

## UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC CENTRO DE ARTES – CEART PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

"CIDADE RESSOANTE": Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945)

PELA ESCUTA DE HEINZ GEYER NA

**TIAGO PEREIRA** 

FLORIANÓPOLIS, 2014

## TIAGO PEREIRA

## PELA ESCUTA DE HEINZ GEYER NA "CIDADE RESSOANTE":

MÚSICA E CAMPANHA DE NACIONALIZAÇÃO NO COTIDIANO URBANO DE BLUMENAU - SC (1921-1945)

> Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música

Orientador: Dr. Marcos Tadeu Holler. Coorientador: Dr. Christian Storch.

FLORIANÓPOLIS – SC 2014

## P436p Pereira, Tiago

Pela escuta de Heinz Geyer na "cidade ressoante": Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945) / Tiago Pereira. – 2014.

210 p. il.; 21 cm

Orientador: Marcos Tadeu Holler

Bibliografia: p. 188-200

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de pós graduação em Música, Florianópolis, 2014.

1. Música – História – Santa Catarina. 2. Música - Blumenau. 3. Musicologia.

4. Heinz Geyer. I. Holler, Marcos Tadeu. II. Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC. Programa de pós-graduação em Música.IV. Título.

CDD: 780.98164 – 20. ed.

#### TIAGO PEREIRA

#### PELA ESCUTA DE HEINZ GEYER NA "CIDADE RESSOANTE":

MÚSICA E CAMPANHA DE NACIONALIZAÇÃO NO COTIDIANO URBANO DE BLUMENAU - SC (1921-1945)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, subárea Musicologia / Etnomusicologia, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, em cumprimento aos requisitos necessários à obtenção do grau acadêmico de Mestre em Música.

#### Banca Examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Membro:

Prof. Dr.ª Márcia Ramos de Oliveira

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Membro:

Par vivacoufenêrcia

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna Universidade Estadual Paulista (UNESP)



## **AGRADECIMENTOS**

À Deus, por sua luz, e por manter acessa minha fé!

Ao Prof. Marcos Holler, que com saber, generosidade, dedicação e confiança, acompanhou-me em todas as etapas. Sinto-me extremamente honrado pela oportunidade de tê-lo como orientador e agradecido por cada experiência compartilhada.

À Prof.ª Márcia Ramos de Oliveira, pelos momentos de aprendizado e por sua leitura minuciosa. Estendo também esse agradecimento aos colegas do grupo de estudos História e Música, pelas inspiradoras discussões em prol da aproximação entre os campos.

Ao Prof. Paulo Castagna, pelo gentil aceite em fazer parte da banca avaliadora e por suas reflexões sempre pertinentes.

Ao Prof. Luís Coelho por seus valiosos ensinamentos nas disciplinas e contribuições na banca de qualificação.

Ao Prof. Acácio Piedade, por sua presença e questionamentos em muitos momentos.

Ao Dr. Christian Storch, por seu interesse pela música das antigas colônias alemãs no Brasil e por sua tradução do resumo para o alemão.

Ao PPGMUS, aos integrantes do grupo de pesquisa Música, Cultura e Sociedade – MusiCS, a turma 2013 do Mestrado em Música da UDESC e especialmente aos companheiros da subárea Musicologia/Etnomusicologia, por tornarem esta minha passagem pela pós-graduação um período de profundo enriquecimento pessoal e profissional.

Aos funcionários dos arquivos do Teatro Carlos Gomes, Arquivo Histórico José Ferreira da Silva e Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, por permitirem o acesso às fontes. Ao amigo Roberto Rossbach, pelo incentivo irrestrito, pelo envio de fontes e pela troca constante de ideias, que muito contribuiu para o amadurecimento deste trabalho.

Aos queridos amigos de (e para sempre do) *Luta e Paz*, em especial: Been, Gordo, Figo, Dessa, Dani, Tati, Edson e Francieli.

Aos meus familiares, aos quais dedico este trabalho, simplesmente por tudo, mas sobretudo, pelo amor e por acreditarem nos meus sonhos!

E a todos que, direta ou indiretamente, emanaram suas energias positivas, meu muitíssimo obrigado, meu abraço forte!

TP Ilha de Santa Catarina, verão de 2014.

Este trabalho foi realizado com o auxílio financeiro da CAPES.

"O leitor incauto pode achar difícil acreditar, no início, que os musicólogos possam amar alguma das músicas que estudam [...]. Mas eles conseguem. O amor tem muitos timbres."

- Joseph Kerman (1924-2014)

#### **RESUMO**

PEREIRA, Tiago. **Pela escuta de Heinz Geyer na "cidade ressoante":** Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945). Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

Por meio desta dissertação, de caráter histórico-musicológico, são discutidas as inter-relações existentes entre o maestro e Heinz Geyer compositor alemão (1897-1982),composições e atuação musical no contexto urbano de Blumenau, no início do século XX. De modo específico, ao historicizar a música performada nos ambientes públicos e privados de Blumenau, vitais também para a formação do espaço físico da cidade, se buscou compreender de que maneira o cenário da Campanha de Nacionalização, instaurada pelas políticas estadonovistas sobretudo na região do Vale do Itajaí catarinense, entre 1937 a 1945, influenciou a prática musical da cidade, na época de alto contingente estrangeiro, apontando para como este cenário se manifestou afetando escrita e escolha do repertório musical de Heinz Geyer. Foi possível perceber que o maestro, em sua atuação junto aos coros e orquestra de Blumenau, desenvolveu uma escuta nacionalizada, marcada pelo uso do canto em português, a exaltação da geografia e de personagens brasileiros, ao mesmo tempo, entretanto, que mantinha elementos musicais de sua tradição estrangeira.

**Palavras-chave:** Heinz Geyer. Música em Blumenau. Campanha de Nacionalização. História da música em Santa Catarina. Musicologia urbana.

#### ZUSAMMENFASSUNG

PEREIRA, Tiago. **Die "klingende Stadt" durch die Musik von Heinz Geyer hören:** Musik und die Campanha de Nacionalização im städtischen Alltag von Blumenau – SC (1921-1945). Masterarbeit. Florianópolis, 2014.

Im musikhistorischen Teil der vorliegenden Arbeit werden die vorhandenen Beziehungen zwischen dem deutschstämmigen Dirigenten und Komponisten Heinz Geyer (1897-1982), seinen Kompositionen und dem Konzertbetrieb im urbanen Kontext Blumenaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts diskutiert. Im Speziellen wird. in einer Historiografie Musikaufführungen in den für die Formierung des physischen Raums einer Stadt essentiellen öffentlichen und privaten Sphären Blumenaus, versucht nachzuvollziehen, auf welche Schauplatz und Weise der der Campanha Nacionalização, ausgelöst von Politikern des Estado Novo insbesondere im katharinensischen Vale do Itaiaí zwischen 1937 und 1945, die Musikpraxis der Stadt in einer Zeit mit hohem Ausländeranteil beeinflusst hat und es wird gezeigt, wie Schauplatz sich dieser in der Schrift und in Repertoireauswahl Heinz Geyers manifestiert hat. Es konnte festgestellt werden, dass der Dirigent bei seinen Auftritten mit den Chören und dem Orchester Blumenaus ein nationalisiertes Hören entwickelt hat. bestimmt durch Gesang Portugiesisch sowie durch die Ansprache des brasilianischen Landes und brasilianischer Persönlichkeiten, wie er aber gleichzeitig auch musikalische Elemente seiner ausländischen Tradition beibehielt.

Schlagwörter: Heinz Geyer. Musik in Blumenau, Campanha de Nacionalização, Musikgeschichte in Santa Catarina. Städtischen Musikwissenschaft.

## **ABSTRACT**

PEREIRA, Tiago. **By Heinz Geyer's listening in "resounding city":** Music and Nationalization Campaign in urban quotidian of Blumenau – SC (1921-1945). Dissertation. Master in Music – Area: Musicology/Ethnomusicology. Florianópolis, 2014.

Through this dissertation, are discussed the interrelationships that existed between the German conductor and composer Heinz Gever (1897-1982), his compositions and musical activities in the urban context of Blumenau (SC, Brazil), at the beginning of twentieth century. Specifically, describing the music performed in public and private spaces of Blumenau, also vital for the formation of physical space of the city, was tried to understand how the scenario of Nationalization Campaign, established by Brazilian policies of Estado Novo ("New State") between 1937-1945, influenced the musical practice of city, in those years of high foreign contingent, pointing to how this scenario affected writing and choice of Heinz Gever's musical repertoire. Has been observed that the conductor, in their work with choirs and orchestra in Blumenau, developed a nationalized listening, marked by the use of singing in Portuguese, the exaltation of Brazilian geography and characters, at the same time, however, keeping musical elements of his foreign tradition.

**Key-words:** Heinz Geyer. Music in Blumenau. Nationalization Campaign. Music history in Santa Catarina. Urban musicology.

## LISTA DE FIGURAS

- **Figura 1.** Desfiles das sociedades artísticas no perímetro urbano de Blumenau, 1930. p. 65
- **Figura 2.** Décima festa de cantores da *Sängerbund Itajahytal*. Blumenau, 1933. p. 67
- **Figura 3.** Antiga sede da Sociedade Teatral e Musical Frohssin, Blumenau 1932. p. 77
- **Figura 4.** Fachada da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, Blumenau 1939. p. 81
- **Figura 5.** Cine Bush, ao lado do antigo Hotel Holetz. Blumenau, década de 1940. p. 85
- **Figura 6.** Desembarque do 32° B.C. no porto fluvial da cidade, Blumenau, 11 de abril de 1939. p. 111
- **Figura 7.** Banda de música do 32° B.C. defronte ao Hotel Holetz. Desfile cívico militar, Blumenau 1939. p. 117
- **Figura 8.** Banda marcial do 32° B.C. em desfile cívico militar na rua XV de Novembro. p. 117
- **Figura 9.** Rua XV de Novembro, quando da visita de Getúlio Vargas, Blumenau, 1940. p. 123
- **Figura 10.** Teatro, praça Carlos Gomes e Rua XV na Visita de Getúlio Vargas, Blumenau, 1940. p. 123
- **Figura 11.** Primeira página da parte coral do *Hymno Carlos Gomes* (1936) de Heinz Geyer. p. 138
- **Figura 12.** Melodia cifrada da canção para coro misto *Ó Mar (Camboriú)* de Heinz Geyer. p. 144
- **Figura 13.** Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer. p. 152

- **Figura 14.** Copistas. Recortes da partitura de direção, violino I e violino II do ciclo *Meu Brasil.* p. 160
- **Figura 15.** Capa e contracapa do *Long Play Blumenau também canta.* p. 162
- **Figura 16.** Aspecto ascendente da melodia coral. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer (comp. 04-10). p. 164
- **Figura 17.** Representação musical do canto dos sabiás na flauta e no clarinete. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer (comp. 21-22). p. 165
- **Figura 18.** Verso recitativo entre as canções *casinha pequenina* e *prenda minha*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer (comp. 95-99). p.167
- **Figura 19.** Indicação de instrumento na evocação do som do berrante na *Canção do tropeiro*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer. p. 170
- **Figura 20.** Cânone à 2 vozes em *na Bahia tem*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer. p. 172
- **Figura 21.** Cânone à 2 vozes, *em Blumenau tem*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer. p. 174

## **SUMÁRIO**

## 1. INTRODUÇÃO, 21

## 1.1 MUSICOLOGIA URBANA –

Um novo olhar para a civitas – a "cidade ressoante", 29

## 1.2 ACERVOS E SUAS ESPÉCIES DOCUMENTAIS, 37

- 1.2.1 Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, 38
- 1.2.2 Acervos do Teatro Carlos Gomes, 40
- 1.2.3 Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, 43

### 1.3 REVISÃO DE LITERATURA, 43

- 1.3.1 História, Música e Cidade em Santa Catarina, 43
- 1.3.2 História, Música e Heinz Geyer em Blumenau, 46
- 1.3.3 Sobre a Campanha de Nacionalização, 48

## 2. SUJEITO EM CONTEXTO – HEINZ GEYER E O IDEAL URBANO DE BLUMENAU, 51

- 2.1 ARES DE MODERNIDADE A cidade no plano físico, 51
- 2.2 PERFORMANCES MUSICAIS A cidade no plano sonoro, 58

## 2.3 MÚSICA E INSTITUIÇÕES CULTURAIS, 72

- 2.3.1 Teatro Frohsinn, 73
- 2.3.2 Teatro Carlos Gomes, 78
- 2.3.3 Outras "casas de diversão", 83

## 2.4 POLÍTICAS DE NACIONALIZAÇÃO – Alicerçando mudanças na cena musical. 88

- 2.4.1 De "Vereine" às "Sociedades" Os Decretos de Lei no Estado Novo, 94
- 2.5 MÚSICA E EVENTOS URBANOS DE NACIONALIZAÇÃO Dois casos pontuais, 105
  - 2.5.1 A passagem do 32ª Batalhão de Caçadores, 108
  - 2.5.2 A visita de Getúlio Vargas, 119

## 3. A ESCUTA DE UM SUJEITO – A ATUAÇÃO, AS OBRAS E OS MANUSCRITOS MUSICAIS DE HEINZ GEYER, 129

- 3.1 HEINZ GEYER E SUA ESCUTA NACIONALIZADA, 132
- 3.2 A PARTITURA DE DIREÇÃO, 148
- 3.3 O CICLO MEU BRASIL NO LP BLUMENAU TAMBÉM CANTA, 153
  - 3.3.1 Sobre o ciclo e a tipologia das fontes, 157
  - 3.3.2 Entre o sonoro e o visual o desenrolar do ciclo, 163
  - 3.3.3 Apontamentos acerca do ciclo, 175
- 4. REFLEXÕES FINAIS, 179
- 5. FONTES, 183
- 6. BIBLIOGRAFIA, 188
- 7. ANEXOS, 201

## 1. INTRODUÇÃO

Desde os primeiros anos de fundação da Colônia Blumenau no Vale do Itajaí catarinense em meados de 1850, a construção de uma cultura teuta esteve presente no cotidiano imaginário de seus colonizadores imigrantes. Ainda que a Colônia ao longo do tempo tenha recebido fluxos migratórios oriundos de diferentes países do globo, foi a tradição alemã que mais marcantes paisagem deixou tracos na blumenauense do período. Estabeleceu-se por toda a extensão da Colônia - elevada a categoria de cidade em 1928 - um considerável número de Vereine (associações) culturais, recreativas e beneficentes. Tratava-se das sociedades de atiradores, de ginástica, de cultura agrícola, de ajuda aos enfermos e escolares, em princípios de coletividade, associativismo e manutenção dos traços étnicos germanidade, o Deutschtum. Artisticamente, ao lado das sociedades de teatro amador (Theatervereine), em tempos de colonização a cidade ouvia também ecoar os sons de conjuntos musicais que se reuniam com o intuito de entreter-se e fazer música. As sociedades de canto (Gesangvereine), formadas por repertório vozes masculinas que cantavam secular.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Respectivamente Schützenvereine, Turnvereine, Kulturvereine, Krankenvereine e Schulvereine.

compreendiam uma importante parcela da vida cultural da região, junto das sociedades de música (*Musikvereine*), ou seja, as bandas formadas especialmente por instrumentos de sopros. Estas sociedades foram responsáveis por boa parte da movimentação cultural de Blumenau de fins do século XIX a meados do século XX, por meio das inúmeras apresentações em espaços públicos e privados – nas sedes das sociedades, nas festas promovidas pela Liga de Cantores ou nos desfiles cívicos pelas ruas da cidade (SEYFERTH, 2004; ROSSBACH, 2008).

Heinz Geyer (1897-1982) chegou da Alemanha a Blumenau em 1921 e, possuindo formação musical, passou a reger alguns dos grupos amadores ligados às sociedades de canto e música, contribuindo posteriormente para organização da primeira orquestra formada por cordas e sopros em modelo sinfônico, atividade que deu um novo impulso à prática musical da cidade. Geyer, especialmente na primeira metade do século XX, também acompanhou o crescimento econômico e toda a metamorfose urbana de Blumenau. marcada pelo surgimento e o estabelecimento de indústrias, cinemas, hotéis, estação de rádio, construção de pontes, ampliação de estradas e reurbanização das ruas e praças, em um processo de expansão horizontal (PORATH, 2004; MORETTI, 2006; MACHADO, 2006; BIELSCHOWSKY, 2009). Muito em virtude do aumento da população e da popularidade dos espetáculos culturais, novas sedes para as sociedades artísticas e recreativas também foram construídas. como a sede da Sociedade Teatral e Musical Frohsinn (Alegria), uma das mais tradicionais da cidade. Neste novo espaço Heinz Geyer passou a realizar, em conjunto com as sociedades de canto e música, vários concertos executando um repertório tradicional alemão ou de forte influência austrogermânica (KORMANN, 1985).

Com o advento do Estado Novo e da Campanha de Nacionalização – instaurada em 1937 e oficializada pelo

Governo Federal em 1938 – o impulso patriótico se voltou especialmente para o combate aos grupos de origem alemã, que considerados uma ameaca à unidade nacional. Manifestações de germanismo foram proibidas, nomes estrangeiros de localidades e instituições foram alterados, a educação escolar obrigatoriamente passou a ser ministrada em português e a imigração foi restringida (LAUERHASS, 1986; CAMPOS, 1998). O governo lancou uma ativa campanha de abrasileiramento que acarretou na paralisação das atividades de inúmeros grupos musicais em Blumenau, ainda fortemente ligados às tradições alemãs. Rossbach aponta também que "as poucas sociedades que mantiveram suas atividades, como por exemplo, o coro da Sociedade Frohsinn, sob a regência do maestro Heinz Geyer, tiveram que adaptar-se à língua nacional" (2008, p. 117). Ademais, a própria Sociedade Frohsinn obrigou-se a reestruturar-se em 1939, sob a denominação de Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, que permanece até hoje. Mesmo com a paralisação de muitas das sociedades culturais, o maestro Heinz Geyer continuou a reunir instrumentistas e cantores, apresentando programas que não feriam os ideais nacionalizadores, seguindo à frente do grande Coro e Orquestra do Carlos Gomes até seu último concerto, em 1971.

Neste sentido, por meio do presente estudo, pretende-se averiguar as inter-relações existentes entre o maestro Heinz Geyer, suas obras e o contexto urbano da Blumenau no início do século XX. Ao historicizar a música performada nos ambientes públicos e privados do cenário urbano de Blumenau, busca-se, enquanto ponto de partida, compreender de que maneira o movimento nacionalista brasileiro e a Campanha de Nacionalização, existente entre 1937 a 1945, influenciou a prática musical da cidade, na época de alto contingente estrangeiro. Especificamente, qual a relação do maestro Heinz Geyer neste cenário sócio-político? Uma vez que o maestro era um profissional em meio a tantos músicos amadores, de que

maneira, direta ou indireta, este cenário se manifestou e afetou escrita e escolha de seu repertório musical? A pesquisa, então de caráter histórico-musicológico, é delimitada geográfica e temporalmente da chegada de Heinz Geyer a Blumenau na década de 1920 ao término da Campanha de Nacionalização, em meio a década de 1940 — ainda que alguns exemplos musicais e fontes apresentadas sejam também posteriores à esse recorte —, percebendo o maestro Heinz Geyer como sujeito histórico, personagem representativo na história da música blumenauense, que marca a interface música, Campanha de Nacionalização e cotidiano urbano de Blumenau.

