tendo como primeira escala a capital Argentina.¹¹

Vários periódicos da época noticiaram a atuação de Olga Prager Coelho na Argentina, cantora “que o governo resolveu nomear como representante do Brasil junto ao Congresso Internacional de Folclore”. O Departamento Oficial de Publicidade, encarregava-se de enviar aos periódicos brasileiros notícias dos acontecimentos argentinos: “Olga Prager Coelho está atualmente em Buenos Aires, realizando uma obra admirável de divulgação do nosso “folk-lore”. Nessa missão tem atuado em várias difusoras portenhas e em vários programas oficiais da Sociedade Brasileira de Radio Difusão, irradiados por toda a América, por ocasião da visita do presidente Getúlio Vargas ao Prata” (*Diário de Notícias*, 10 jul. 1935).

Nessa temporada, Olga realizou três recitais na Argentina, um em La Plata e outros dois em Montevidéu. Em seu segundo concerto em Buenos Aires, atuou no espetáculo de gala oferecido pela Embaixada Brasileira às nações que colaboraram para a pacificação do Chaco, com a presença de todos os representantes dos países sul-americanos e das mais altas autoridades do governo Argentino.

Outro sucesso foi a apresentação de Olga na festa em que o sr. Sebastião Sampaio homenageou os membros do Congresso Pan-Americano. Sua estada em Buenos Aires foi fartamente noticiada, com matérias nas principais revistas locais e foto de capa da revista *Sintonia*. De volta ao Brasil, comentou seu recente sucesso: “prefiro encarar os aplausos dos argentinos, como uma prova insofismável da enorme amizade que os liga a nós. Vitoriando-me, homenageavam o Brasil. De minha parte esforcei-me para não deslustrar em Buenos Aires a cultura artística do nosso país” (*A Noite*, 9 set. 1935).

Percebe-se claramente o quanto seu discurso estava afinado aos ideais de americanismo e à valorização das raízes culturais brasileiras, os mesmos postulados que direcionaram a política cultural do governo Vargas. No dia 13 de setembro, Olga Prager Coelho realizou recital na “Hora do Brasil”, em agradecimento às referências feitas pela imprensa brasileira durante sua atuação no Prata. Setembro foi, aliás,

¹¹ O desafeto de Vargas deve-se, segundo Olga, ao fato de ter sido convidada a dar aulas de violão à Jandira, filha do presidente e de ter se negado a lecionar no Palácio do Catete exigindo que a aluna fosse à sua casa. Some-se ao fato, o estreito vínculo que a unia à Otávio Mangabeira, inimigo político de Getúlio.



um mês muito especial para sua carreira. No dia 15 foi inaugurada a rádio Tupy, o *Cacique do ar*: “O Brasil e sem exagero a América do Sul podem se orgulhar de ter a maior e a mais moderna das transmissoras” (*Gazeta de Notícias*, 15 set. 1935).

O ano de 1936 foi marcado pelo estreitamento das relações entre Olga e os setores de divulgação cultural do governo Vargas. Nesse período o Departamento Nacional de Propaganda entrou em entendimentos com o “Ente Italiano per la audizioni radiofoniche” a fim de estabelecer uma troca mensal de programas musicais entre o Brasil e a Itália. No dia 2 de março foi recebida, dentro do horário habitual da “Hora do Brasil”, a primeira transmissão de um programa especial de músicas italianas, organizado por aquela entidade. Como retribuição, o Departamento Nacional de Propaganda transmitiu um programa que foi recebido e retransmitido oficialmente por toda a Itália, efetivando-se assim as diretrizes de propaganda da música brasileira. A organização foi confiada à Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, e o programa constou de dois poemas sinfônicos – *Imbapara* de Lorenzo Fernandez e *Uirapuru* de Villa-Lobos. A regência ficou a cargo de Villa-Lobos superintendente da Educação Musical e Artística. Em março de 1936 foi noticiada a solicitação de vários países ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural para a irradiação de programas especiais a eles destinados. O DPDC pela “Hora do Brasil” procurou atender a esses pedidos “que sobremaneira nos sensibilizam”. Assim sendo, no dia 25 foi transmitido um programa para Berlim, retransmitido para toda a Europa, apenas de música do nosso folclore. Para cumprir a tarefa artística foram designados os cantores Olga Pragner Coelho e Jorge Fernandes, com o acompanhamento de Olga, Lentine, Ney Orestes, Carolina Cardoso de Meneses todos artistas exclusivos da rádio Tupi (*Diário de Notícias*, 18 mar. 1936).