Não é de hoje que a pesquisa historiográfica em Santa Catarina busca descrever a constituição de sua população estrangeira. Embora o Estado em toda sua história tenha recebido imigrantes de nacionalidades variadas - como franceses, belgas, poloneses, húngaros, austríacos, sírios, libaneses, irlandeses, russos, árabes, gregos, japoneses, afro e luso-descendentes -, a produção científica têm demandado maior atenção às etnias alemã e italiana, hegemônicas do ponto de vista numérico. Estas são alvos de estudos diversificados. sendo analisadas sob uma série de perspectivas metodológicas e espaço-temporais. De acordo com Oliveira & Klug, que realizam um "estado da arte" acerca dos estudos sobre imigração e cultura étnica em Santa Catarina, são comuns estudos de natureza demográfica e ambiental, além de trabalhos voltados a aspectos literários, sociais, políticos e econômicos. Dentro desse panorama, apontam também para o fato de que a historiografia catarinense frequentemente recorre a temas como a construção de identidade e a Campanha de Nacionalização, sendo estes, contudo, submetidos atualmente a novas problemáticas, "num trabalho de desconstrução de 'verdades' estabelecidas" (2011, p. 84). Assim, os trabalhos produzidos a respeito desses dois temas, que invariavelmente se encontram, dão especial atenção à tradição alemã, à cidade de Blumenau e ao Vale do Itajaí catarinense, uma das regiões mais atingidas pelas ideologias nacionalizadoras. Estas pesquisas retratam embates ocorridos entre brasileiros e teutos e demostram que esses últimos assumiram ideais de resistência, acomodações e negociações em relação à Campanha de Nacionalização. Além disso, mostram como a própria categoria de *teuto-brasileiro* foi uma construção simbólica fundamental no século XX, tanto para a formatação do ideal nacional, quanto para a formação de um conjunto bibliográfico acerca do tema.

Frente a este horizonte, se vê indispensável inserir a dimensão sonora, aspecto ainda bastante negligenciado, nas reflexões sobre a formação cultural das cidades pós-coloniais, modernas e com ascendências estrangeiras - especialmente Blumenau, que conserva estas particularidades -, deixando de caracterizá-las sob forma silenciosa, centradas exclusivamente na perspectiva visual, dos olhos, mas devolvendo-lhes. nas narrativas históricas, suas músicas e seus sons. Além disso, por Blumenau possuir ampla constituição germânica, em especial na primeira metade do século XX, essa premissa é ainda mais relação à articulação entre Campanha Nacionalização e aspectos culturais teuto-brasileiros, uma vez que o cenário político daquele período produziu efeitos para além da proibição da língua alemã, da nacionalização das sociedades ou do ensino no vernáculo, gerando também transformações e consequências no âmbito artístico-musical, expressas tanto no ponto de vista da produção quanto da recepção. Neste sentido, uma preocupação com a escuta das sonoridades da cidade, aqui especialmente as musicais, e dos sujeitos que a (re)criavam no período de nacionalização, como o maestro Heinz Geyer, se torna necessária. Vários autores vêm chamando atenção para a importância do estudo das escutas e sonoridades nas pesquisas históricas e musicológicas. Virgínia Bessa (2010, p. 17), lembra que ainda está por se estruturar um corpus de "pesquisas documentais que busquem compreender as formas pelas quais uma dada sociedade ou

época é ouvida, ou se dá a *escutar*". Machado e Moraes (2011, p. 1) também atentavam para o fato de que pesquisadores interessados em conhecer e compreender o passado "raramente consideraram de maneira integral as possibilidades de se escutar essas sonoridades do passado e compreender como as sociedades criaram seus sistemas de produção de sons e regimes de escuta". Assim, a escuta aqui se reveste de grande importância, especialmente para pensar a atuação musical do maestro Heinz Geyer em Blumenau, que desenvolveu uma escuta própria, que se revelava na ação, "afetando e alterando inclusive os modos de se fazer música" (LUCI PEREIRA, 2012, p. 8), como se apresentará em suas obras.

Visto também que as pesquisas musicológicas no país ainda direcionam-se às "regiões de maior visibilidade histórico-documental" (LUCAS,1998, p. 73), o Vale do Itajaí catarinense e especialmente a cidade de Blumenau configuramse, no exercício da musicologia, como exemplos significativos de áreas periféricas. Neste sentido esta pesquisa busca ainda por retratar contextos iustificar-se geográficos descentralizados e acontecimentos musicais específicos, contribuindo para a escrita de parte da historiografia da música em Santa Catarina. Porém, minha escolha pelo estudo da história musical blumenauense e a busca pelo aperfeiçoamento no trabalho com acervos e arquivos musicais vai para além da situação periférica da cidade em relação aos musicológicos - vale ressaltar que tanto Blumenau quanto Santa Catarina já estão inseridos no mapa da musicologia brasileira -, mas se aproxima ainda mais do desejo em fortalecer e dar continuidade a prática musicológica da região. Por meio de uma iniciativa da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes pude iniciar, no ano de 2011, auxiliado por uma equipe mais ampla, um trabalho de catalogação sistemática do repertório pertencente ao antigo Coro e Orquestra daquela Sociedade, regido por Heinz Geyer, sendo ali o meu primeiro contato com a produção musical do maestro. Paralelamente, me

foi permitido realizar um mapeamento de partituras e obras de Geyer em outras instituições de Blumenau - a saber, os arquivos Histórico José Ferreira da Silva e do Centro Cultural 25 de Julho -, a fim de definir obras para edição crítica e realização de um concerto em sua homenagem, enquanto contrapartida social do projeto de catalogação. Uma vez que o foco do mapeamento, na época, estava nos textos musicais manuscritos e impressos, pôde-se observar que existe, nos espaços onde foram mapeadas partituras, uma política de acesso à documentação, mas que ao mesmo tempo em seus mecanismos de busca, quando existentes, carecem de informações musicais. Espaços que não possuem a finalidade de preservar suas partituras históricas e disponibilizá-las, apenas acumulam documentação, em depósitos à mercê do tempo e dos agentes biológicos, o que, pela falta de organicidade, fadam ao esquecimento documentos importância musicológica. Mas sobretudo, o contato com as fontes fez perceber o quanto havia sido diversificada a atuação de Geyer na Blumenau do século XX e o quanto ela deixou reflexos na cidade após sua passagem – tanto na cidade física quanto na "cidade ressoante" -, que continuam igualmente perceptíveis nos dias atuais. Como amostra disso, leva o nome do maestro o grande auditório do Teatro Carlos Gomes, onde há também um busto esculpido em sua memória, mantém-se ativo na cidade o movimento associativo e musicalmente perduram os grupos de canto coral, muitos ainda executando o repertório idealizado no passado. São esses alguns indícios que levam a crer que também muito pode ser significativa para a comunidade de Blumenau, nos dias atuais, a revitalização das memórias, trajetórias e músicas dos sujeitos do passado, que, uma vez discutidas, podem contribuir dando ainda mais sentido para os espaços e práticas culturais da atualidade, dando mais sentido assim para a própria vida atual. Todos esses fatores, somados ao meu contato prévio com algumas das fontes e a satisfação que sentia e sinto em examiná-las, impulsionaram a

produção deste estudo crítico, problematizado na escuta ativa e nacionalizada do maestro Heinz Geyer no cotidiano urbano da cidade em tempos de Campanha de Nacionalização, de forma, assim, a historicizar a música de um período histórico não consagrado, que busca afastar-se das grandes narrativas canônicas, universais e/ou evolucionistas, descrevendo ações, personagens, fontes e contextos musicais que são próximos do imaginário histórico dos blumenauenses.

Deste modo, esta dissertação está organizada em duas seções centrais, que são cercadas pelos textos de introdução e reflexões finais. A seção Sujeito em contexto - Heinz Gever e o ideal urbano de Blumenau busca apresentar, nos primeiros decênios do século XX, um panorama sobre a constituição de Blumenau enquanto "cidade alemã", física e sonoramente, marcada pelas performances musicais nos espacos públicos e privados. Então sob os pressupostos da musicologia urbana, introduzidas no subseção a seguir, a atuação do maestro Geyer é contextualizada em seu espaço e em seu tempo, a partir de sua inserção no cotidiano da cidade. Na mesma seção, contrapondo o projeto de constituição da "cidade alemã", são relatadas ações oriundas da Campanha de Nacionalização que significativamente atingiram a prática artística dos estrangeiros de Blumenau, com ênfase nas publicações de Decretos-lei no período estadonovista. A partir disto, são historicizados dois do período representativos de nacionalização eventos estrangeira em Blumenau, a passagem do 32º Batalhão de Caçadores e a visita do presidente Getúlio Vargas à cidade, especialmente sua passagem pelo Teatro Carlos Gomes, na tentativa de então destacar os encadeamentos musicais destes eventos. A seção seguinte, A escuta de um sujeito – a atuação, as obras e os manuscritos musicais de Heinz Geyer, por sua vez, aborda a escuta do maestro Geyer frente ao cenário da Campanha de Nacionalização, buscando compreender seus meios de adaptação com ênfase em suas obras, registradas em partituras e em fonograma no suporte *Long Play*, e no legado documental de seu arquivo.

# 1.1 MUSICOLOGIA URBANA – Um novo olhar para a *civitas* – a "cidade ressoante"

Com o estabelecimento da musicologia histórica enquanto ciência, houve, por parte dos musicólogos, uma preocupação demasiada com a organização de textos sobre os grandes nomes da música de concerto de tradição ocidental. Estes trabalhos buscavam retratar um "corpo de obras musicais e compositores creditados com um alto nível de valor e grandeza" (BEARD; GLOAG, 2005, p. 32), o que cristalizou a prática musicológica a uma estética idealista, canônica e seletiva, marginalizando ainda mais personagens, gêneros musicais e recortes geográficos "periféricos", de menor visibilidade ou valorados como "menos dignos" de pesquisas acadêmicas. Com a chamada virada pós-moderna da prática musicológica, no final do século passado, os discursos canônicos e o paradigma das grandes narrativas passaram a ser questionados, de maneira que a musicologia passou a caminhar para além dos cânones, abrindo-se também a perspectivas teóricas e metodológicas. Neste sentido ainda, a partir da superação do ideal de "arte autônoma" e com a tomada de uma abordagem mais sócio contextual, os estudos musicológicos passaram a adotar estratégias interpretativas particulares, a fim de dar luz ao significado musical e suavizar as fronteiras da dicotomia estrutura/contexto. Da prática desta holística. consequência de musicologia uma musicológica mais totalizante, interdisciplinar, orientada para a crítica, à interpretação dos dados factuais e à subjetividade, surgiu um conglomerado de ramificações, voltadas tanto para o entendimento da dimensão sonora da música quanto para as suas relações com a matriz sociocultural.

O estudo da música e dos músicos por meio de uma contextualização de suas práticas no entorno urbano, corrente que vem sendo denominada por alguns autores de musicologia urbana (CARTER, 2002; BOMBI et al, 2005; BAKER & KNIGHTON, 2011) é uma destas ramificações. Mediante consulta aos recursos documentais dos arquivos e, quando possível, as fontes diversas oriundas das novas mídias, o exercício da musicologia urbana relaciona práticas musicais a seus meios sociais, políticos, econômicos, identitários e espaciais, retratando o interesse nas inter-relações existentes entre música, músicos e o desenvolvimento urbano das cidades. O campo convencionado da musicologia urbana estabeleceu-se por intermédio da vastidão de trabalhos preocupados em historiografar a "música em..." um local geográfico e temporalmente delimitado (CARTER, 2002), buscando refletir sobre de que forma a cidade e seus mais variados valores simbólicos deixa sua marca em uma produção musical e de que maneira esta música muda o ambiente citadino, por meio de sua produção, circulação, consumo e recepção. É o campo da musicologia histórica – bem como sua integração com o fazer historiográfico – e os pressupostos da musicologia urbana que darão as bases epistemológicas do discurso desse trabalho.

Tim Carter em seu *Sound of silence: models for an urban musicology* (2002) apontou para possíveis aproximações entre o estudo histórico das cidades e suas práticas musicais. Segundo ele, se faz preciso mapear os espaços urbanos ocupados pela música buscando compreender também o contexto sócio geográfico de seus praticantes: onde viviam, como se formaram, quais eram suas redes profissionais, com que flexibilidade moviam-se para outros espaços musicais, o que tocavam, quando e porque (p.17). Logo, de acordo com o autor, a prática da musicologia urbana sugere uma intersecção entre musicologia e história urbana, de forma a possibilitar um novo olhar para a cidade do passado – para o conjunto de valores cívicos e simbólicos que constituem a *civitas* junto às

dimensões físicas da *urbis* –, não mais como uma cidade silenciosa, sem seus sons inerentes, dominada historiograficamente apenas pelo impacto visual, da escrita, mas como ela sempre foi: aberta, plural, sonora, retumbante, musical.

Esta premissa marca também a ideia de "cidade ressoante" - resounding city - construída por Geoffrey Baker (2011). Para o autor, especialmente na América Latina, "nem físicas, nem grande população estruturas uma necessários para fazer uma cidade, [...] os blocos de construção mais importantes foram o ideal urbano e sua realização por meio de performances" (p. 6).<sup>2</sup> Essas performances – reveladas pelos rituais, populares ou oficiais, procissões, concertos, festas - repletas de sons e músicas, dentro do espaço da cidade, moldavam a paisagem urbana, física e sonora, marcando a experiência sensorial do passado e revelando o fato de que, conforme Baker desejou apontar (p. 1), não há apenas música e "musicologia na cidade", mas música e "musicologia da cidade". Os vários pressupostos da ideia de cidade ressoante serão apresentados ao longo de todo este trabalho, com a intenção de demostrar que a Blumenau do início do século XX, assim como todas as cidades em seus períodos de formação inicial, era uma cidade com um intenso ambiente sonoro, onde ruídos, sonoridades e músicas confundiam-se com as pedras, pontes, ruas, edificações e todo o aparato material de sua *urbis*.

Neste sentido ainda, a ideia de uma "cidade ressoante" apresenta outra perspectiva em relação ao exercício da musicologia histórica e seu foco recorrente no registro notado da partitura e no contexto institucional, este que deixa de ser o

-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> "In Latin America, neither physical structures nor a large population were required to make a city, [...] the most important building blocks were the urban ideal an its realization through performance" (BAKER, 2011, p. 6). O autor desenvolve sua ideia de *resounding city* para a cidade colonial latinoamericana, mas, como ele mesmo aponta, esta não é uma noção única daquele período.

e passa a ser *mais um* elemento de estudo. O olhar para instituições periféricas, sacras ou laicas, para os espaços públicos ou privados – caminhado também pelas ruas, praças, alamedas, avenidas, com suas proximidades, distâncias, acontecimentos específicos, músicas e conflitos culturais inerentes – ou seja, um olhar aberto para a dimensão urbana e sonora em si, pode possibilitar uma compreensão mais holística das práticas musicais inseridas no complexo cenário da cidade. Estes espaços, densos de atividades musicais, por vezes ágrafas, acabam demandando outras estratégias interpretativas, como, por exemplo, uma ampliação no estabelecimento e consulta de fontes primárias e arquivos.

Os arquivos institucionais podem ser repositórios dos antigos repertórios musicais e fontes dos registros de atividades, artísticas ou de outras naturezas, praticadas por seus grupos no interior de suas paredes. Os arquivos públicos municipais, por sua vez, podem possuir, além das partituras, a maior parte da documentação que circundou a prática musical, como possíveis relatos etnográficos, críticas de concertos detalhando a recepção de obras, ou outras fontes que descrevam ações dentro e fora das paredes institucionais. Desta forma, também a consulta aos arquivos públicos e suas fontes "extramusicais" pode contribuir para a recriação das sonoridades históricas da cidade – os ritos do ideal urbano, as performances da cidade ressoante, as escutas dos sujeitos históricos - e a contextualização de uma obra musical (CARTER, 2002; BAKER & KNIGHTON, 2011), buscando assim superar a noção idealista de que a música procede puramente de acordo com suas leis internas, enquanto estrutura autossuficiente. É claro que, como se vê, a reconstrução destas escutas e sonoridades depende de modo específico do legado documental preservado nos arquivos. Logo, a ideia de uma cidade ressoante, tomada pelos praticantes de uma musicologia histórica orientada para a dimensão da cidade, está mais intimamente atrelada ao ser humano e suas atividades musicais - como se pretende neste trabalho -, que se encontram melhor documentadas; mais atrelada assim à música, esta enquanto "som humanamente organizado"; numa aproximação com a clássica acepção do etnomusicólogo John Blacking (1973). É preciso dizer ainda que só foi possível, nesta dissertação, contemplar pressupostos da cidade ressoante os partir da antes sugerida Blumenau. ampliação estabelecimento de fontes e arquivos, recorrendo às fontes textuais e iconográficas dos arquivos públicos consultados que são descritos no item que segue esta breve discussão teórica - uma vez que o arquivo Geyer é dotado quase que exclusivamente de partituras.

Além da noção de "cidade ressoante", outro conceito chave para a prática de uma musicologia histórica voltada à dimensão sonora da cidade pode ser encontrado na chamada soundscape, ou "paisagem sonora". Originalmente, o conceito é cunhado pelo músico e ambientalista canadense Murray Schafer (2001 [1977]). O princípio schaferiano de paisagem sonora considera o som em seu sentido mais amplo, em suas mais diferentes aparições, enquanto "qualquer campo do estudo acústico" (2001 [1977], p. 23), abarcando assim o ruído, os sons da natureza, os sons mecânicos, ou seja, levando em considerações também manifestações sonoras que não são propriamente musicais. Pioneiro. mas carregado preferências, o discurso schaferiano acerca da paisagem sonora leva à necessidade de uma "limpeza dos ouvidos", pela premissa de que a modernidade e seus "ruídos" estariam distanciados da "alta fidelidade" inerente à "paisagem sonora natural", afetando-a. Em consequência, trabalhos recentes que se utilizam da noção de paisagem sonora, remota ou (THOMPSON, 2002: contemporânea KELMAN. 2010: BAKER & KNIGHTON. 2011: BIRDSALL. JURKOVÁ, 2012; FISHER, 2014), credenciam Schafer por seu pioneirismo, ao mesmo tempo em que apontam para uma transcendência de seu princípio original, repensando a noção

de paisagem sonora e indo de encontro à espécie de monopólio terminológico instaurado, inconscientemente diga-se de passagem, pelo autor canadense.

Entende-se que o exercício de uma musicologia urbana, da cidade, interdisciplinar, se adequa ao ideal de uma prática musicológica mais totalizante, uma vez que busca aliar em seus pressupostos epistemológicos as muitas ferramentas disponíveis à interpretação. Isto é, busca congregar à música seus significados "externos", realizando interdisciplinarmente um exercício crítico, reflexivo e de contextualização musical, isto, porém, a partir do trabalho técnico, sistemático, dito positivista, para com as fontes documentais dos arquivos. Quer dizer que, em tempos de pós-modernidade, a atividade histórico-musicológica não pode mais desassociar da música, em suas análises, os vários aspectos constituintes da cultura humana. Ao mesmo tempo, contudo, não deve rejeitar uma preocupação com o trabalho factual, de descrição organização de fontes, especialmente em regiões onde há poucos trabalhos musicológicos. Rob Wegman (2003), ao questionar se na contemporaneidade a musicologia histórica "é ainda possível", apresenta uma reflexão, característica da atual condição meta-discursiva da disciplina, sobre os critérios normativos acerca das fontes, enquanto evidência histórica, de fortalecimento à interpretação. Para como base musicólogo:

Quando um arquivista está empolgado com a descoberta de um novo documento, e quando um crítico rejeita esse tipo de trabalho como uma coleta positivista de fatos, é este último que é mais pobre, não o primeiro. O estudioso do arquivo é capaz de perceber o significado histórico e a importância do documento, enquanto o crítico não pode reconhecê-lo como mais do que um "mero" fato. Este último pode estar certo, é claro. A fonte é apenas um corpo de água parada. E onde nós percebemos uma

imagem de um passado vivo, há de fato apenas uma montanha de evidências inertes. Será sempre tentador ser levado pela imaginação histórica, no entanto, devemos nos lembrar de que essa capacidade é, no final, subjetiva. (p. 141).<sup>3</sup>

Insistindo um pouco mais neste pressuposto, as consideradas retrógradas metodologias positivistas podem ainda muito contribuir no exercício da musicologia histórica, permitindo o levantamento, a organização e a sistematização de informações de interesse musical, estabelecendo a proveniência de uma determinada obra, dando detalhes biográficos de um dado compositor, detalhes iconográficos para a reconstrução uma ritual musical histórico, listas de contratação de músicos e assim por diante. Neste sentido é igualmente válida a reflexão feita por Giles Hooper em seu livro sobre *The Discourse of Musicology* (2006). Buscando diminuir a carga negativa que o termo possui nos círculos musicológicos — carga esta instaurada especialmente após a publicação do antológico *Contemplating Music* de Kerman (1987) —, o autor reflete que:

[Abordagens positivistas] também são responsáveis por uma proporção muito significativa das pesquisas musicológicas contemporâneas; de fato, é difícil imaginar qualquer projeto de pesquisa que de alguma

-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> "When an archival scholar is thrilled about the discovery of a new document, and when a critic dismisses such work as positivistic fact-gathering, it is the latter who is the poorer, not the former. For the archival scholar is capable of perceiving historical meaning and significance in the document, whereas the critic cannot acknowledge it as more than a "mere" fact. The latter may be right, of course. The fountain is just a body of still water. And where we perceived an image of a living past, there is in fact just a mountain of inert evidence. It will always be tempting to be carried away by the historical imagination, yet we must remind ourselves that this faculty is, in the end, subjective." (WEGMAN, 2003, p. 141).

forma, em algum nível, em relação a alguns de seus materiais, não dependa de um leve positivismo no estabelecimento de seus termos básicos de referência. [...] Ainda mais, muitas vertentes feministas, culturais, pós-coloniais e outras formas de "crítica" diversas musicológica podem e operam confortavelmente dentro dos pressupostos "velha". metodológicos tradicionais da "positivista" musicologia (HOOPER, 2006, p. 19).4

Finalmente, somado à interdisciplinaridade e a uma visão mais aberta das práticas musicais, este olhar mais compreensivo para com o binômio criticidade/factualidade busca também alinhar-se com a quebra das barreiras reducionistas que ainda buscam separar as ideologias e metodologias das pesquisas em musicologia histórica e etnomusicologia. Estas são disciplinas irmãs, de interesses convergidos, complementam mutuamente. que se musicologia histórica pode encontrar na etnomusicologia, como vem encontrando, exemplos notáveis de abordagens sociais que ampliam o entendimento da "música como cultura", bem como a etnomusicologia pode valer-se da "perícia da musicologia histórica em mineirar o passado em prol de uma compreensão das diversas eras históricas" (SHELEMAY, 1996 apud COOK, 2006, p. 23). Assim, o anseio de ter musicólogos e etnomusicólogos "mais perto uns

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> "[Positivist approaches] also account for a very significant proportion of contemporary musicological research; in fact, it is difficult to envisage any research project that does not in some way, at some level, in relation to some of its material, rely upon a weak positivism in establishing its basic terms of reference. [...] Yet many strands within feminist, cultural, postcolonial and various other forms of musicological "critique" can and do operate quite comfortably within the traditional methodological assumptions of the "old", "positivist" musicology" (HOOPER, 2006, p. 19).

dos outros" (Ibid., p. 20) faz da musicologia histórica mais etnomusicologia – Nicholas Cook já apontou para o potencial de "etnomusicologização da musicologia" (p. 28) –, e viceversa. Antes, ambas as disciplinas era vistas como diferentes, agora cada vez mais positivamente tratadas como inseparáveis, reciprocamente complementares.

## 1.2 ACERVOS E SUAS ESPÉCIES DOCUMENTAIS

preocupação crítica com as metodologias (COTTA, 2000, 2011; 2012; COTTA & SOTUYO, 2006) e o levantamento de fontes para o trabalho histórico-musicológico (CASTAGNA, 1991; HOLLER, 2006) é bastante recente. Em concordância com a literatura, vê-se a necessidade de direcionar as pesquisas em acervos e arquivos musicais às suas aplicabilidades práticas, elaborando instrumentos eficazes de cuidados não apenas historiográficos. busca com museológicos ou arquivísticos, mas também musicais - que possibilitem por parte de outros pesquisadores o acesso à informação documental de maneira rápida e reflexiva. Além disso, frente à realidade dos fundos arquivísticos consultados até o presente atenta-se para o fato de que a discussão sobre métodos de organização, catalogação e principalmente a descrição de fontes de interesse musical indispensáveis, sobretudo na região sul do país e em Santa Catarina, onde ainda há poucos acervos de música organizados.

Logo, para a realização deste trabalho, somado à pesquisa bibliográfica, foram consultadas fontes primárias manuscritas e impressas referentes à Campanha de Nacionalização em Blumenau e à atuação do maestro Heinz Geyer no período de 1921 a 1945, além de alguns documentos anteriores e posteriores àquele tempo. Trata-se de partituras, fotografias, programas de concerto, notas em jornais periódicos e documentos administrativos que auxiliaram na tentativa de historicizar as sonoridades modernas de Blumenau. Estes

documentos estão preservados no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, Acervo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes e Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, que serão descritos a seguir, onde foram realizadas as consultas às fontes documentais.

Os documentos foram fotografados e posteriormente arquivados em formato digital. Nesta etapa de arquivamento, os dados coletados foram indexados com base na procedência imediata da fonte, isto é, pelo acervo que a salvaguardou, independentemente de sua origem. Além disso, foram mantidos, quando possível, os códigos de classificação originais, oriundos dos mecanismos de busca. Por fim, referente à documentação textual, uma vez que sua maioria era em língua portuguesa, nas citações ao longo do trabalho optouse por verter a grafia antiga para a atual. Traduções das referências em inglês também foram feitas pelo autor.

# 1.2.1 Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

O Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, parte da Fundação Cultural de Blumenau, é uma instituição pública que, por este motivo, busca disponibilizar seus acervos aos pesquisadores interessados. Pelo fato de constituir-se enquanto um "arquivo histórico", o AHJFS armazena especialmente documentação oriunda dos tempos de colônia e do século XX. Muito dessa documentação, como periódicos, mapas, diários, documentos particulares, registros fotográficos, dentre outros, foram doados por munícipes, tentados pela reunião e conservação de suas memórias e dos imigrantes, especialmente alemães. O Arquivo – assim sendo um autêntico "depositário de heranças", como diria Gonçalves (2006, p. 233) – constituiu dessa documentação uma série de fundos, dos quais aqui se destaca o Fundo Memória da Cidade, este com suas respectivas coleções de dossiês. A relação da documentação destas coleções está disponível em forma de catálogos de

descrição unitária, ou no sítio eletrônico,<sup>5</sup> ou no próprio AHJFS em formato impresso.

Primordial para a realização deste trabalho foi a consulta à coleção *Dossiê Cultura*, estando sistematizada vasta documentação referente à movimentação social e artística de Blumenau. Foram também consultados os dossiês Família Gever e Militar/Segurança. O Família Gever apresenta fontes sobre a vida pública e privada do maestro Heinz Gever, por meio de correspondências, documentos pessoais e antigas descrições biográficas. Este dossiê, junto com o Dossiê Cultura e os "documentos de encaixe", que aguardam catalogação, armazena algumas obras compostas pelo maestro, dentre trechos da inédita opereta Valéria e do Ciclo Histórias de Natal, além de partituras das óperas Anita Garibaldi e Viva o Ministro, plenamente passíveis de edição musical e execução. O dossiê Militar e Segurança, por sua vez, relevante para a historiografia da Campanha de Nacionalização, subsídios para um olhar sobre a música nos eventos urbanos da Blumenau do período - como os desfiles cívicos e manifestações patrióticas – por meio de antigas descrições em recortes de jornais e pequenos artigos críticos. Também se fez uso do acervo iconográfico do AHJFS.

Além de partituras, registros fotográficos, estatutos de sociedades culturais, documentos institucionais, outra importante fonte de pesquisa para uma musicologia da cidade – especialmente aquela engajada no estudo de suas sonoridades históricas e na contextualização de seu objeto musical –, está nos relatórios anuais de administração municipal. Estes fornecem dados que podem contribuir para as conjecturas históricas do musicólogo, apresentando uma noção ampla das receitas, das atividades públicas, sociais e da constituição urbana das cidades; fatores que certamente marcam a produção, o consumo e a recepção de bens artísticos. Em

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> http://www.arquivodeblumenau.com.br/arqhistorico.html

relação à musicologia blumenauense os *Relatórios de Gestão de Negócios Administrativos de Blumenau*, preservados no AHJFS, foram fontes significativas. Foram consultados para esta pesquisa os relatórios referentes aos anos de Campanha de Nacionalização, entregues, como prestação de contas, ao interventor federal no Estado.

#### 1.2.2 Acervos do Teatro Carlos Gomes

Sociedade Dramático-Musical Carlos entidade cultural privada sem fins lucrativos, possui três repositórios que salvaguardam documentos de interesse musical: a Biblioteca da Escola de Música, que congrega o material de circulação da escola, partituras, métodos, livros, instrumentos musicais e documentos audiovisuais; seu Centro de Memória, que preserva a documentação institucional do teatro e onde foram consultados seus programas de concerto; e o Arquivo Heinz Geyer, que salvaguarda o repertório do antigo Coro e Orquestra do Carlos Gomes. Até o momento apenas a Biblioteca da Escola de Música é aberta ao público, os demais repositórios necessitam de consulta prévia junto à diretoria do Teatro. Neste sentido, é importante estar sensível para o fato de que estes espaços, ainda que não integralmente disponíveis aos pesquisadores, enquadram-se na categoria arquivística dos "acervos sociais", isto é, aqueles que mesmo produzidos por entidades de caráter privado - como os arquivos de associações, partidos, entidades religiosas, dentre outros -, são do interesse comum da sociedade (COTTA, 2012).

O Arquivo Heinz Geyer, por sua vez, constituiu-se a partir do acúmulo do repertório pertencente ao antigo Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes, regido pelo maestro Geyer entre as décadas de 1930 a 1970.<sup>6</sup> A documentação, na maioria

<sup>6</sup> Uma vez que o Arquivo Heinz Geyer já foi referenciado em trabalho anterior como *Acervo Heinz Geyer* (ROSSBACH; PEREIRA, 2012), em

em partituras, é constituída basicamente de obras europeias do século XIX. Foram acumulados também alguns arranjos corais e orquestrais e obras de autoria do maestro, escritos para este grupo em especial, das quais podem ser destacados os ciclos Meu Brasil – que receberá atenção na última parte desta dissertação - e Alma Brasileira. Esses "ciclos" também eram chamados de suítes, fantasias, quadros ou mesmo poemas sinfônicos, compostos sobre melodias populares para voz solista, coro e orquestra. Essa documentação específica, após a realização uma triagem, encontra-se catalogada de acondicionada levando em consideração musicológicos.<sup>7</sup> Ademais, também podem ser encontrados

relação à terminologia dos repositórios musicais, considero pertinente e necessária a reflexão feita Cotta (2012). Segundo o autor, sugerindo uma aproximação entre a musicologia histórica com os princípios conceituais da arquivística, "é fundamental insistir na necessidade de precisar a terminologia técnica da qual nos utilizamos para fazer referência ao patrimônio documental relacionado às práticas musicais [...]. Um arquivo é um conjunto orgânico de documentos, isto é, acumulado natural e historicamente por um titular (indivíduo ou instituição) em função de suas atividades, de maneira que seus documentos caracterizam-se por ter uma única proveniência [...]. A palavra 'acervo' é um termo neutro, que pode indicar tanto um arquivo como uma coleção, mas aí reside o seu perigo: o de não identificar claramente a natureza de um dado conjunto documental e, por isso mesmo, não definir qual é o tratamento adequado para ele" (COTTA, 2012, p. 29, 30, 32). Uma vez que o Arquivo Heinz Geyer, como já dito, constituiu-se organicamente a partir das atividades do antigo Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes, trata-se ele, seguramente, de um arquivo – como a nomenclatura aqui então adotada vem sugerir. Cotta (Op. cit, p. 30) sumariza ainda a importância de uma distinção conceitual para o tratamento de documentos musicais ao apontar que esta iniciativa "não pode ser considerada, de forma alguma, um 'purismo' acadêmico", uma vez que "sua observância tem consequências teóricas e prática diretas no tratamento das fontes documentais e, portanto, também para a pesquisa musicológica".

O trabalho de sistematização desta documentação, no qual atuei como estagiário, foi realizado entre os anos 2011 e 2012. Nos três primeiros meses o espaço contou com a consultoria técnica de Charlene Neotti, que contribuiu com a elaboração dos métodos de catalogação e

neste espaço, em coleções, os repertórios dos antigos grupos dirigidos pelos músicos Eugen Seelbach, Ernest Bernhadt e Alfred Brandt Caspari.

Os manuscritos de Seelbach - antigo maestro da Männergesanverein Liederkranz, fundada em 1909 e ainda atuante em Blumenau - e Bernhardt - fundador, em 1919, da Musikverein Lyra – são repletos de autógrafos ou carimbos de propriedade e apresentam características de banda. Presume-se que esse repertório, por encontrar-se preservado em um fundo de obras predominantemente corais, como o fundo de preservação da documentação do antigo Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes, possua alguma relação com a prática do canto. Esta relação poderia se dar em apresentações sucessivas nos mesmos eventos associativos ou ainda efetivamente enquanto acompanhamento instrumental para os antigos coros de Blumenau. Os manuscritos musicais de Brandt Caspari (1864, Alemanha – 1929, Brasil), por sua vez, em bom estado de conservação, apresentam vários estágios de sua escrita composicional, desde a gênese, como esboço de temas e obras rascunhadas, ao estágio final, com cópias passadas a limpo. Todavia, Brandt Caspari aparentemente não possui nenhuma ligação direta com o maestro Heinz Geyer ou com o cenário musical blumenauense dos séculos XIX e XX, por não haver indícios de sua passagem pela cidade ou execução de suas composições - orquestrais, corais, de câmara e para órgão nos programas de concerto ou outras fontes consultadas. Os manuscritos são também autografados nas cidades de Dresden, Kreuznach e São Paulo, o que leva a crer que o maestro Heinz Geyer os trouxe como coleção, ou diretamente da Alemanha, à sua chegada em 1921, ou fruto de sua passagem à capital paulistana com sua ópera Anita Garibaldi em 1957. Por último, vale dizer que, no momento da realização deste trabalho a

acondicionamento dos documentos, tendo créditos na criação da primeira ficha catalográfica do arquivo e da cota das fontes, conforme os códigos da tabela 1 em Rossbach & Pereira (2012, p. 85).

sistematização do Arquivo Heinz Geyer esteve paralisada pela falta de recursos, estando ainda por fazer etapas fundamentais do processo, como o término da catalogação, um melhor acondicionamento dos documentos e a elaboração, a partir das fichas catalográficas, de catálogos das obras e arranjos do maestro, a fim de estabelecer mecanismos de busca mais eficientes.

#### 1.2.3 Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina

A Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, situada em Florianópolis, possui em seu terceiro andar o *Setor de Documentação de Santa Catarina*, onde foi consultada a *Seção de Jornais Catarinenses*. Segundo seus catálogos, a BPSC possui um vasto acervo dos jornais periódicos que circulavam em Blumenau e todo o Vale do Itajaí nos séculos XIX e XX. Para esta pesquisa, o *corpus* de informações oriundo dos periódicos foi retirado do jornal *Cidade de Blumenau*. Este é fruto da junção, em 1933, dos jornais *A Cidade*, que circulava desde 1924, e o *Correio de Blumenau*, fundado em 1932.

# 1.3 REVISÃO DE LITERATURA

# 1.3.1 História, Música e Cidade em Santa Catarina

A articulação entre música, músicos e cidade no século XX já vem sendo retratada com base em vários espaços geográficos do país. (MORAES 2000; BESSA, 2010; COELHO, 2013; OLIVEIRA, 2013). Neste sentido, vêm se tornando comuns também os trabalhos científicos preocupados com a história da música das cidades catarinenses, especialmente com vistas à consulta documental. Ainda assim, este campo de articulação configura-se promissor, pois há ainda um aumento gradativo de trabalhos, a grande maioria

destes vinculados aos programas de pós-graduação das universidades catarinenses. As várias pesquisas já realizadas traçam um panorama dos diferentes elementos musicais de Santa Catarina. Se detêm aqui às pesquisas de caráter histórico.

Pensando Santa Catarina espacialmente, o oeste catarinense está representado na tese de doutorado em história de Paulo Bernardi, acerca da Canção do Imigrante Italiano (2003), discutida a partir das relações entre aquelas cantadas pelos imigrantes no século XIX e aquelas cantadas pelos seus descendentes em Concórdia, no final do final do século XX. O Norte do Estado, por sua vez, está representado na dissertação de mestrado em Música de Denise Mohr: Orquestra de Câmara São Bento do Sul, seu público e seu papel para o município (2013). A autora trouxe contribuições para o entendimento da história da referida orquestra, desde seus primórdios no início do século XX, aos dias atuais. Em seu trabalho, a autora busca demonstrar que a orquestra constitui-se como "herdeira de uma tradição musical que perdura por 112 anos", sendo veículo das preferências musicais antepassados.

O cenário musical da serra catarinense é visto sob o prisma da cidade de Lages, alvo de dois estudos musicológicos. Andrey Garcia Batista pesquisou a atuação de um padre franciscano em meados do século XX, trabalho que resulta em sua dissertação *Frei Bernardino Bortolotti e a cena musical em Lages: uma contribuição para a historiografia da música na Serra Catarinense* (2009). Marcel Oliveira de Souza, por sua vez, realizou uma pesquisa sobre a música de rádio veiculada no âmbito da radiodifusão e escreveu *A voz do progresso: música e modernização nas ondas da rádio clube de Lages – SC* (2012).

Por conseguinte, a ilha de Santa Catarina é o recorte geográfico que apresenta o maior número de trabalhos realizados. Na área de história destacam-se as dissertações de Rodrigo Mota sobre o *Rock dos anos 1980* (2009) e as bandas

da capital no período; e Lisandra Barbosa Macedo que em seu Ginga Catarina! (2011) discute sobre as manifestações do samba na Florianópolis dos anos 1930. À luz da musicologia, no contexto florianopolitano Júlio Córdoba Pires Ferreira na dissertação Reflexos sobre o Choro enquanto gênero e musicalidade e sua presenca em Florianópolis / SC (2009). realizou um estudo sobre o choro enquanto manifestação de uma musicalidade situada além das fronteiras cariocas. Simone Gutjahr em Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial (2010) realizou uma pesquisa voltada à música sacra e à prática musical desterrense. durante os séculos XVIII e XIX. Alexandre da Silva Schneider em sua dissertação Sociedade Musical Amor à Arte: um estudo histórico sobre a atuação de uma banda em Florianópolis na Primeira República (2011) busca compreender o papel desta banda, hoje ainda atuante, na sociedade florianopolitana da República Velha, entre os anos de 1889 a 1930. Débora Costa Pires, por sua vez, estudou os periódicos da capital que circulavam no século XIX, entre 1831 a 1889 e escreveu a dissertação Narciso e Eco: os periódicos como reflexos e ecos da vida musical em Desterro durante o Império (2012).

Finalmente, no contexto do Vale do Itajaí, é de Roberto Fabiano Rossbach (2008) o estudo que traz contribuições mais diretas ao presente trabalho. Em sua dissertação *As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)* o pesquisador da música na imigração alemã retrata a atuação dessas sociedades – definidas como coros masculinos amadores que cantavam repertório secular – desde o início da colonização da cidade até o surgimento da campanha brasileira de nacionalização em 1937.

A partir do mapeamento realizado, observa-se que os trabalhos histórico-musicológicos, seguidos por pesquisas musicais também de natureza etnográfica, encontram-se predominantemente focados no estudo de manifestações musicais da capital catarinense, seja analisando a atuação de

uma instituição, ritual, ou ambos, inseridos no cenário da Ilha de Santa Catarina. Contudo, nota-se também um gradativo processo de descentralização nas historiografias da música no As pesquisas musicais voltadas ao contexto florianopolitano (ou toda a faixa litorânea), somadas às recentes pesquisas na Serra Catarinense (Lages), no Vale do Itajaí (Blumenau) ou no Planalto Norte do Estado (São Bento do Sul) acabam por realizar importantes historiografias da música. Seja explorando a documentação musical primária ou secundária existente nos inúmeros acervos do Estado. diacrônica ou sincronicamente, ou realizando observações de contextos e acontecimentos etnográficas. específicos, todos os trabalhos mapeados trazem importantes contribuições para a escrita e o entendimento da história e da cultura musical catarinense, de ontem, de hoje.