A grande novidade para a carreira artística de Olga foi divulgada nos principais jornais da Capital Federal e publicada no Diário Oficial de 8 de maio (Decreto de 27 de abril) informando que: “foi designada a cantora Olga Pragner Coelho, para em missão do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e, sem ônus para o Tesouro Nacional, promover, nos diversos países da Europa que visitar, a divulgação do folk-lore brasileiro”, fato noticiado pelo jornal de notícias diárias: “O governo brasileiro designou a senhora Olga Pragner Coelho para representar o Brasil no Congresso Internacional de folclore a se realizar em Berlim. Olga Pragner decididamente tem sido a grande embaixatriz da música patricia no continente” (*Diário Carioca*, 21 abr. 1936).

Nos diversos depoimentos que prestou, Olga gostava de comentar esse fato, ressaltando sempre ter empreendido a viagem “sem ônus para o tesouro nacional”. Na verdade tratou-se de uma operação que contou com o empenho do então ministro das Relações Exteriores, José Carlos de Macedo Soares, que concedeu à Olga e Gaspar os bilhetes aéreos para a viagem e de Otávio Mangabeira, ministro das Re-



lações Exteriores do governo de Washington Luís (destituído do cargo em outubro de 1930), eleito em 1934 deputado federal pela Bahia que conseguiu junto aos parlamentares uma ajuda de custo de 10 contos de réis para subsidiar os gastos do casal.

Olga partiu para Berlim em missão do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, como representante oficial do Brasil no Congresso Internacional de Folclore, passando desde então a ser denominada a “Embaixatriz do folclore brasileiro”. Nos meses seguintes continuou seu trabalho de divulgação da música brasileira pela Europa; em março em Viena, na Legação do Brasil, deliciou os convidados do ministro Souza Leão com primorosa execução de alguns trechos de música brasileira. Voltou à sala Bechstein de Berlim de onde seguiu para Hungria onde apresentou-se na Academia de Música; no dia primeiro de junho, o embaixador do Brasil em Bruxelas Pereira e Souza ofereceu, no parque da embaixada, brilhante *garden party* a que compareceram sua Majestade o rei Leopoldo III, a Corte e a fina sociedade belga, bem como o corpo diplomático acreditado em Bruxelas. O fato foi noticiado em matéria publicada pelo jornal *A Noite*, sob o título “A festa oferecida ao rei Leopoldo III, da Bélgica – Música regional num ambiente cheio de encanto e pitoresco” (*A Noite*, 10 jun. 1937).

Naturalmente não será possível nesse contexto mapear e documentar a brilhante carreira internacional empreendida por Olga Pragner Coelho. Entre os anos de 1937 e 1939, percorreu a Europa, esteve em Paris como convidada das comemorações de 14 de julho, atuando ao lado de artistas como Marlene Dietrich, Marta Eggerth e Maurice Chevalier; em Londres apresentou-se para a Rainha Mary e tornou-se a primeira sul-americana a tomar parte num programa musical de televisão; ainda em 1939 apresentou-se em Portugal, Austrália, Nova Zelândia, e em 1940 e 1941 foi a Cuba e à África do Sul.

O repertório de Olga, cada vez mais internacionalizado, manteve-se sempre na eleição de temas na linha do chamado folclore, cantos da tradição oral que apreendia e percebia de maneira peculiar. Importante ressaltar a presença de compositores de intensa representatividade no universo da música de concerto, como Chopin e Tedesco, uma tendência que viria a se consolidar nos programas posteriores, e não menos interessante a presença do repertório contemporâneo que refletia sua fina percepção demonstrada pela incorporação de obras de autores como Lorenzo Fernandez Francisco Mignone e Villa-Lobos e do popularíssimo Heckel Tavares, prestigiado representante do então chamado “popularesco”.

Finalmente, nos anos de 1940, Olga foi pela primeira vez aos Estados Unidos, ocasião em que conheceu o maior violonista do período, Andrés Segovia com quem veio a estabelecer um relacionamento que duraria cerca de 20 anos. Ao lado de Segovia, Olga frequentou a elite da arte mundial, estando ao lado dos mais im-



portantes intérpretes e compositores do século XX, alguns dos quais lhe dedicaram obras. Importante ressaltar, no entanto, a propriedade e autonomia com que desenvolveu sua carreira, aspectos marcantes de sua personalidade artística.

Em seu longo percurso do Instituto Nacional de Música aos salões do mundo, Olga Prager Coelho deixou a marca de sua inteligência, de seu espírito vivo e sobretudo, de sua comprovada competência artística.

Considerações finais

A visão da crítica instituída nas primeiras décadas do período republicano fez por determinar o lugar social das manifestações populares estabelecendo limites para o cultivo destas práticas nos espaços identificados à difusão da arte culta, como (e sobretudo) os salões do Instituto Nacional de Música.