## 1.3.2 História, Música e Heinz Geyer em Blumenau

Apesar de existente, ainda é bastante escassa a bibliografia sobre as relações entre história e música em Blumenau e em todo Vale do Itajaí catarinense. As primeiras literaturas referentes aos relatos sobre a música em Blumenau são fruto de antigos historiadores da cidade: José Ferreira da Silva (1988) e Edith Kormann (1985; 1994). Silva, em seu livro História de Blumenau (1988), dá um pequeno espaço ao cenário musical da cidade desde o início de sua colonização em 1850, ao surgimento da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes em 1939, configurando-se como uma das primeiras fontes para o conhecimento histórico-social da cidade. No que diz respeito à atuação do maestro Heinz Geyer em terras catarinenses, as contribuições literárias são ainda mais pontuais, frutos - além da própria carência de trabalhos - de abordagens menos centradas no personagem musical, no músico, e mais direcionada às análises institucionais.

Edith Kormann em O maestro Gever e o período áureo do Teatro Carlos Gomes (1985), relata o movimento cultural da antiga Blumenau biografando a vida do maestro e compositor de sua chegada à cidade em 1921 ao seu último concerto no Teatro blumenauense em 1971. Como único trabalho de caráter biográfico, Kormann traz à luz vida e obra maestro Geyer publicando excertos de partituras, do documentos pessoais e programas de concerto de época. A autora faz uma breve análise acerca das obras compostas por Heinz Geyer apontando o fato de ainda existirem composições inéditas do maestro, a exemplo das óperas Tilo e Valéria além da opereta O mundo distante. Estas obras, como outras, deixam margem a ações musicológicas, que poderão legitimar a influência do compositor na construção da identidade cultural e musical de Blumenau, uma vez que ainda não foram alvo de estudos. Entretanto, o livro de Kormann, mesmo detendo informações históricas relevantes, enquadra-se em um molde mais literário-musical que propriamente musicológico, pois possui pouca consciência metodológica, não remete às fontes documentais de forma clara e é dotado de grandes exaltações e parcialidades.

Por sua vez, o livro *Dos camarins ao grande espetáculo* de Christina Baumgarten (2006) lança olhares para a história da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau. Assessorada por uma equipe de historiadoras, Baumgarten traça o desenvolvimento daquela Sociedade cronologicamente, desde os primeiros impulsos com as *Theatervereine* dos imigrantes aos atuais projetos e escolas de música dança e teatro que funcionam em sua sede. O livro é composto a partir de consulta em fontes textuais e iconográficas – pouco referenciadas, porém – depoimentos e principalmente entrevistas, recolhidas junto a frequentadores do Teatro. Dá-se destaque aqui ao segundo capítulo "Sociedade Teatral Frohsinn" que relata acerca da atuação de Heinz Geyer – "um

maestro para Blumenau" (p. 48) –, e a formação institucional do Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes.

# 1.3.3 Sobre a Campanha de Nacionalização

Tema recorrente na historiografia brasileira, uma série de pesquisas já realizadas buscaram articular a partir das mais variadas facetas – ainda que não a musicológica –, os efeitos da Campanha de Nacionalização nos Estados do Sul e mais especialmente nas cidades de Santa Catarina. A tese Região, Etnicidade e Política do historiador João Henrique Zanelatto (2007) dá sustentação à contextualização do cenário sóciopolítico catarinense na década de 1930, descrevendo, em dado ambivalência existente entre OS No europeus Ω nacionalismo brasileiro. contexto blumenauense, de Alan Jones Vanzuiten (2011), a dissertação intitulada Interferência do Estado Novo na vida dos imigrantes europeus do Vale do Itajaí e suas consequências para o Desenvolvimento Regional vem contribuir apresentando as imbricações sociais da Campanha de Nacionalização no cotidiano dos diversos grupos imigrantes instalados no vale catarinense, dando atenção especial ao contexto teuto de Blumenau

Originalmente tese de doutoramento. livro Identidades Móveis é escrito pela também historiadora Méri Frotscher (2007). A autora procurou analisar as ações e discursos das elites econômicas de Blumenau em meio às inúmeras intervenções do Estado nas décadas de 1930 a 1950. Estas elites, formadas especialmente por representantes políticos. articulavam-se em processos de resistência, acomodações e negociações com o governo estatal a fim de legitimarem suas posições de influência na esfera pública. A autora relata ainda sobre a nacionalização das sociedades culturais e recreativas e posiciona o Teatro Carlos Gomes no período, como "o maior palco do poder durante o Estado Novo

em Blumenau" (p. 148), visto que este era um espaço de reunião das classes mais favorecidas da cidade. Segundo a argumentação de Frotscher, o Estado apropriava-se dos espaços de representação simbólica das elites, ressignificando-os, dando-lhes um novo uso, de acordo com os seus interesses. A autora baseia-se em documentos históricos oriundos de diversos arquivos brasileiros e alemães, apresentando meticulosamente referência a todas as fontes consultadas.

Por conseguinte, buscando estudar o povoamento do território brasileiro com ênfase na imigração, etnicidade e identidade nacional, o trabalho da historiadora e antropóloga Giralda Seyferth vem também suportar o entendimento das relações existentes entre sociedade e política na Blumenau do século XX. Seus livros A Colonização Alemã no Vale do Itajaí Mirim (1999 [1974]) e Imigração e cultura no Brasil (1990), relatam respectivamente a colonização das terras do vale catarinense – analisada sobre um prisma econômico – e as contribuições dos inúmeros grupos de imigrantes à cultura brasileira. Neste último, destaca-se ainda o papel desses diferentes grupos étnicos nos processos de urbanização de suas cidades. Ademais, em A ideia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade (SEYFERTH, 2004) a autora retrata a construção de uma cultura teuto-brasileira na região de Blumenau, por meio da criação de inúmeras Vereine (associações) artísticas e esportivas, que visavam o associativismo e a manutenção do espírito germânico. Em A assimilação dos imigrantes como questão nacional, enfim, Seyferth (1997) contribui com análises a respeito da absorção, pelos imigrantes alemães e teuto-brasileiros, dos pressupostos nacionais durante e após a Campanha Brasileira de Nacionalização.

Por sua vez, a tese de André Voigt (2008), *A invenção do teuto-brasileiro*, vai mais a fundo e chama atenção para o caráter das historiografias acerca da população alemã no Brasil. O autor analisa a construção histórica do conceito de teuto-

brasileiro como uma construção simbólica fundamental no século XX para a formação do ideal nacional e do que era pensado como efetivamente brasileiro e/ou estrangeiro. Além disso, mostra como a historiografia vem se apoderando desta categoria analítica para instaurar uma "política de vitimização", argumentando criticamente que os estudos reproduzem ideais de preservação da identidade teuta em narrativas que se equiparam "ao[s] mesmo[s] tipo[s] de discursos que reduzem a contribuição indígena ao banho diário e a contribuição africana à cozinha" (p. 192). Não obstante, o autor ressalta que o uso de tal categoria analítica permanecerá válido, sobretudo se propiciar visões "de nossas *singularidades* como pessoas, como seres humanos independentes de identidades préestabelecidas" (p. 194).

Finalmente, no que concerne ao aspecto musical, muito pouco tem sido escrito sobre a articulação entre música e Campanha de Nacionalização. Originalmente sua dissertação de mestrado, o livro A vitrola nostálgica de Marcelo Téo (2007) procura retratar a "vida musical" da capital catarinense entre os anos de 1930 e 1940. Em dado momento, devido à delimitação temporal, o autor discute o papel da música no Estado Novo, como uma "importante ferramenta para a interiorização de valores disciplinares e de convivência social" (p. 56), mostrando os processos de nacionalização do ensino e seus efeitos para a educação musical nas escolas de Florianópolis. Com exceção da pesquisa de Téo, não foram encontrados trabalhos que abordassem a campanha política de nacionalização do ponto de vista histórico-musicológico, discutindo os reflexos na produção musical dos que por ela foram nacionalizados.



# 2. SUJEITO EM CONTEXTO – HEINZ GEYER E O IDEAL URBANO DE BLUMENAU

# 2.1 ARES DE MODERNIDADE – A cidade no plano físico

A cidade blumenauense foi um ideal. Mais que um acúmulo de construções do passado, ela foi projeção de um desejo futuro. A narrativa oficial aponta 1850 como o ano de fundação da colônia Blumenau, com a chegada dos primeiros colonizadores alemães. Trinta anos depois, pela lei provincial nº 860, desmembrando-se do município de Itajaí, a colônia – já tendo sido distrito de paz e freguesia – tornava-se uma vila autônoma, instaurando-se enquanto município em 1883. Espacialmente gigantesco, terminados os processos expansão da frente colonizadora nos últimos anos do século XIX, o município possuía mais de 10.000 km² de área territorial. Além do então distrito sede – ao qual esta pesquisa se detém e onde a cidade efetivamente, de início, se constituiu -, Blumenau era circundada por uma série de outros distritos administrativos, as antigas freguesias, que hoje compõem boa parte das cidades do Vale do Itajaí catarinense. Contudo, foi no início do século XX, no exato ano de 1928, que o município de Blumenau oficialmente atingia a categoria de cidade, isto é, com o estabelecimento de um perímetro urbano dentro do vasto

limite territorial do município.<sup>8</sup> Blumenau na segunda década daquele século, quando da chegada do maestro Heinz Geyer, encontrava-se em plena efervescência artístico-cultural, construção e revitalização de seus ambientes citadinos; a paisagem urbana daqueles anos vinte, bem como a de toda primeira metade do século passado, estava em absoluta transmutação.

Nas primeiras décadas do século XX o município já possuía um sistema de iluminação pública, um porto possuindo barcos com motor a combustão, uma malha ferroviária parcialmente implantada – ligando o distrito sede ao oeste do Vale do Itajaí, em direção ao distrito de Hamônia –, casas de comércio estabelecidas e um parque industrial em expansão. Neste sentido ainda, as literaturas que se debruçaram sobre a construção da história espacial urbana de Blumenau descrevem o período de interesse desta pesquisa – que cerca os anos 1920 a 1945 – como imerso em uma chamada "segunda fase de industrialização", no qual houve, em especial, a consolidação das unidades industriais têxteis já estabelecidas na cidade e a expansão das empresas que surgiam naquele período (MORETTI, 2006; BIELSCHOWSKY, 2009). Este cenário

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Conforme cruzamento de dados disponíveis em Siebert (2000), Machado (2006), Moretti (2006), Bielschowsky (2009) e o sítio eletrônico da Prefeitura de Blumenau, acessado em 17 de abril de 2014. Ademais, em 1920 o Relatório de Gestão de Negócios Administrativos de Blumenau (Rel. Neg. Adm. Blu. 1920) mencionava a existência, além do distrito sede, dos distritos de Gaspar, Indaial, Hamônia – hoje o município de Ibirama –, Bela Aliança – hoje Rio do Sul –, Encruzilhada – hoje Rio dos Cedros –, Rodejo e Ascurra.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Frotscher (2007, p. 56) demonstra um aumento gradativo de trabalhadores atuando nas indústrias de Blumenau. A autora, amparada nos relatórios municipais, assinala 5% da população ativa em 1920 e 16% já em 1927. De fato, os anos de 1920 e 1930 foram significativos para o florescimento industrial da cidade. Para se ter uma ideia, Bielschowsky (2009, p. 31) aponta que "importantes empresas têxteis, ainda existentes, foram fundadas

influenciou significativamente a formação do plano físico de Blumenau, tendo sido responsável pelas primeiras aglomerações urbanas, que circundavam o espaço das indústrias, sobretudo fora do centro da cidade; este, chamado nos primórdios de *Stadtplatz*. Bielschowsky (2009) apresenta detalhes desta organização urbano-industrial. Para o autor:

Enquanto algumas cidades iniciavam suas atividades industriais em pontos concentrados, como próximos a malha ferroviária. exemplo. remete ao modelo de aue industrialização britânica, a implantação das indústrias nascentes em Blumenau ocorre de forma dispersa, encravadas nos fundos do Vale. remetendo assim ao modelo de industrialização germânica, e hoje se encontram presentes no tecido urbano que elas mesmo constituíram, característica que as difere das demais cidades que tiveram implantações concentradas (p. 29).

Bielschowsky (2009) chama atenção ainda para uma "relação paternalista" – enquanto *habitus* de origem germânica existente entre patrão e trabalhador –, ao apontar que "as empresas começaram a organizar vilas operárias, cooperativas de consumo, cooperativas de crédito, assistência médica, instalações esportivas, culturais e de recreação" (p. 36). São

neste período, como as empresas Altenburg Indústria Têxtil Ltda em 1922, Tecelagem Kuehnrich S/A (hoje, Teka) em 1926, Fábrica de Bordados e Cadarços Haco S/A em 1928 (localizada no distrito da Vila Itoupava), a W. S. Cremer S.A. em 1935 e a Fábrica de Artefatos Têxteis Artex S/A em 1936, localizada bem mais ao sul da cidade, no bairro Garcia [...]. Além dessas empresas têxteis, importantes empresas de outros setores foram fundadas neste período, como a Fábrica de Gaitas Alfredo Hering S/A e a Fábrica de Chocolates Saturno S/A em 1923, a fundição de ferro Auerbach & Werner em 1924 (hoje, Electro Aço Altona S.A.), a Fábrica de Chapéus Nelsa S/A em 1925, a Indústria de Chocolates Sander S/A em 1928 e a Rodolfo Thomsen & Cia Ltda em 1928, hoje Bebidas Thomsen".

inúmeras sociedades, que criavam a cidade estas simbolicamente, intensificavam a noção de pertencimento ao espaço e, no caso das sociedades culturais e recreativas, moldavam também outra paisagem – aquela governada pela escuta –, a paisagem sonora; que aqui, junto às sociedades, receberá atenção posterior. Além disso o "paternalismo" nas indústrias, de certa forma, não deixa de demonstrar a existência de uma Blumenau já com divisão de classes e condições contrastivas. 10 Todo esse florescer econômicas apontando para a efetiva consolidação de uma cidade, por consequência gerou maiores investimentos por parte da iniciativa privada e do poder estatal também em obras de embelezamento e infraestrutura, voltadas aos espacos públicos de socialização e aos ambientes particulares.

Dentre as inúmeras preocupações inerentes ao processo de urbanização de Blumenau, como higiene, ordem, segurança pública, normas para edificações e formas de moralidade, nos primeiros três decênios do século XX também um cuidado com a mobilidade urbana se fazia saliente. Em relação às obras de infraestrutura, os relatórios administrativos do município refletiam uma especial atenção à importância da construção de ruas, estradas, pontes e bueiros. Ao mesmo tempo já demonstravam gastos com a conservação ou reconstrução destes caminhos, conjuntamente à restauração de outros ambientes públicos, como edifícios e pracas. Um exemplo significativo é a alteração do traçado da Rua 15 de Novembro e o início de sua pavimentação no fim da década de vinte. Como um importante eixo de ligação entre diversos pontos da cidade, conforme aponta Machado (2006, p. 131) seu traçado inicial "havia se constituído a partir das barreiras naturais existentes

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Para uma discussão mais ampliada em relação às políticas paternalistas em Blumenau ver: *As políticas paternalistas e a morfologia urbana influenciam a formação do espaço urbano*, em Moretti (2006, p. 93-112).

na área central da Colônia, de um lado morros, do outro o rio Itajaí Açu", levando à sua revitalização. O autor ainda sugere que "desde cedo a rua que margeou o rio tornou-se a rua principal do centro da cidade". Se a formação da rua principal da cidade acompanhava a margem do rio, da mesma forma, como se discutirá posteriormente, as sedes das principais instituições culturais seguiam a rua principal.

Vale lembrar que estas normas e preocupações apareceram respaldadas no desenvolvimento de uma legislação urbanística. De acordo com Siebert (2000) – que estudou a evolução histórica desta legislação em Blumenau –, desde a destituição da colônia até o final da década de 1930 o município era coberto por um Código de Posturas, que discutia a formação da cidade. Para a autora, a última versão deste código, aprovada em 1923, deixava transparecer elementos de uma "urbanização avançada" ainda convivendo com "aspectos rurais" (p. 4), tais como normas referentes ao uso de veículos motorizados ao lado das referentes à tração animal. Machado (2006), por sua vez, apresenta uma reflexão em torno das normatizações e da função do Código de Posturas para Blumenau:

Podemos dizer que o surgimento desses artigos [referindo-se aos inúmeros artigos dos Códigos de Posturas] evidenciam, uma preocupação ainda mais objetiva frente as definições do espaço da cidade. Os limites, as aberturas, as passagens passam a ser objetos de normatização. Podemos dizer que a norma é de certa forma a materialização de uma concepção de cidade. Concepção esta que estava sendo debatida na ruas, nos salões e nos jornais (MACHADO, 2006, p. 143).

.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Referente as relações entre cidade e seus rios ver, para o contexto blumenauense, Porath (2004).

Com a entrada na década de trinta e com a intensificação das intervenções do Estado nas inúmeras esferas da sociedade, também houve, em virtude dessa ingerência e das lutas político-partidárias, transformações na organização espacial de Blumenau. Aos poucos os vários distritos administrativos do município - antes gigantesco - iam desmembrando-se, ganhando autonomia. Se em 1930 Blumenau possuía mais de 10.000 km<sup>2</sup>, em 1934 o novo município passou a conter cerca de reduzidos 1.650 km<sup>2</sup>. <sup>12</sup> Na tentativa de enfraquecer o Deutschtum em Santa Catarina o então interventor estadual Aristiliano Ramos justificou o desmembramento de Blumenau como uma investida a fim de nacionalizar "a zona colonial alemã, como também tornar mais rápida, barata e fácil a justica, facilitando ainda o contato da população não integrada no espírito nacional com autoridades brasileiras" (apud FROTSCHER, 2007, p. 50). Quanto à concepção de cidade – amparando-se novamente em Siebert (2000) -, a nova Blumenau, sob os olhares do Estado, criou ferramentas que oficializaram seus ambientes citadinos, delimitando suas zonas urbana, suburbana e rural, com o surgimento em 1939 do Código de Construções. "A exemplo do que ocorria em todo o território nacional", aponta Siebert (2000, p. 5), "o Código de Construções de 1939, em Blumenau, manifestava as preocupações estéticas e sanitaristas da sociedade que o elaborou, aprovou e colocou em prática". A autora aponta que o Código, com texto adaptado da legislação adotada no período em São Paulo, transparecia uma preocupação com a harmonia da paisagem urbana e ainda uma busca pela urbanidade, por meio de recomendações dos

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Número este que reduziria ainda mais até o final da década de 1950. Para maiores detalhes sobre o processo de desmembramento do antigo território de Blumenau ver: *A "Grande Blumenau": investimentos na ideia de uma região*, em Frotscher (2007, p. 44-62).

motivos decorativos dos prédios,<sup>13</sup> uso do solo e procedimentos construtivos, como a exigência de no mínimo dois pavimentos para as edificações da área central, a fim de, inclusive, prever uma possível "censura estética" (p.6).

Em relação à constituição demográfica de Blumenau, se no início da década de vinte era numerosa a chegada de imigrantes - expressivamente alemães, mas também, decrescentemente do ponto de vista numérico, austríacos, belgas, italianos, poloneses, russos, suícos e suecos – principalmente com algum tipo de experiência comercial ou industrial, de acordo com Frotscher (2007) no final da mesma década o impulso imigratório, característico especialmente dos primeiro trinta anos de colonização, já havia perdido forças. A historiadora demonstra que em 1927, mais de 83% da população blumenauense havia nascido em Santa Catarina, sendo ainda que, muitos já tendo se naturalizado, somente 4% da população total declarava possuir cidadania estrangeira. Na década de trinta este declínio migratório acentuou-se, sobretudo com a publicação de decretos-lei que estabeleciam cotas, restringindo a entrada de imigrantes e impunham normas para o estabelecimento de estrangeiros no mercado de trabalho. 14

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Siebert (2000) apresenta um informação interessante relatando que já no antigo Código de Posturas de 1923, em relação ao embelezamento da cidade, havia uma obrigatoriedade do reboco das fachadas das edificações, renegando, inusitadamente, a tradicional técnica construtiva do enxaimel, com tijolos à vista. Este deveria se apresentar exclusivamente sob aspecto artístico, do contrário deveria ser rebocado; o que justifica, para não perder as "características alemãs", a existência no perímetro urbano da cidade de edificações com o chamado "falso enxaimel".

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Vale lembrar da famosa lei da nacionalização do trabalho, a Lei dos 2/3 de 1931, que exigia que os comércios e indústrias conservassem em seus quadros de funcionários tal fração a brasileiros natos. E mais, apontava que exercendo funções idênticas, os salários de estrangeiros não poderiam, em hipótese alguma, ser superiores aos dos brasileiros. Cf. Comércio e Indústria – Lei da Nacionalização – Lei dos 2/3. *Jornal Cidade de Blumenau*. 29 de novembro de 1939.

Além disso, a constituição de Blumenau enquanto "cidade alemã", ainda que verdadeiramente mista, heterogenia, formada por brasileiros natos, estrangeiros naturalizados e não naturalizados, fazia com que aflorassem as atividades simbólicas, igualmente formadoras do espaço físico, que a caracterizassem como tal, como teuto-brasileira – categoria esta, associada a noção de "duplo pertencimento", no sentido dado por Giralda Seyferth (2005) –, tornando também inevitáveis, junto à ascensão de um ideal nacional brasileiro, os conflitos culturais. E a música em todo este cenário brota como um elemento nevrálgico.

# 2.2 PERFORMANCES MUSICAIS – A cidade no plano sonoro

Como em todas as cidades, a vida em Blumenau nos primeiros decênios do século XX já era moldada por sons de diferentes qualidades. O contraste do som do automóvel, do barco a combustão, do trem na estrada de ferro, junto às montarias e à carroca de tração animal; do som crescente das indústrias, do maquinário capitalista, junto às ferramentas manuais do cultivo agrícola, demostravam a existência de um ambiente aural diversificado. Além disso, para também legitimarem os inúmeros espaços públicos e privados da cidade, uma vez que ela é feita por pessoas, as performances artísticas aconteciam. É preciso apenas esclarecer que a categoria "performance" é cá invocada não em termos fixos à interpretação musical, mas sim no sentido zumthoriano, isto é, como uma ação ampla - ainda que aqui igualmente relacionada à música - que rege simultaneamente "o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público", do receptor (ZUMTHOR, 2007, p. 30). Consequentemente, estas performances apontam, dentro dos limites das fontes documentais, que a cidade possuía, musicalmente, uma paisagem sonora característica.

Conforme bem apontou Geoffrey Baker, "musicólogos trabalhando na América Latina há muito tempo vêm dedicando atenção à música em instituições urbanas, mas com poucas tentativas de se concentrarem na dimensão urbana em si" (2011, p. 1). O autor chama atenção para o fato de que é relevante examinar o urbanismo a partir das performances musicais, uma vez que elas sustentam a "cidade simbólica" ao serem enraizadas nas práticas cotidianas da cidade (Ibidem, p.5). 16

E em Blumenau, no início do último século, mesmo sendo pequena a parcela de estrangeiros não naturalizados, a "cidade simbólica" idealizada era a de uma "cidade alemã", ligada à uma ideologia de germanidade. Somado ao fato de que naquele tempo os núcleos imigrantes ainda viviam em um relativo isolamento, a manutenção do Deutschtum - no caso blumenauense e nas palavras de Giralda Seyferth (2004, p. 155, 156) -, estava associada a uma "reinvenção da 'civilização' germânica no território colonizado, que incorporava a mudança social e cultural ocasionada pela conversão do emigrante em imigrante, tendo em vista a opção por uma nova Heimat (pátria)". Neste sentido, a conservação dos costumes, da deutsche Kultur, almejada também para o longo prazo, fazia de Blumenau uma cidade teuto-brasileira, pois que em terras do Novo Mundo mantinham-se, ou melhor, buscavam-se manter os tracos nativos culturais e identitários do estrangeiro colonizador europeu, marcadamente alemão. Em relação às práticas simbólicas de preservação de memórias e costumes, na esfera pública blumenauense em que se falava o alemão, em

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> "Musicologists working in Latin America have long devoted attention to music in urban instituitions, but with little attempt to focus on the urban dimension itself" (BAKER, 2011, p. 1).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> "Music is a privileged site for examining urbanism because it underpins the symbolic city [...] while being rooted in the everyday practices of the City of Man" (BAKER, 2011, p. 5)

meados dos anos 30, como exemplo, eram celebradas além das datas comemorativas nacionais, o 25 de julho - data de chegada dos "pioneiros" colonizadores alemães ao país, sentido posteriormente ampliado para o colono estrangeiro em geral -, o 30 de janeiro, feriado nacional na Alemanha e outras datas alemãs de relevância. Isso exemplifica a relação de duplo pertencimento à categoria de teuto-brasileiro, afinal mesmo sendo brasileiros naturalizados, parte significativa estrangeiros imigrados ainda nutriam sentimentos de fidelidade e benevolência para com a antiga pátria. E esses sentimentos, manifestados. em nostalgia, eram além das comemorativas, nas várias práticas do cotidiano: na língua, nos nomes, na igreja, nas escolas, na imprensa, nas festas, na tradição literária, na poesia, no teatro, e claro, na música (FÁVERI, 2004; SEYFERTH, 2004, 2005; FROTSCHER, 2007); e esta última sempre esteve presente na vida do estrangeiro imigrante, acompanhando-o para onde quer que fosse. De acordo com a reflexão de Rossbach (2008):

O desejo de uma vida melhor nas novas terras e a saudade da terra natal que deixavam foi retratado em poesias e canções, que refletiam o pensamento e as emoções dos que partiam e dos que ficavam. Os alemães emigravam cantando e chegavam cantando à nova pátria. A música esteve presente na saída dos imigrantes da terra natal, durante a viagem para o novo continente e nas primeiras organizações sociais dos núcleos coloniais (p. 62).

E toda essa prática de sociabilidade – as "organizações sociais" às quais a música estava agregada – era marcada pela convivência nos espaços chamados *Vereine* (associações). É claro que a organização em sociedades não era uma exclusividade da colonização germânica de Blumenau, da região do Vale do Itajaí ou de Santa Catarina, mas uma

particularidade inerente ao imigrante estrangeiro, vindo ele a instalar-se nas pequenas cidades ou nas grandes capitais, nas antigas colônias do Sul, ou em outras regiões do país. (SEYFERTH, 1990). No entanto, é inegável o fato de que a prática associativa foi extremamente relevante fora dos grandes centros urbanos e especialmente na região do território blumenauense. Existentes desde os primeiros anos de fundação da colônia Blumenau, no início do século XX as sociedades continuavam sendo os principais ambientes de perpetuação e manutenção das tradições artístico-culturais e da consolidação da "cidade simbólica". A importância dos agrupamentos em sociedades era tanta que, para além de espaços de enobrecimento social e recreação, cabia a elas também a função de propiciarem momentos de articulação política, haja vista a presença em seus quadros de associados inúmeros representantes das elites da cidade; fator este que colocava, por vezes - como já apontou Rossbach (2008, p. 116) -, a prática artística em segundo plano, tornando-se pretexto para a reunião de grupos de imigrantes e o desenvolvimento de uma de suas tendências naturais, que era justamente conviver em sociedade. Frotscher (2007), neste mesmo prisma, reflete sobre o aspecto político das Vereine blumenauenses:

> Os clubes e associações constituíam não apenas espaços culturais, recreativos e de lazer, onde se exerciam as sociabilidades, onde se veiculavam bens e valores culturais. Eram também espaços onde se exercia, se reproduzia e se legitimava poder, onde se estabeleciam contatos, onde se angariavam aliados políticos, onde se fechavam negócios, entre outras ações. Ali estavam reunidas muitas pessoas que, ao e/ou dirigir tais entidades participar associativas, acumulavam capital cultural. social e simbólico, que poderiam se converter em prestígio político (p. 141).

Ainda assim, do ponto de vista musical, a cidade era especialmente marcada pelos sons das sociedades de canto e música – termos que os alemães e seus descendentes entendem diferenciada –. Gesang maneira e Musikvereine respectivamente. As primeiras estavam associadas à música vocal, essencialmente coral, enquanto que as segundas eram ligadas à execução instrumental, em formação de banda. constituída fundamentalmente de sopros de metal e madeira, sendo ambas de prática masculina. No repertório, as melodias populares e canções folclóricas, as Volkslieder, trazidas do Velho Mundo, que nostalgicamente marcavam a despedida da antiga pátria e exaltavam as belezas de sua natureza (ROSSBACH, 2008). E é a paisagem sonora das Vereine que o músico Heinz Geyer encontrou em sua chegada à Blumenau, em 1921, quando passou a reger, compor e adaptar obras para inúmeros destes grupos amadores ligados às sociedades de canto e música.

Heinz Heinrich Geyer (27 de junho 1897 - 13 de junho 1982) nasceu em Mülheim an der Ruhr, Alemanha, e desde a infância dedicou-se ao estudo da música, tomando a flauta doce em seu processo de musicalização. Entrou para o Conservatório Estadual de Música de Duisburg onde estudou, além de composição, violino, piano e flauta transversal, instrumento no qual se formou aos 16 anos de idade. <sup>17</sup> Como flautista passou a atuar na orquestra daquela cidade, participando também de montagens de inúmeras óperas. Geyer chegou a prestar serviço militar na primeira guerra mundial, servindo na Polônia, onde contraiu reumatismo. Em virtude desta doença, o jovem alemão optou por sair da Europa, em busca de terras mais tropicais, viajando em 1921 para a

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Para o certificado de conclusão do curso de flauta transversal ver KORMAN (1985), p. 07, ou, para a fonte primária, AHJFS, dossiê Família Geyer, código 3.G.15, documento 01.

América do Sul, com destino inicial à Argentina, onde cultivava amizades. Entretanto, próximo de seu destino, Heinz Gever passou pela cidade de Blumenau, onde também tinha conhecidos, e encontrou ali um ambiente propício para sua prática musical. 0 cenário das sociedades (KORMANN, 1985). Gever atuou de maneira inicialmente, junto ao Club Musical, fundado em 1898, à Gesangverein Liederkranz, fundada em 1909 – ainda hoje em atividade –, à Banda Musical de Hermann Christian Ruediger e à Musikverein Lyra, 18 fundada em 1919 (KORMANN, 1985): organizando posteriormente, nas dependências do Teatro Frohsinn – ulterior Teatro Carlos Gomes – a primeira orquestra formada por cordas e sopros, em modelo sinfônico. Com base nestas premissas, pode-se dizer que, apesar de Geyer ter recebido na Alemanha uma educação musical formal, de conservatório, voltada à performance musical como flautista, em Blumenau foi com a composição e principalmente com a regência que o músico se estabeleceu, fruto possivelmente de uma demanda artística profissional, a partir de uma realidade musical marcada pelo amadorismo.

Ademais, em diversos núcleos de Blumenau, desfiles e festas consolidavam-se como os rituais mais significativos para

-

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> É apenas digno de nota que, em relação às bandas, às *Musikvereine*, manuscritos arquivados no Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes, datados de 1920 e autografados por "E.B." – Ernest Bernhardt, fundador da Banda Lyra –, já comprovam que as bandas possuíam em determinadas apresentação pequenas formações orquestrais, com a utilização de instrumentos de cordas. O próprio maestro Heinz Geyer fez uso da formação das *Musikvereine* na composição de sua marcha orquestral *Ernesto Czerniewicz*, em 1921, ano de sua chegada à Blumenau. A marcha é escrita para violino 1, 1b, violino 2, violoncelo, flauta, flauta piccolo, clarinete e trombone. É notória a ausência de partes de viola, mesmo nas *Musikvereine*, que só irão ser introduzidas nas obras posteriores de Geyer. Ademais, é provável que instrumentos de corda não acompanhavam os instrumentos de sopro nas procissões pela cidade, pela menor potência sonora e pela dificuldade inerente de locomoção.

o reconhecimento dos grupos artísticos amadores, para a manutenção da identidade cultural da cidade e a legitimação de seus espaços públicos e privados. Rossbach (2008, p. 111) declara que as referências mais frequentes no tocante às apresentações das Vereine musicais blumenauenses estavam nos festejos de fundação dessas sociedades, onde "sempre havia um desfile dos grupos até o local da festa, passando pela residência do presidente da sociedade anfitriã". A figura 1 registra, em 1930, sociedades de música e canto alternando-se na ocupação massiva da rua XV de Novembro, no perímetro urbano da cidade. Acompanhados por espectadores transeuntes, os membros das sociedades de canto seguem a procissão, os das sociedades de música, sopros de metais no front, madeiras atrás, fornecem uma contrapartida sonora dentro e para a forma física da cidade, legitimando-a, fazendo com que performance, como diria Zumthor (2007, p. 39), "não apenas se [ligue] ao corpo mas, por ele, ao espaço", são corpos performáticos musicalmente engajados. "Se a música foi fundamental para a conceituação da cidade latino-americana" lembra Baker (2011, p. 9) "os músicos estavam entre os principais responsáveis por criar o ideal da cidade através de performances e incutir valores urbanos entre a população". 19 Ao fundo, à esquerda, marcando a paisagem urbana do Stadtplatz blumenauense o antigo e imponente Hotel Holetz, inaugurado em 1902 e demolido em 1959.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> "If music was fundamental to the conceptualization of the colonial Latin American city, musicians were among those principally responsible for bringing the ideal of the city into being through performance and inculcating urban values among the population" (BAKER, 2011, p. 9).



Figura 1. Desfiles das sociedades artísticas no perímetro urbano de Blumenau, 1930. Fonte: AHJFS – Lazer – Música – Cantores – Desfiles – 9.1.2.1.2a

Outrossim, o espírito associativista e a integração das muitas sociedades artísticas da região de Blumenau naturalmente estabelecimento de acarretaram no federação, planejada com intuito de manter os interesses comuns das Vereine no entretenimento e divertimento social, especialmente por meio da música. No âmbito do canto coral, havia desde o início de 1920 a Sängerbund Itajahytal – Liga de Cantores Vale do Itajaí – que estimulava os grupos corais do Vale catarinense por meio de grandes festas anuais e concursos, premiados com taças e diplomas de honra. As festas geralmente ocorriam nos salões locais das sociedades, após a típica procissão dos grupos pelas ruas – fazendo também assim, como anteriormente delineado, com que a performance musical desempenhasse seu outro importante papel, o de legitimação dos espaços. De acordo com Rossbach (2008), os coros associados à Liga de Cantores do Vale do Itajaí reuniram-se anualmente até 1937, ano de instauração da Campanha de Nacionalização, que impediu a prática do canto em alemão. É possível que Sängerbund Itajahytal tenha se dissolvido naquele ano, haja vista que algumas sociedades de canto antes pertencentes à Sängerbund passaram a integrar a então fundada "Liga de Sociedades Blumenauenses".<sup>20</sup>

A figura 2 fornece uma janela para a décima festa de cantores da Sängerbund, em 1933, que já contava com o maestro Heinz Gever em uma função significativa, a de regente geral da Liga de Cantores (ROSSBACH, 2008). Após ser dada uma contrapartida aural no espaço público da rua, era dado um momento para a prática do canto no espaco privado dos salões institucionais; e ali o ambiente já estava preparado para a música. Enfeites sobre as cabecas estimulavam ainda mais o clima de festa, placas em lugares estratégicos indicavam que era preciso agrupar, das diversas sociedades, os cantores de mesmo naipe vocal. Sob o olhar de algumas poucas mulheres e crianças, era tempo de entoar alguma Volkslied coletivamente; antes, durante ou depois de um rito religioso; de fronte ao altar, protestante, estariam os integrantes das Gesangvereine ouvindo atentamente a prédica de um pastor luterano, ou numa conjectura mais atrevida, algum esclarecimento musical certamente ouvido em algum momento da festa - do maestro Heinz Gever? De toda forma, a festa de cantores era um espaço onde todos podiam cantar, onde todos se ouviam cantar; no canto coral, "em que todos os indivíduos presentes no local da performance tomam parte da execução", já diria Paul Zumthor, (2010, p. 259) "intérpretes e ouvintes se confundem". Somadas aos desfiles, as festas propiciavam o ideal associativo do entretenimento e, acima de tudo, da performance musical

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Tais como a Männergesangverein Garcia e a Männergesanvereine Eintracht/Altona. Conforme consulta à relação das sociedades fundadoras da Liga de Sociedades Blumenauenses. AHJFS, Dossiê Cultura, 9.11.1.2.2, caixa 01, documento 13. A referida Liga era formada por sociedades de diversas naturezas, desde as tradicionais sociedades de canto e tiro aos clubes de ginástica, grupo de aviadores e sindicato de trabalhadores.

coletivizada, experienciada ali, interpessoalmente pelos músicos.



Figura 2. Décima festa de cantores da *Sängerbund Itajahytal*. Blumenau, 1933. Fonte: AHJFS – Lazer – Música – Cantores – Desfiles – 9.1.2.1.2b / ROSSBACH (2008, p. 84)

Ao buscar interpretar estas fotografias, registros visuais de uma história, é possível dizer que as performances musicais das *Vereine* blumenauenses, meios também de assegurar a perpetuação dos costumes, não se resumiam ao momento específico da prática do canto ou da execução instrumental, mas a toda extensão estrutural de um ritual, nos exemplos, festivos: o agrupamento coletivo, a ocupação da rua – porque não pensar que a revitalização e a pavimentação da Rua XV de Novembro foi realizada também para que as sociedades da cidade nela pudessem desfilar? –, a marcha em procissão rumo ao local da festa – sem a preocupação com um perfeito alinhamento dos que desfilavam –, a exibição das bandeiras das sociedades, o vestuário dos músicos; assim a materialização dos artigos de seus estatutos. Como se viu, as pessoas

passavam também pelas ruas, a música trafegava igualmente pelas ruas, mostrando que, de acordo com Baker (2001, p. 6), "ritual e simbolismo forneceram a estabilidade que muitas vezes faltava no plano físico. Na Europa, a performance formou a identidade urbana, mas na América Latina, ela literalmente criou a cidade". <sup>21</sup> As performances nos desfiles e festas eram, para os integrantes das Vereine e seus espectadores, momentos de manifestação de uma musicalidade, mas não aquela restritiva e imanente à música, mas sim a que se manifestava também a partir das mais diversas experiências dos indivíduos em sociedade, pela simples audição e distinção de padrões sonoros, "sons humanamente organizados"; tratavase de um instante de troca entre músicos e receptores, onde o ouvinte, como "coautor", "faz parte" da performance (BLACKING, 1973; ZUMTHOR, 2010). Além disso, a música atuava também como um importante elemento de manutenção do Deutschtum e como elo harmonioso de conexão entre as cidades "física" – a urbis do perímetro urbano –, "simbólica" – o ideal germânico da civitas - e "ressoante" - o canto das vozes e o som dos sopros das sociedades musicais.