Se a música urbana esteve quase de todo ausente da programação ali estabelecida, sua pouca presença veio a se tornar marcante e emblemática na medida em que deu voz e representação a músicos como Catulo Cearense, Ernesto Nazareth e Olga Prager Coelho, artistas comprometidos com a mais latente discussão que marcou o período, o reconhecimento e valorização de uma arte representativa do “verdadeiramente” nacional. Engajaram-se nessa batalha valendo-se criativamente de um forte artifício, ao qual denominamos a folclorização do popular, artimanha que esteve presente na agenda de importantes intelectuais, em momentos paradigmáticos como a dedicação de Afonso Arinos e Amadeu Amaral, o empenho de Arnaldo Guinle e o mergulho de Darius Milhaud renovado posteriormente com a chegada ao Brasil do poeta Blaise Cendrars.

É neste período que se identifica uma sensível mudança, qual seja, uma manifestação até então associada à ilegitimidade por ser um caldeirão de influências – a música popular urbana, então chamada “popularesca”, passa a ser compreendida e positivada como forte elemento da expressão nacional. Identificamos assim o sucesso da empreitada antropofágica, quando autores de grande atuação no emergente mercado da música levaram à cena o repertório, o linguajar e as vestimentas do sertanejo.

A produção de Catulo da Paixão Cearense deu farta contribuição a esse processo que atingiu seu esplendor em fins dos anos 20, momento peculiar em que conviveram a expansão dos meios tecnológicos, o aprimoramento do processo de gravação, a difusão das emissoras de rádio e em contraponto a valorização da tradição como uma reação às transformações impostas pelo presente. Mário de Andrade sempre astuto, apontou criticamente para a imagem difundida de Catulo como o cantor popular, rapsodo brasileiro, enxergando-o como um fenômeno da civilização e da cultura. Para ele, o sertão e o sertanejo nordestinos seriam absolutamente exóticos à Catulo cuja formação se dera no contexto urbano; tal fato, em contrapartida, fez



engrandecer a capacidade criativa do trovador, percebida em suas imagens e metáforas e nas descrições absolutamente falsas porém comoventes da paisagem e do vocabulário do matuto do interior brasileiro.

Fora das salas de trabalho, a cultura musical explodia sob as mil influências da tecnologia e como microrganismos reproduzindo-se à velocidade estonteante, a chamada música “popularesca” tomou o fio condutor e construiu o arcabouço do que viria a se tornar o elemento de difusão da identidade do Brasil para o mundo. Confluíram expressão e mercado. É também nesse contexto, que a cidade até então percebida como o lugar de deturpação da pureza da manifestação popular, torna-se um ambiente privilegiado às influências que recebe, mistura, traduz e renova sob o olhar da tradição.



REFERÊNCIAS

Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet e Comp., 1942.

Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

Amaral, Amadeu. *Poesia da Viola: folclore paulista*. São Paulo: Tipografia Soc. Editora Olegário Ribeiro, 1921.

Andrade, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Cearense, Catulo da Paixão. *Modinhas*. São Paulo: Fermata, 1972.

De Paola, Andrely Quintella; Gonzalez, Helenita. *Escola de Música da UFRJ: História e Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

Haussen, Dóris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

Lago, Manuel Aranha Corrêa do (org). *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

Machado, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

Maul, Carlos. *Catullo, sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro: Editora e impressora de jornais e revistas S.A, 1972.

Martins, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

Periódicos

Diário Carioca

Diário da Noite

Diário de Notícias

O Estado de São Paulo

Gazeta de Notícias

O Imparcial

O Jornal

O Malho

A Noite

Revista Kosmos



Revista O violão
Winter Park

MÁRCIA ERMELINDO TABORDA é professora da Escola de Música da UFRJ. Violonista, Doutora em História Social (UFRJ), realizou Pós-doutoramento vinculado à Universidade Nova de Lisboa. Ganhadora do edital Rio 450 anos da Faperj para realização do DVD *Viola e violão em terras de São Sebastião*, lançado em 2017. Pesquisadora Residente da Fundação Biblioteca Nacional (2016) com projeto sobre o Violão na corte imperial. Publicou pela Civilização Brasileira o livro *Violão e identidade nacional* (2011). Gravou para a Acari Records o CD *Choros de Paulinho da Viola* com a obra do compositor escrita para o violão e pela ABM Digital o CD *Musica Humana*, com obras do repertório contemporâneo brasileiro. É coordenadora do Núcleo de Estudos de Violão da UFRJ.