Esta paisagem sonora da cidade, marcada pelas performances das sociedades de canto e música, com o passar dos anos passou a conviver também com os elementos sonoros do desenvolvimento urbano e tecnológico. O advento das novas mídias, o surgimento do rádio e de uma estação para a cidade, trouxeram novas experiências sonoras para os habitantes de Blumenau. No Brasil, foi na década de 1920 que ocorreram as primeiras demonstrações radiofônicas oficiais, com o surgimento da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923 (JAMBEIRO et al, 2004); mesmo que, pioneiramente,

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> "Ritual and symbolism provided the stability that was often lacking on the physical plane. In Europe, performance shaped urban identity, but in Latin America, it literally created the city" (BAKER, 2011, p. 6).

jovens recifenses já houvessem realizado experiências amadoras de radiofonia na Rádio Clube de Pernambuco. fundada em 1919. Não obstante, se os primeiros impulsos radiofônicos foram frutos da década de 20, foi nos anos 30 que o rádio, no Brasil, efetivamente estabeleceu-se, funcionando tanto na forma de sociedades, associações ou clubes semiamadores quanto, ainda que incipientemente, em termos de exploração comercial, via reclames publicitários, possibilitados pelo governo Vargas via decretos de lei (MORAES, 2000). No cenário de Santa Catarina, em todo aquele terceiro decênio do século XX, Blumenau era a única cidade do estado a possuir uma estação de rádio; situação esta que só foi alterar-se na década posterior, com uma expansão significativa da radiodifusão catarinense, pelo estabelecimento, até 1949, de dezoito estações radiodifusoras (SOUZA, 2012).

Conhecida nos tempos de radioamadorismo como "Rádio Cultura de Blumenau", a primeira estação de rádio catarinense, fundada em 1932, inaugurou-se oficialmente em 1936 como "Sociedade Rádio Clube de Blumenau", de prefixo PRC-4, passando a ser então subvencionada pela prefeitura municipal (Rel. Neg. Adm. Blu. 1936). De acordo com Dulce Cruz (1996) a programação da Rádio Clube de Blumenau, líder audiência na cidade, era "teuto-brasileira", pois de "apresentava música alemã, música sertaneja e regionalista gauchesca, muito solicitada na área de abrangência da rádio" (p. 25). Referentes aos anos de 1940, 41 e 42, os Relatórios Municipais, que apresentam somente o número de horas e a especificação das irradiações da PRC-4, demonstram que, musicalmente, predominavam irradiações de "música ligeira ordinária", tanto "instrumental" quanto "vocal", em um repertório que muito possivelmente se aproximava daquele realizado pelas sociedades de canto e música da cidade, ou seja, a música tradicional, folclórica alemã (Rel. Neg. Adm. Blu. 1941-1942). A programação de "música clássica de concerto", significativa no primeiro ano da Rádio Clube - e

também de toda a radiodifusão brasileira, com objetivos fundados claramente, de início, em uma orientação educativa e na difusão de uma chamada "alta cultura" –, era gradativamente substituída por canções e danças populares, que fomentavam a expressão cultural de massa no país. O repertório de música popular, estimulado também pela recepção da música de rádio, passou também a adentrar de forma mais intensa em casas de diversão da cidade, ampliando as opções de entretenimento, como se discutirá no item a seguir sobre as instituições culturais.

O Relatório anteriormente citado demonstra ainda que, na década de 1940, também eram irradiados radionovelas. noticiários jornalísticos e esportivos, além de horas bastante significativas de propagandas comerciais, nos mais de mil aparelhos receptores espalhados por Blumenau. Ademais, uma vez que a PRC-4 era concessionada pelo governo federal, também eram retransmitidas de outras emissoras reportagens cívicas, como a Hora do Brasil, da Rádio Nacional. Os meios de comunicação, como uma importante ferramenta educacional pautada na difusão da ideologia governamental nacionalista, com a instauração da Campanha de Nacionalização, passaram a ser fortemente supervisionados, especialmente nas colônias estrangeiras "eixistas", como era considerada Blumenau e região. No período da segunda guerra a existência ou a suspeita de emissoras clandestinas dando noticiários da guerra, fazia com que muitos civis proprietários de aparelhos de rádio e radiotransmissores fossem fortemente perseguidos.<sup>22</sup>

É perceptível o fato de que a partir da década de 1930 a popularização do rádio, como mais um elemento no cotidiano,

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Marlene de Fáveri em: *O controle da imprensa: o rádio e os periódicos* (2004, p. 339-356) apresenta uma panorama detalhado de ações de perseguição e resistência envolvendo os veículos de comunicação nos tempos da segunda grande guerra.

instaurou em Blumenau uma nova ferramenta de recepção musical, que passou a conviver com as performances musicais in loco, diversificando assim a escuta interiorizada, o gosto dos receptores e os espaços de recepção. A escuta do rádio, e do disco que no mesmo período se desenvolvia, possibilitava uma dissociação da música para com seu espaço e com seu tempo. As performances na presença física dos músicos eram confrontadas com a possiblidade de reprodução musical ad infinitum e o repertório variado propiciado pelo impacto do disco e do rádio na vida do cidadão blumenauense. A música das mídias estava nas residências, nos aparelhos reprodutores, no aconchego do lar do receptor.<sup>23</sup> Mas Paul Zumthor (2007), seguindo nesta perspectiva, já recordava que "aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão" (p. 16); horizonte este que ajuda a tomar consciência de que o cenário musical do rádio, é claro, não substituiu, mas dialogou com a música praticada - então "permanecida" - nos inúmeros espaços públicos e nas instituições culturais da cidade, espaços estes onde a música nunca deixou de existir. E são estes ambientes privados, as sedes das sociedades culturais, elementos constituintes da estrutura das cidades, que, no contexto blumenauense, serão adjante examinados.

-

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> "Um aparelho cego e surdo toma o lugar do intérprete" (ZUMTHOR, 2010, p. 268). Além disso a partitura, então com as possibilidades de gravação, deixava de ser a única mídia de registro musical. Para uma discussão mais ampla acerca das transformações musicais inerentes ao surgimento das novas mídias ver: VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia.* São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

### 2.3 MÚSICA E INSTITUIÇÕES CULTURAIS

A cidade nunca foi silenciosa. Orientar-se na tentativa de rememorar também sua dimensão sonora - o propósito maior da "cidade ressoante" –, sugere que a música performada em seus múltiplos ambientes, existiu muitas vezes "antes da forma física da cidade" (BAKER, 2011, p.5), manifestando-se nas cerimônias e procissões sonoras pelas ruas, que em harmonia com a paisagem urbana em desenvolvimento, e longe de ser ornamental, desempenhava um importante papel: além de prover práticas de arte para a cidade e legitimar espaços, também os construía. Nesta perspectiva, sumarizando, a "cidade ressoante" deve ser lembrada também como uma "construção performativa", diz Geoffrey Baker (idem), "criada por meio de atividades musicais que urbanizaram espaços do Novo Mundo". <sup>24</sup> Assim, dentro dos limites físicos da cidade, a circulação de músicos também pelas instituições - laicas ou sacras –, certamente produtoras de música, sugere a relevância de estudar os teatros e instituições culturais - bem como as capelas, igrejas e catedrais – não como mundos isolados, mas como elementos frutos de toda uma rede citadina, interligados com seus componentes social, cultural, artístico e urbano.

Em Blumenau, as performances musicais existentes nos espaços públicos, mantenedoras de um *Deutschtum*, foram também espelhadas nos ambientes privados. Nos primeiros decênios do século último, ainda eram pouquíssimas as *Gesang* e *Musikvereine* que possuíam sede própria – ao menos, são escassas as fontes a respeito –, o que aponta para a premissa de que seriam os salões de particulares e/ou das sociedades de

-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> "the 'resounding city': a harmonious ideal that existed *before* the physical form of the city, but also a performative construct, brought into being through the musical activities that urbanized New World spaces" (BAKER, 2011, p.5).

atiradores os ambientes mais solicitados para as múltiplas atividades musicais — ensaios, apresentações, festas — no contexto institucional (ROSSBACH, 2008). Ainda assim, as sociedades mais tradicionais da cidade, fundadas no período inicial da colonização, já mantinham seus próprios empreendimentos arquitetônicos, que se ampliaram com o passar dos anos — neste ideal de formação do espaço urbano também pela música. Serão aqui brevemente historicizadas, no recorte temporal de interesse e junto à atuação do maestro Heinz Geyer, as blumenauenses Sociedades Frohsinn e Carlos Gomes, que estão intimamente conectadas, bem como algumas outras instituições culturais periféricas a elas.

#### 2.3.1 Teatro Frohsinn

Nas zonas de colonização alemã, os salões das sociedades de atiradores, as Schützenvereine, foram primeiras construções associativas idealizadas com fins de entretenimento. Além de espaços destinados à recreação desportiva e às sociabilidades entre os praticantes do tiro e da caça - que, de conotação nacionalista, eram considerados verdadeiras "linhas de defesa colonial" -, aqueles salões serviam também para apresentações artísticas, de música, teatro e saraus literários. <sup>25</sup> Assim, inicialmente, essa prática social dentro dos espaços institucionais das Schützenvereine permitiam e, indiretamente, também fomentavam o surgimento das Vereine artísticas, dando-lhes melhores condições de funcionamento, haja vista o modo precário que muitas sociedades funcionavam – sabe-se, como exemplo, que várias Gesangvereine, ainda não possuindo sedes próprias, reuniamse improvisadamente nas residências particulares dos coralistas

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Como buscou exemplificar a discussão em torno da figura 2, com a festa da Sängerbund Itajahytal.

(SEYFERTH, 2004). Em um contexto semelhante, a *Theater-Verein Frohsinn* (Sociedade Teatral Alegria) idealizada em 1885, inicialmente necessitou do salão da Sociedade de Atiradores Blumenau, que possuía um pequeno palco, para o exercício da arte dramática; arte esta que, segundo Willems (1980, p. 406), trazida por imigrantes intelectuais "no país de origem representava uma das formas mais generalizadas de recreação". A Sociedade Teatral Frohsinn foi conquistar autonomia institucional da Sociedade de Atiradores Blumenau – afinal, os interesses de ambas eram por demais diferentes – uma década após sua idealização, em 1895, com a inauguração de seu próprio teatro (BAUMGARTEN, 2006). E a partir de então era o espaço do Teatro Frohsinn que passaria a receber e fomentar o agrupamento das muitas sociedades artísticas de Blumenau

Esta história acumulada desde os primórdios da colonização fez com que no início do século XX o Frohsinn já fosse uma sociedade artística consolidada, seguramente a de maior prestígio da cidade.<sup>26</sup> Circulavam pelo palco do Teatro além dos grupos teatrais, inúmeras grupos musicais, dentre coros, bandas e pequenas orquestras vindos tanto de Blumenau quanto de outras regiões. O maestro Geyer, de formação musical mais sólida que a maioria dos músicos amadores das Vereine de Blumenau, e não menos que visionariamente, passou a liderar e agrupar basicamente todos os grupos musicais blumenauenses que ensaiavam e performavam também dentro das paredes do Teatro Frohsinn. É provável que para germinar um grupo de natureza orquestral, Geyer extraiu do Club Musical a base da seção de cordas, e da Banda Lyra, que também possuía instrumentos de cordas, os naipes de sopros; as partes corais, por sua vez, quando a escolha do

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Ainda que Edith Kormann (1985, p. 25), por sua vez, considerasse a Sociedade Frohsinn como "a mais poderosa no seu gênero em todo o Estado de Santa Catarina".

repertório solicitava, ficavam a cargo da Sociedade de Canto Liederkranz. E estes grupos, em conjunto ou separadamente, sob a direção do maestro Heinz Geyer, marcavam o cotidiano artístico da cidade e contribuíam sonoramente para o projeto de reconfiguração da identidade cultural germânica na nova pátria.<sup>27</sup> De acordo com o Estatuto da Sociedade Frohsinn em 1932 (EST.TVF. 1932), a antes somente Sociedade Teatral, que emprestava seu palco para os encontros dos vários coros e bandas da cidade, transformar-se-ia em Sociedade Dramático-Musical, devido à fusão junto ao Club Musical (Figura 3). O artigo 16 do estatuto, acerca das "atribuições e deveres dos membros da diretoria", dava completa autonomia de trabalho ao maestro Gever. Então "dirigente da orquestra" era ele o responsável pela elaboração dos programas de concerto do Frohsinn, podendo ainda "privativamente, excluir sócios ativos dos ensaios, ou julgar de sua idoneidade ou inidoneidade", o que evidencia a posição de liderança da qual gozava o maestro na instituição.

Somado ao legado histórico, além da efervescência artística que a Sociedade Dramático-Musical Frohsinn propiciava para seus associados e para Blumenau, seu prestígio adquirido era também favorecido por um outro fator – historiograficamente menos considerado e evidente, mas

-

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Para além das fronteiras de Blumenau, a orquestra do Teatro Frohsinn costumava marcar também os festejos germânicos espalhados pelo Estado. Em 21 de novembro de 1929 o periódico *A Semana* de Florianópolis noticiou a ida da "grande orquestra de Blumenau" à capital para as comemorações do centenário da colonização alemã em Santa Catarina, executando além de "bailados clássicos" os hinos brasileiro e alemão. Em um período histórico marcado também pelas desigualdades de gênero, chamava atenção do jornal o fato da orquestra possuir "cerca de 25 figuras, contando entre elas três moças violinistas". O grupo de Blumenau já aparentava possuir grande respeitabilidade, uma vez que, de acordo com o *A Semana*, a orquestra fazia "honra a qualquer centro de cultura musical dos mais respeitáveis" (JAS, 1929).

igualmente importante -, sua localização espacial na cidade. Desde a sua inauguração, o Teatro Frohsinn estava situado no perímetro urbano embrionário de Blumenau; no entanto, não apenas nele, mas, dentro dele na *Palmenalle*. <sup>28</sup> A "Rua das Palmeiras", que até hoje é assim conhecida pois tem seu meio ornado por palmeiras imperiais, foi a primeira rua projetada de Blumenau, em 1852 - abrigando a casa de administração da colônia, a cadeia pública de Blumenau, o primeiro hotel e os primeiros estabelecimentos comerciais e residências – e funcionava como eixo principal de ligação entre o núcleo inicial da cidade à toda a malha urbana que, gradativamente, se formava ao seu redor (BIELSCHOWSKY, 2009, p. 41). No início do século XX, do Frohsinn, na Palmenalle, era possível vislumbrar bem próximo do Teatro, ao leste, na baixada junto ao Rio Itajaí-Acu, o porto fluvial da cidade, que Bielschowsky (idem) sensivelmente descreveu como "símbolo de conexão de Blumenau com o mundo na forma material". Da mesma maneira, é ainda possível pensar que, do porto - senão do porto, seguramente de sua praça -, espaço também de chegada e aglomeração de pessoas, podia-se ver o Teatro Frohsinn, com o simbolismo de ser uma edificação cultural ainda dos tempos coloniais. Do lado oposto, a oeste do Frohsinn, sobre o morro, o "símbolo de conexão de Blumenau com o 'outro' mundo, imaterial" (idem), a Igreja Evangélica, personificação do luteranismo religioso alemão. Ao norte, nada distante dali, o Teatro Frohsinn compartilhava a paisagem com a Prefeitura Municipal, o Hotel Holetz e outras edificações que, somadas às performances sonoras nos espacos públicos – "harmonia para

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Que chegou a ser chamada posteriormente de "Boulevard Wendeburg" e "Alameda Dr. Blumenau". Nos dias atuais, devido à Campanha de Nacionalização e o Decreto-Lei Municipal nº 68 de 1942, denomina-se oficialmente "Alameda Duque de Caxias". Cf. o Relatório dos Negócios Administrativos de Blumenau, referente ao ano de 1942.

ambos os olhos e ouvidos", dizia Baker (2011, p.6) -, consolidavam o ideal urbano de Blumenau.

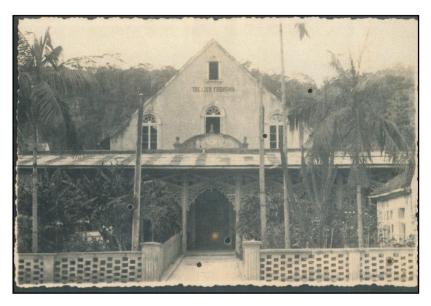


Figura 3. Antiga sede da Sociedade Teatral e Musical Frohssin, Blumenau 1932. Fonte: AHJFS – Sociedades Culturais – *Theaterverein Frohsinn* – Sede – 8.2.1

No início dos anos 1930, com o crescimento econômico de Blumenau e a intensificação da urbanização da cidade, em uma década igualmente marcada pela instauração da Campanha de Nacionalização e pelos desmembramentos dos vários distritos administrativos, viu-se necessária a construção de uma nova sede para a Sociedade Frohsinn, que não mais comportava as aspirações de seus associados. Acerca disso, tornou-se icônica a montagem da obra incidental *Preciosa* de Carl Weber, em 1936, sob a direção do maestro Geyer; obra esta que "fez sentir à comunidade a necessidade do novo teatro" descreveu a historiadora local Edith Kormann (1985), "pois muitos não puderam a ela assistir por falta de lugares

adequados, o que significou: gritarem todos pela nova construção" (p. 27). Tomavam parte da performance, além dos receptores na plateia, integrantes do Club Musical, já então enquanto orquestra do Frohsinn, o coro da Sociedade Liederkranz, atores da seção teatral do Frohsinn e dancarinos das Sociedades de Ginástica da cidade (KORMANN, op. cit.). De fato, a integração entre as muitas Vereine, especialmente as artísticas, em torno do Teatro Frohsinn, incitava uma ampliação de seu espaço institucional. Disto, tira-se a probabilidade de que esta integração - dentre o surgimento, fechamento, performances em conjunto e/ou fusões entre incontáveis sociedades - tenha sido muito maior do que hoje costuma-se pensar, estando imersa em uma grande trama, longe de ser completamente destrinchada. Finalmente, no mesmo ano, a fusão efetiva do Liederkranz ao Frohsinn, como mais uma amostra desta complexa teia de ajuntamentos, marcou um período de transição para a então nascente, e necessária, Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes.

#### 2.3.2 Teatro Carlos Gomes

Não se limitando à "Rua das Palmeiras", a área central de Blumenau – seu *Stadtplatz* – abarcava também toda a extensão da Rua XV de Novembro.<sup>29</sup> E ali, ano após ano, consolidava-se a rua comercial mais importante da cidade, já desde o fim dos tempos de colônia, aspecto que permanece à contemporaneidade. Várias casas de comércio nela se estabeleciam; localizando em suas redondezas mais imediatas também os principais equipamentos de serviço, como os hospitais e organizações assistenciais, que eram difíceis de encontrar nas regiões mais distantes (MORETTI, 2006). Com a

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Que em seus primórdios era apelidada de *Bratwursttrasse* – Rua da Linguiça – devido ao antigo traçado sinuoso. Recebeu a atual denominação em 1890, em decorrência da Proclamação da República.

virada para o século XX, a Rua XV de Novembro, que acompanha paralelamente o curso do Itajaí-Açu, tornava-se a rua principal, o novo eixo central da cidade. A Palmenalle, perpendicular ao percurso do rio, gradativamente convertia-se em uma rua histórica, colonial, o antigo centro, que não mais acompanhava o florescer urbano da Rua XV. Moretti (p. 60) – baseando-se em autores de referência na história urbana catarinense – apontou que Blumenau e as demais cidades de origem teuto-brasileira, adaptando-se ao relevo, optavam pela demarcação de seus espaços urbanos partindo da rua comercial, diferentemente das cidades luso-brasileiras que possuíam como plano elementar de desenvolvimento urbano a praça central que emoldurava a igreja. Isto também clarifica o atrelamento à herança da música secular, as canções e melodias folclóricas alemãs, predominando nas performances musicais das Vereine nos espacos públicos da cidade. Ademais, se o Teatro Frohsinn ficava na Palmenalle, a nova sede da Sociedade, então Dramático-Musical Carlos Gomes, migrava para o coração da Rua XV de Novembro. Kormann (1985) chegou a lembrar que alguns associados defendiam a construção da nova sede no mesmo local do Teatro Frohsinn; foram voto vencido. De fato. para acompanhar a demarcação da rua do comércio como rua principal, não faria sentido o único teatro da cidade localizarse, ainda que no perímetro urbano, em uma rua que adquiria caráter periférico. E a pedra fundamental já havia sido lancada em 1935.

Os primeiros blocos do novo Teatro foram inaugurados, oficialmente, no dia 1º de julho de 1939, concluídos somente a obra externa, o salão de baile e o restaurante (figura 4). O jornal *Cidade de Blumenau* deu destaque ao evento social que marcaria a inauguração do, para ele: "majestoso e imponente edifício que orna a nossa cidade e que é motivo de admiração para todos que nos visitam" (JCB, 1939). Para a inauguração, em um período já marcado pela Campanha de Nacionalização – que nesta dissertação receberá atenção especial a partir do

item 2.4 –, o maestro Heinz Geyer não hesitou em preparar um programa de caráter nacionalista (ver anexo B), composto por obras de autores brasileiros, hinos cívicos e composições próprias, de temática nacionalista e no vernáculo; que serão analisadas na segunda parte deste trabalho. Quando da inauguração da sala teatral do Carlos Gomes – seu grande auditório –, em 1942, o *Cidade de Blumenau* novamente tratou de exaltar o aspecto "majestoso" da sede da Sociedade Dramático-Musical, que "é, pela sua grandiosidade e pela sua imponência, um dos edifícios mais deslumbrantes de Santa Catarina [...] um dos mais extraordinários edifícios culturais que possuímos" (JCB, 1942). Como se vê, o texto do *Cidade de Blumenau*, obviamente parcial, era carregado de romanticismos e tendia a enaltecer os eventos importantes ao grupo social que ele representava.

Por sua vez, as fontes consultadas não apresentaram maiores explicações sobre as razões de escolha da atual denominação do antigo "Teatro Frohinn", enquanto "Teatro Carlos Gomes", apenas indicam a mudança de nomenclatura em 1939. Ainda assim, com a Campanha de Nacionalização já instaurada, ficava clara a necessidade de nacionalização das sociedades culturais, além dos hábitos, também dos nomes. Ademais, tanto o repertório preservado no Arquivo Heinz Geyer, quanto os programas de concerto da época, apontam que, somado ao repertório canônico de concerto, dentre os compositores brasileiros já consagrados naquele período, o mastro Geyer executava basicamente — para não dizer exclusivamente — obras de Antônio Carlos Gomes, fator que, para além de uma simples homenagem ao compositor

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> No AHJFS é possível ter acesso à certidão de escritura pública de compra e venda da Sociedade Dramático-Musical Frohsinn, em 06 de abril de 1937. Cota número 9.11.1.2.6. cx-01, doc.10. O documento 11, de mesma cota, preserva o certificado de transmissão da denominação do "Frohsinn" para "Carlos Gomes" em 12 de fevereiro de 1939.

brasileiro, também pode ter influenciado na restruturação do nome da então Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, e na não permanência da antiga nomenclatura "Frohsinn".



Figura 4. Fachada da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, Blumenau 1939. Fonte: AHJFS – Sociedades Culturais – Teatro Carlos Gomes – Sede – 8.1.1

Em relação à circulação de músicos e repertórios executados nos interiores do Teatro Carlos Gomes, com o Coro e Orquestra, regidos pelo maestro Heinz Geyer, nota-se um predomínio do repertório sinfônico, canônico, europeu – o concerto de inauguração da sala teatral, por exemplo, contou com obras de Haendel, Mozart, Beethoven e Schubert –, que costumava agradar aos associados diletantes do Carlos Gomes, vale lembrar que muitos representavam as elites econômicas de Blumenau. Ainda assim, no salão de festas do Teatro costumava ser realizados também bailes dançantes, animados pelos "jazes" das *Musikvereine*, porém, não antes de um

concerto do Coro e Orquestra da Sociedade - no nível simbólico, havia uma hierarquia musical a ser respeitada. As críticas de concerto publicadas no Cidade de Blumenau, que também propagandeava a vinda de intérpretes e grupos musicais de outras partes do Brasil para a cidade, sustentam a premissa de que eram destinados para o Teatro Carlos Gomes, os concertos e recitais de música "clássica", além das apresentações do coro e orquestra da própria Sociedade, que executava repertório do mesmo gênero. De acordo com Pires (2012), que discutiu a utilização dos jornais como fontes para a pesquisa histórico-musicológica, a crítica musical publicações periódicas "é uma escrita profissional criada para a publicação imediata, abordando aspectos da música e da vida musical, incluindo geralmente juízos de valor e quantidades variáveis de descrição" (p. 81). De fato, as críticas do Cidade de Blumenau em relação às atividades artísticas no Teatro Carlos Gomes costumavam ser pautadas em categorias laudatórias como "culta e seleta assistência" (JCB, 1944b; 1945), "artistas de real valor" e "arte amadurecida" (JCB, 1944), evidenciando uma clara visão eurocêntrica em relação ao gosto dos receptores, a partir da supervalorização das estéticas europeias. Ainda neste sentido, sob outra perspectiva, para Baker (Op. cit, p. 6, 7), na chave da sacralização dos espaços culturais, a música é evocada no plano institucional nos mesmos termos de suas construções urbanas, pois "ambas são concebidas como ferramentas para provocar admiração entre as populações nativas, para transmitir mensagens e exigir atenção – uma das principais funções da cidade". 31 Isto significa que, fazendo uso das categorias nativas, em um teatro considerado "majestoso", "imponente" e para uma plateia

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> "Music is evoked in very similar terms to architecture: both are conceived as tools to provoke wonder among native populations, to convey messages and demand attention - one of the principal functions of the city" (BAKER, 2011, p. 6, 7).

considerada "culta" e "seleta", era preciso destinar ao seu palco "artistas de real valor", então representantes de uma considerada "arte amadurecida", ou seja, a música performada no Teatro Carlos Gomes deveria, naquele momento histórico, estar à altura da sua magnitude arquitetônica. Por fim, outras manifestações musicais, além das de música de concerto, encontravam vazão em outras instituições culturais da cidade.

#### 2.3.3 Outras "casas de diversão"

Relatório dos Negócios Administrativos Blumenau do ano de 1942 possui uma seção inclusa destinada ao ajuntamento de dados estatísticos sobre o município, referindo-se de 1940 até aquele ano corrente. Nela, é reservado um espaço para a descrição da "situação cultural" de bibliotecas. enumerando Blumenau. hotéis. monumentos históricos, associações culturais, igrejas, dentre outros elementos que eram considerados definidores do cotidiano cultural da cidade. O item sexto do relatório apresenta uma listagem dos "Teatros, Cinemas e outras Casas de diversões" de Blumenau. Segundo a referida fonte, naquele período, das instituições culturais providas de palco, além do Teatro Carlos Gomes – uma vez que o Teatro Frohsinn já havia sido demolido em 1937 – existiam o Cinema Busch e os salões dançantes, igualmente utilizados para o cinema: Salão da Sociedade de Atiradores de Blumenau, Salão Ipiranga, e os salões particulares – de menor lotação – dos senhores Alfredo Hass, Ricardo Müller, Arnoldo Kirsten e Carlos Mogk. Além destes, a fonte também descreve a existência de mais guarenta salões de baile desprovidos de palco, espalhados por todo município de Blumenau, que possivelmente sediavam e emprestavam seus espaços para reuniões, ensaios e festejos das muitas sociedades artísticas. Este dado não deixa de denotar da mesma forma quantitativamente – a importância dada pela população do município ao agrupamento em sociedades.

Das instituições culturais citadas anteriormente, no núcleo urbano da cidade, situavam-se o Teatro Carlos Gomes, na Rua XV de Novembro e o Salão Ipiranga, na Rua São Paulo, extensão da Rua XV. Além destas casas de diversão, a malha urbana também contava com uma considerável rede hoteleira – o relatório supracitado mostra que havia sete hotéis apenas na extensão de 1.500 metros da Rua XV de Novembro -, que hospedavam personalidades de passagem pela cidade e salões de baile, teatro e cinema, também mantinham "importantes pontos de encontro e manifestações culturais da vida urbana" de Blumenau (MORETTI, 2006, p. 239). O mais tradicional da cidade era o Hotel Holetz, que desde o início do século XX em seu amplo salão realizava bailes e projetava gratuitamente filmes mudos de comédia e faroeste, bastante concorridos pela comunidade local.<sup>32</sup> O próprio maestro Heinz Gever teve de musicar o cinema mudo do Holetz ao piano, como uma de suas primeiras atividade musicais na cidade (KORMANN, 1985). Constituiu-se daí, a partir da década de 1940, outra casa de diversão de prestígio significativo, o já citado Cine Busch, único cinema de rua na área central de Blumenau, situado na Alameda Rio Branco - que faz esquina com a rua XV de Novembro (Figura 5).<sup>33</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Cf. MORAES, Chris. *O pioneirismo e as origens do cinema em Blumenau*. Sem data. Matéria de jornal não identificado preservada no AHJFS. Dossiê Cultura. Cota número 9.4.1.2. doc.1.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Rossbach (2008, p. 95) faz referência ainda, para a primeira metade do século XX, à sede de uma sociedade ligada ao Club Germânia de Blumenau – *Klubhaus Germania* –, que possuía uma sociedade de canto. Por sua vez, complementando, de acordo com Moretti (2006, p. 240), o Club Germânia adquiriu em 1911 uma casa de alvenaria, localizada na Rua 15 de Novembro. Segundo a autora esta sede fora vendida em 1946, tendo sido o dinheiro da transação aplicado na formação do patrimônio da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes.



Figura 5. Cine Busch, ao lado do antigo Hotel Holetz. Blumenau, década de 1940. Fonte: http://fotosantigasblumenau.blogspot.com.br/. Acesso em 02/07/2014.

A partir da década de 1940 o Cidade de Blumenau começou a divulgar as atrações artísticas do Cine Busch. Os anúncios costumavam ser curtos, por vezes publicados posteriormente aos eventos, acrescidos de pequenas críticas. Em 06 de junho de 1942 o jornal noticiava a vinda do conjunto vocal florianopolitano "Demônios do Ritmo", classificando-os como "intérpretes da música popular brasileira"; que de acordo com a foto publicada, eram sete senhores bem vestidos, engravatados, gel nos cabelos, empunhando violões, chocalhos e pandeiro (JCB, 1942b). A apresentação se realizaria antes da projeção de um filme, em uma prática corriqueira no Cine Busch, popularmente conhecida como "programa de palco e tela". A nota do Cidade de Blumenau ainda anunciava que o grupo, no dia seguinte, realizaria "programas de estúdio", na Rádio Clube de Blumenau - PRC4; o que leva a pensar que este mesmo grupo artístico produziu concomitantemente duas

performances distintas, uma – a rememorar outra vez Paul Zumthor (2010, p. 267-9) – experienciada pela plateia *in loco*, ao vivo no palco, outra, eliminada a dimensão coletiva da recepção na presença física, midiatizada, no rádio, permitindo que o receptor recriasse em imaginação a alegoria da presença, interiorizando os elementos ausentes da performance *in loco*.

O jornal ainda noticiaria a vinda de outros músicos populares ao Cine Busch, como Otacílio Amaral, "fazendo loucuras no seu violão elétrico" (JCB, 1942c) e Danilo Vargas "cantor de melodias portenhas" (JCB, 1942d). Outrossim, despertou atenção a descrição do *Cidade de Blumenau* quando da chegada do "Conjunto Típico Vocal Folclórico" à cidade, em 18 de abril do 1944. Intitulado "Um novo ritmo de música, calcado no folclore nacional, um arsenal de instrumentos africanos", a apresentação daquele grupo era então anunciada:

Procedente dos principais teatros, casinos e broadcastings do país, chega até nós, o mais perfeito e completo Conjunto Típico Vocal, da América do Sul. Este homogêneo conjunto folclórico, apresenta num espetáculo inédito os mais interessantes motivos do folclore nacional, principalmente os ritos e muitos afro-brasileiros [sic] dentro de um novo ritmo de música. A apresentação dos consagrados artistas que integram o famoso grupo folclórico, constitui um programa eminentemente nacionalista e de caráter educativo. Hoje no palco do Cine Busch apresentar-se-ão esses artistas renomados, exibindo um verdadeiro arsenal de instrumentos típicos de origem genuinamente africana, uma das grandes e originais criações do grande Conjunto típico Vocal Folclórico. Assim a nossa cidade afeita a tudo que é bom, belo e seleto, terá esta feliz oportunidade de assistir a um espetáculo elogiado pela crítica brasileira (JCB, 1944c).

Não foram localizadas maiores informações sobre o grupo, aparentemente "famoso" e "consagrado", nem críticas em relação à apresentação daquele tipo específico de música, considerada nacionalista e educativa – propaganda perfeita do projeto estadonovista. Pelo fato de o final do anúncio relatar ainda que a cidade era afeita ao que era "bom, belo e seleto", fica possível apenas conjecturar sobre a natureza da recepção. A apresentação do Conjunto Típico Vocal Folclórico era indício de uma diversificação no gosto do receptor? Vale novamente lembrar que a Campanha de Nacionalização já havia em atingido em 1942 seu ponto mais alto de repressão estrangeira. Ou seria apenas uma maneira de marcar o nome de Blumenau no histórico de "um espetáculo elogiado pela crítica brasileira"? O que efetivamente pode ser extraído deste cenário é que os anúncios mapeados – poucos, diga-se de passagem, devido ao recorte temporal - demonstram que os primeiros anos de atuação do Cinema Busch, uma das tantas "outras casas de diversão" de Blumenau e espaço institucional do blumenauense. entretenimento popular musicalmente a circulação de uma música popular urbana,<sup>34</sup> realizada especialmente por grupos vindos de outras cidades e regiões do Brasil.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Alinho-me aqui especialmente a Vinci de Moraes (2000b), que adota a nomenclatura "música popular urbana" para pensar a música oriunda da cidade moderna, associada "imediata e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado" (p. 216). Esta nomenclatura auxilia não só na consolidação da canção popular urbana, midiatizada, como campo de estudo, mas também evidencia suas particularidades, pela diferenciação em relação ao estudo das manifestações musicais populares sustentadas na música de concerto ou no folclore.

## 2.4 POLÍTICAS DE NACIONALIZAÇÃO – Alicerçando mudanças na cena musical

Como se tentou elucidar até aqui, a música performada na Blumenau dos primeiros decênios do século XX atuava também como um elemento de conexão entre a cidade "física". "simbólica" e "ressoante". Isto é, a musicalidade intrínseca ao ambiente aural de Blumenau, marcada especialmente pelas performances realizadas pelas sociedades de canto e música – a cidade ressoante – em seus espaços públicos e privados – a cidade física -, propiciava uma reiteração do Deutschtum, a partir da contrapartida sonora em relação à tentativa de manutenção dos tracos étnicos da colonização alemã; na busca pela formação das chamadas "colônias alemãs fechadas" - a cidade simbólica. No mesmo período, entretanto, partindo especialmente dos centros urbanos maiores e mais integrados, intensificaram-se, uma vez que o impulso unificador existia desde os idos da independência, ações em prol de um ideal nacional, da ideia de identidade e unidade brasileira, manifestas em todas as esferas da sociedade - política, administrativa, cultural, artística -, que obviamente iam de encontro à segregação étnica, ao pluralismo pretendido por parte das "colônias estrangeiras isoladas"; pois como bem lembrou Giralda Seyferth (2005, p. 20), "a diversidade cultural não é reconhecida a não ser como contribuição diluída na cultura nacional". E o Brasil naquele período atravessava um momento de profundas transformações em seus cenários, modernidade em efervescência, buscando estabelecer fronteiras da nação e desta sua chamada "cultura nacional".

Sob esta perspectiva, o avanço científico, o advento da parafernalha tecnológica e o estabelecimento das grandes cidades, trouxeram consigo inevitáveis alterações nos comportamentos dos sujeitos do século XX. No Brasil moderno, era especialmente o Rio de Janeiro, a metrópole carioca, que ditava modas, comportamentos, valores e

sensibilidades ao restante do país. Não é à toa que Nicolau Sevcenko (1998), ao pensar os costumes cotidianos e a recepção dos indivíduos às novidades da modernidade, definiu o Rio - uma vez ainda sede do governo republicano - como uma "capital irradiante". Para Sevcenko era ela o "eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro" (p. 522). E este centro cosmopolita, claro que não exclusivamente, mas predominantemente, teve sua cultura – leia-se: cultura popular - transformada em sinônimo de nacional: a feijoada, o mestico, o carnaval, o samba carioca; que enquanto nacionais, eram produtos do meio urbano, formatados e disseminados pelos meios de comunicação em massa. É bem verdade que "durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira", já dizia Hermano Vianna (2004), lembrando ainda que "no campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções 'caipiras' paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais" (p. 70). Isto faz lembrar que outro grande centro urbano irradiador de costumes e em processo de metropolização no início do século XX era São Paulo, palco da Semana de Arte Moderna, uma "metrópole em sinfonia" - na perspectiva de Vinci de Moraes (2000) -, que entre a segunda e terceira décadas daquele século deixava de ser a antiga metrópole do café para tornar-se o maior polo industrial do Brasil. O sertanejo paulista, fruto também do urbano, derivado da mescla com o ruralismo do caipira do interior, do sertão - fonte da verdadeira "autenticidade" -, até podia ser considerado um fenômeno regional, entretanto tratava-se de um regionalismo bem visto aos olhos do projeto nacionalista. Criadora de "causos" e narrativas, enquanto produtora também de canções, a cultura sertaneja tinha amplo espaço na programação das rádios do país, obviamente também na PRC-4 de Blumenau, com grande aceitação por parte do receptor. Como bem clarificou o mesmo Vianna (2004) frente ao projeto de autenticidade nacional fabricado no decorrer do século XX, "não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador" (p. 61).

Vale lembrar também que esta busca por uma representação do nacional no início do último século perpassou igualmente pelo plano da música de concerto. Vinci de Moraes (2000) apontou que se buscava no país uma "brasilidade modernista", de forma a "estabelecer íntimas relações entre o passado e o folclore com as linguagens europeias mais contemporâneas, criando uma espécie de intertextualidade" (p. 235, 236). Mas vale ressaltar que esta busca se dava quase que exclusivamente pelos compositores estabelecidos na região sudeste do Brasil, especialmente aqueles do eixo Rio-São estabelecimento deveras, para o Paulo. Mas nacionalismo musical na música de concerto do século XX, foi relevante o modo de pensar do movimento modernista. Líder do movimento, Mário de Andrade (1893-1945), defendia a ideia de que: "Brasil sem Europa não é Brasil não, é uma vaga assombração ameríndia, sem entidade nacional, sem psicologia técnica, sem razão de ser" (DN, 1928).35 Com esta ideia de articulação das técnicas europeias de vanguarda somada aos materiais do folclore – o popular urbano caminhava concomitantemente -, se lançaram as bases de uma música de concerto de caráter nacionalista – além das bases nacionais para o "concerto das nações", música universal feita como propaganda de um Brasil musical para o próprio país e para o

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Nesta perspectiva de não negação da linguagem musical europeia, o poeta é ainda mais sintomático ao definir-se no 'O trovador' da *Pauliceia Desvairada:* "Sou um tupi tangendo um alaúde".

estrangeiro –, influenciando a obra de compositores nacionalistas de orientação modernista como Villa-Lobos (1887-1959), Luciano Gallet (1893-1931), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993) (NEVES, 1981). Tudo estava em discussão nesta (re)descoberta do Brasil.

E se era preciso escolher entre os vários regionalismos, formas, linguagens estéticas e modos de vida que se enquadravam no projeto de identidade nacional – notadamente a cultura regional urbana do Rio de Janeiro, o samba na música popular e a absorção do folclore do sudeste e nordeste na música de concerto -, naturalmente alguns traços culturais do Brasil continental daquele período ficaram de fora. Neste sentido, para efetivar a unidade da pátria, as transformações musicais, sociais, comportamentais dos grandes centros também precisavam, de alguma forma, atingir os núcleos mais afastados do "eixo Rio-São Paulo" - eixo este não enquanto realidade concreta, no sentido dado por Sevcenko (1998), mas "acima de tudo de um estado de espírito, de um modo peculiar de anseio pela intensidade e a aceleração", "simplificação para a divulgação propagandística e o consumo exaltado de uma ideia" (p.565, 566) -, se não de maneira natural, espontânea, a partir de ações arbitrárias, com respaldo governamental. Deste modo, com a revolução de 1930 e especialmente com o advento do Estado Novo no final de 1937, o impulso patriótico se voltou especialmente para o combate aos regionalismos internos - entende-se como os regionalismos que não se adequavam ao plano nacional – e às minorias étnicas, que eram considerados "quistos raciais", "alienígenas", "inimigos internos", uma ameaca à homogeneidade nacional. Com a publicação de diversas leis direcionadas ao estrangeiro no Brasil, o governo Vargas instaurou já em fins de 1937 uma Campanha de Nacionalização - ainda que o "perigo alemão" e a nacionalização não fossem novidades e já repercutissem desde os idos da Primeira Guerra –, em especial nas colônias estrangeiras dos estados do Sul.<sup>36</sup>

Com amparo nas leis, dentre de um série de atos, manifestações de estrangeirismos foram proibidas, nomes de localidades e instituições foram nacionalizados, a educação escolar obrigatoriamente passou a ser ministrada no vernáculo, os meios de comunicação, a imigração, o comércio e a indústria sofreram restrições; e certo atos, efetivamente, foram coercitivos. Indo mais a fundo nesta questão, como amostra disso, Campos (1998) relatou que os "enviados" nacionalismo, por nada entenderem da língua alemã "chegaram aos níveis mais privados possíveis de intervenção" (p.111), adentrando nas casebres dos camponeses, confiscando e destruindo até mesmo pequenos enfeites, como panos bordados com inscrições em letras góticas, que nada tinham de transgressores ou de ordem política, mas eram simplesmente "dizeres de uma moral ingênua e de uma religiosidade popular" práticas nacionalizadoras Estas (p. 112). transformações profundas no cotidiano social das cidades de colonização estrangeira, especialmente as de origem alemã.<sup>37</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Não há um consenso na literatura quanto à data de início da Campanha de Nacionalização. Alinho-me aqui especialmente a Giralda Seyferth (1997) que estabelece o ano de 1937, com o golpe do Estado Novo e a instauração da nova legislação, já atingindo o sistema de ensino em língua estrangeira. Mas Frotscher (2007) – que toma a mesma data de 1937, também em virtude da nacionalização do ensino – sugere ainda que "legalmente, a Campanha de Nacionalização de estrangeiros no Brasil iniciaria em 1938, quando, entre março e maio, publicaram-se diversas leis que visavam regulamentar as atividades comerciais e as práticas políticas de estrangeiros" (p. 115, grifo meu).

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Entretanto, no que diz respeito à perseguição de grupos minoritários que iam de encontro às ideologias mais abrangentes, se as políticas do Estado Novo eram coercivas para com os imigrantes alemães, e estrangeiros em geral, não se deve excluir da história, a fim de dissolver os discursos unidirecionais, vitimizadores, os também inúmeros ataques de bugreiros

Por outro lado, entretanto, para além das medidas proibitivas aos estrangeiros, com intuito de regulamentar a nacionalidade brasileira, de certa forma, a Campanha de Nacionalização no Vale do Itajaí catarinense se vinculou também à necessidade de modernização da região, fomentando seu crescimento industrial e urbano – houve vários investimentos por parte do Estado em obras de planejamento urbano, construção de caminhos e escolas. Neste sentido, Frotscher (2007, p. 128) lembrou que em Blumenau, cidade com forte presença de descendentes de imigrantes, "o poder público entendia a nacionalização não somente como um projeto que visasse investir no aprendizado do português, forjar o sentimento de comunhão nacional, mas também educar crianças, adolescentes e jovens para a racionalidade capitalista". Artisticamente, em relação às práticas oriundas dos tempos de colonização, em Blumenau, como também em outras cidades de ascendência germânica, como Joinville, por exemplo, esta ativa campanha nacionalizadora acarretou na paralisação das atividades de inúmeras associações artísticas, ainda fortemente ligadas à tradição alemã. Musicalmente, ao lançar olhares para a história da música em Santa Catarina na primeira metade do século XX, e, em especial, para as cidades do Vale do Itajaí catarinense, é significativa a influência exercida pelo período do Estado Novo em seu ambiente musical, expressa tanto no ponto de vista da produção quanto da recepção. E são os imbricamentos musicais oriundos da nacionalização que se tentarão historicizar a partir daqui. Logo, inicialmente, procuram-se lançar olhares – escutas – sobre os vários decretos

contratados pelos agentes colonizadores europeus, para com as populações nativas indígenas do Vale do Itajaí catarinense. Para um estudo crítico em relação às ações de resistência e integração entre colonizadores alemães e índios em Santa Catarina ver especialmente: WITTMANN, Luisa Tombini. *O vapor e o botoque*: imigrantes alemães e índios Xokleng no Vale do Itajaí/SC (1850-1926). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

de lei, principalmente os de conotação artístico-cultural, destinados aos estrangeiros emigrados, problematizando-os a partir de dados coletados nos jornais, relatórios administrativos e na literatura.

### 2.4.1 de "Vereine" às "Sociedades" – Os Decretos de Lei do Estado Novo

No dia 1º de dezembro de 1937, o Jornal Cidade de Blumenau publicava um artigo com o título "Nacionalização. A reunião convocada no Boa-Vista". A publicação noticiava a chegada de um representante do Comitê de Nacionalização Federal, capitão Adacto Mello, em Blumenau, enviado especialmente "para uma rápida alfabetização do vernáculo" sobre o estrangeiro na cidade. Sem deixar claro para que tipo audiência destinava-se a reunião – possivelmente de representantes das esferas públicas e das elites de Blumenau, reunidos no Hotel Boa Vista -, o jornal buscou reproduzir a "oração da referida autoridade do Exército Brasileiro", que apresentou os propósitos da Campanha e deu pareceres e alternativas acerca da dificuldade de nacionalização das populações de origem alemã, relatando, de acordo com o iornal, que:

> Um meticuloso estudo na esfera colonizações estrangeiras, principalmente a teuta mostrou-nos que a lentidão com que se processa a sua nacionalização é devido a cinco elementos que tolhem ao indivíduo desde criança – estes são o lar, o jardim de infância, a escola, as sociedades esportivas e recreativas e a igreja. [...] na escola não se admite mais instrução senão no vernáculo assim como na fábrica não se admite mais o algodão senão limpo de toda matéria estranha. Da escola passa a criança para os clubes esportivos e recreativos. Estes terão que oficializar em seus

atos a língua vernácula o que corresponderá a um magnífico efeito moral (JCB, 1937).

O discurso de autoridade do militar deixou claro que seriam implementadas ações governamentais, afim de incutir no estrangeiro especialmente a língua nacional. E como bem apontou Frotscher (2007), "com a instauração do regime Estado-novista e com o clima anti-germânico criado pela imprensa sobretudo a partir de fins de 1937, tornou-se possível legitimar medidas oficiais de caráter autoritário" (p. 113). A obrigatoriedade do vernáculo - então como "um magnífico efeito moral" - em detrimento da manutenção, por parte de imigrantes e descendentes, de uma língua estrangeira -"matéria estranha" para o projeto nacionalizador – deveria ser o ponto de partida, já no âmbito escolar, para o sucesso da Campanha de Nacionalização. Além disso, de acordo com o Decreto-Lei nº 88 de março de 1938, que regulamentava o ensino primário em Santa Catarina, mediante licenca, além de exigir no ensino o uso exclusivo da língua nacional, questão chave no exercício da Campanha, era obrigatório também, de acordo com o parágrafo 5º de seu artigo 7º, "ter sempre ensaiado os hinos oficiais" (PEREIRA, 2004, p. 239) por meio da prática do canto orfeônico. A música naquele período, especialmente dentro das escolas, adquiriu status de importante elemento civilizador, ou nas palavras de Marcelo Téo (2007), "uma importante ferramenta para representação de interiorização de valores disciplinares e de convivência social" (p. 56), incutindo no estrangeiro uma música do Brasil.

Seguindo nessa perspectiva, em Blumenau, o relatório de administração municipal do ano de 1939 deu especial atenção à problemática da nacionalização no âmbito escolar, que chamou de "instrução primária", deixando transparecer alguns aspectos acerca das práticas musicais escolares – ainda que nestes relatórios oficiais a música ou as práticas artísticas do município não recebam atenção direta. A referida fonte,

então escrita pelo prefeito municipal José Ferreira da Silva, apresenta pequenos depoimentos de escolares escritos em vernáculo – uma vez que, de acordo com o prefeito haviam sido suspensas o ensino de todas as matérias, para a dedicação exclusiva ao aprendizado da língua –, afim de mostrar o avanço de alunos em relação ao uso do português. Todos os breves depoimentos, escritos pelos jovens alemães, relatavam, mesmo que apenas de passagem, acerca da execução de hinos patrióticos, sobretudo nas comemorações dos feriados e datas nacionais. A jovem Walburga, aluna do 3º ano do Grupo Escolar Municipal Machado de Assis, em Itoupava Seca, descreveu os festejos de sete de setembro de 1939, quando várias escolas de Blumenau se reuniram na Rua das Palmeiras, para as diversas atividades cívicas, lembrando que "o Batalhão do 32º B.C. tocou o Hino Nacional, e nós cantamos". Acerca do mesmo evento, o aluno Arno, da Escola Municipal Olívio de Amorim, em Braço do Norte, também apresentou sua perspectiva: "Em primeiro lugar hasteamos a bandeira nacional. Hasteando a bandeira cantamos o Hino à Bandeira. Depois, muitos alunos foram saudar a data de sete de setembro. Cantamos oito cânticos patrióticos". Por último, o jovem Willi, da Escola Municipal Dr. Bonifácio Cunha, de Alto Rio do Texto, relatou sobre o dia vinte e cinco de agosto de 1939, sob os festejos do dia do soldado, descrevendo: "festejamos o dia com fé e brilho, em memória do General Duque de Caxias, defensor da pátria brasileira. Hasteamos a bandeira nacional. No hasteamento cantamos o Hino da Bandeira [...]. Com pouco intervalo, nós cantamos mais seis cânticos patrióticos" (Rel. Neg. Adm. Blu. 1939, p. 41,42) Mesmo com estas poucas referências apresentadas – o que não acarreta na dispensa de interpretação -, ficam amostras do quanto a prática do canto na nova língua, no ambiente da escola, despertava atenção dos jovens estudantes, sendo sempre lembrada nos depoimentos; ainda que, é claro, o documento oficial do qual foram retirados os dizeres obviamente apresentava apenas uma perspectiva positiva em relação aos eventos da nacionalização. Mas esta atenção poderia ser despertada também pela quantidade considerável de hinos que eram exigidos nos rituais cívicospatrióticos em Blumenau, não necessariamente pelo prazer do canto. Além disso, pelo fato também de que Santa Catarina não possuía um órgão estadual - como muitos outros estados da federação – que supervisionasse o desenvolvimento do orfeão escolar, as concentrações e práticas musicais no âmbito da escola provavelmente resumiam-se mais ao cumprimento do dever nas comemorações cívicas, que necessariamente práticas voltadas para o canto também como linguagem artística, como também era de intento do projeto orfeônico. Marcelo Téo (2007) já havia chamado atenção que por essa premissa, o exercício do canto orfeônico em Santa Catarina "corria o risco de redundar ao fracasso, tendo em vista que antes de buscar o deslindamento dos horizontes da música tais atividades poderiam trazer consigo a lembrança da 'obrigação' e não da 'novidade'" (p. 76). E quais dessas sensações o aprendizado musical do canto despertava nos estudantes blumenauenses do período? Com até oito cânticos ufanistas de objetivo disciplinador a serem entoados por crianças em idade escolar – em grande maioria alemãs ainda em processo de alfabetização no vernáculo - em apenas um festejo, é possível conjecturar que a sensação da novidade havia se esvaído, dando lugar à sensação da obrigatoriedade, em cumprimento com o objetivo de formação cívico-patriótica a ser especialmente exibida em solenidades oficiais.

Por conseguinte, é interessante também observar as políticas de nacionalização adotadas pelo Estado, materializadas na publicação de Decretos-Lei, que impactaram diretamente nas sociedades artísticas e de modo especial as sociedades musicais; "elementos" que causavam "lentidão" na nacionalização dos teutos, de acordo com a autoridade militar supracitada. Uma das primeiras medidas significativas, tomadas pelo governo federal, gerando paralisações de muitas

sociedades artísticas e uma consequente alteração no cenário musical blumenauense, foi a instituição da Lei nº 385, de 26 de Janeiro de 1937. Esta lei, segundo seu artigo 1º, obrigava a inclusão de obras de autores brasileiros natos em qualquer programa musical executado em salas de espetáculos. concertos e teatros do país, sendo regulados com antecedência pelos órgãos competentes (AHJFS, 1937).38 Neste sentido, as Musikvereine blumenauenses se deparavam com o problema do repertório, ainda quase que exclusivamente constituído de melodias tradicionais europeias, ligadas autores principalmente aos gêneros de dança, que animavam os vários bailes nas instituições culturais e salões dançantes espalhados por Blumenau, como sugerem os manuscritos musicais das Musikvereine Lyra e de Ernest Bernhardt, preservados no Arquivo Heinz Gever do Teatro Carlos Gomes. Por sua vez as Gesangvereine, além do problema do repertório, com o canto majoritário de canções folclóricas em alemão, esbarravam também na problemática do cultivo da língua – tão zelada pelos músicos diletantes das sociedades e tão perseguida pelo agentes de nacionalização -, questão que se encontrava distante de uma simples solução, por meio da "troca" do idioma. <sup>39</sup> Em relação à problemática da língua alemã no canto dos imigrados, Rossbach (2008) deixa sua contribuição:

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> A partir de 1939 esta fiscalização era realizada pelo DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, que ganhou um representante estadual – DEIP/SC – em 1941. Frostcher (2007, p. 153) sugere ainda que antes desse período, até a criação do DEIP em Santa Catarina, a fiscalização das responsabilidades desses órgãos oficiais ficavam a cargo dos agentes do Exército.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Ver especialmente: CAMPOS, Cynthia Machado. *A Política da Língua na Era Vargas*. Proibição do Falar Alemão e Resistências no Sul do Brasil. Campinas: Editora da Unicamp. 2006.

Para os imigrantes, cantar em alemão era uma prática indispensável à sociabilidade, ao estabelecimento e à manutenção de elos culturais e sentimentais com as antigas pátrias. Com a gradativa integração dos imigrantes na vida musical brasileira, constatou-se a inexistência de uma prática coral similar em vernáculo por parte dos brasileiros e assim, passaram a incentivar a criação musical em língua nacional (p. 62).

Significativa, como tratará de modo mais acentuado a segunda parte deste trabalho, foi a atuação do maestro Heinz Geyer, frente à criação musical em língua nacional junto aos imigrantes e descendentes de alemães, por meio de suas inúmeras composições no vernáculo, arranjos e adaptações, incutidas nas performances dos grupos musicais da cidade. Vale novamente ressaltar que no final da década de 1930 o surgimento das novas mídias e do rádio trouxe para a cidade uma maior recepção de música de autores brasileiros, especialmente de música popular urbana – a lembrar da cultura sertaneja, um dos regionalismos aceitos pelo ideal nacional – que adentrou igualmente em várias "casas de diversão" da cidade, como o Cine Busch ou mesmo o pequeno auditório da PRC-4. Os meios de comunicação e as casas de diversão supracitadas propiciavam um inevitável contato com a música popular brasileira, em estado nascente. Mas por outro lado, o contato com obras musicais de autores brasileiros no plano da música de concerto se deu especialmente pela atuação do maestro Geyer, sobretudo dentro do Teatro Carlos Gomes, como se verá adiante. Ainda assim, como estratégias de contornar o cumprimento da Lei nº 385, sabe-se de casos, inclusive por parte do maestro Heinz Geyer, em que eram incluídas obras de autores brasileiros nos programas de concerto das sociedades, sem que estes autores fossem

efetivamente executados<sup>40</sup> – "a homogeneização nunca é perfeita a ponto de excluir toda a heterogeneidade" (VIANNA, 2004, p. 162).

Outra ação de Estado que investiu no controle das práticas das também sociedades artísticas foi a publicação, em 18 de Abril de 1938, do Decreto-Lei 383, que vedava aos estrangeiros o exercício de atividades políticas - perseguindo integrantes de partidos estrangeiros – e restringia suas atividades sociais. Segundo o artigo 3º do Decreto-Lei era lícito a eles associarem-se para fins culturais, com intuito de "comemorar suas datas nacionais ou acontecimentos de significação patriótica" ou, como o jornal Cidade de Blumenau apologeticamente interpretou, "suas tradições de heroísmo, de civilização, de arte e de grandeza" (JCB, 1938). Todavia, não poderiam pertencer a essas associações brasileiros, natos ou naturalizados, e filhos de estrangeiros. Logo, pela dificuldade perpetuação da tradição, legalmente impedida transmissão à gerações sucedentes, pela problemática da língua alemã no canto e da renovação do repertório musical, essencialmente ligado a autores europeus, as sociedades artísticas foram, como também atestam outros preocupados com a temática, possivelmente as mais atingidas

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Refiro-me ao depoimento apresentado pela Sr.ª Iris Colin, organista da orquestra de Heinz Geyer no Teatro Carlos Gomes, no documentário "Maestro Heinz Geyer" (2010) dirigido por Andreas Peter. A depoente relata: "Blumenau naquele tempo era tudo alemão! Então tudo foi proibido, não podia mais cantar em alemão, então foi só orquestra. E me lembro até de um detalhe: nós tocamos uma peça e ele [Heinz Geyer] colou no programa 'Nepomuceno' [referindo-se ao compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920)]. Aí eu disse para ele: 'Meus Deus! Que compositor é esse? Eu não o conheço!' Ele [Heinz Geyer] começou a rir e disse: 'Esse não existe!' Era uma peça de um compositor alemão, que ele botou no programa um outro nome, porque era muito naquele tempo da guerra, né... para não ser perseguido!". Documentário disponibilizado pelo diretor em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=plibxSwalFo">https://www.youtube.com/watch?v=plibxSwalFo</a>. Trecho citado em: 15min50seg-16min30seg. Acesso em: 03 de setembro de 2014.

pelas políticas nacionalizadoras. "Interligações simultâneas à negação, apologias contrapondo-se à repressão", lembra Marcelo Téo (2007, p. 56) quanto a situação dos traços culturais catarinenses do período, "parte da vida artísticocultural de Santa Catarina esteve, principalmente durante a década de 30, dividida entre o modelo europeu e a repulsa quando não a perseguição - aos valores e manifestações culturais dos imigrantes". Ademais, uma vez que a grande maioria dos integrantes das Musik e Gesangvereine possuía instrução musical de base empírica, sendo, ainda que letrados musicalmente, amadores no canto e na música, a paralisação das sociedades em virtude da Campanha de Nacionalização foi um caminho quase inevitável, mas extremamente doloroso, diga-se de passagem; suprida eventualmente pelas práticas profissionais corriqueiras de seus associados, na lavoura, no comércio, nas indústrias. Sobre a questão do amadorismo musical e as ocupações dos componentes das sociedades blumenauenses, Frederico Kilian (1956), antigo memorialista da cidade, ainda que laudatoriamente, relata:

Os componentes [das sociedades musicais] não são profissionais pagos, mas sim, amadores abnegados da música e do canto, que pagam suas mensalidades. Estão representadas aí todas as camadas sociais de Blumenau. Ao lado do patrão está o empregado, o operário canta juntamente com o grande industrial; a balconista, a professora e esposa do capitalista, todos esquecem na harmonia das vozes e dos acordes dos instrumentos a diferença de sua posição social e material, elevados ao sublime nível da arte na execução das imortais obras das grandes mestres e compositores (sem número de página).

Em relação às fontes, os dados estatísticos sobre a paralisação e o número de sociedades blumenauenses são

bastante diversos e de difícil interpretação. Para se ter uma ideia, em nota retirada do Jornal Der Urwaldsbote, Frotscher (2007, p. 177, 178) relata a existência, em 1933 – isto é, antes do início dos grandes desmembramentos de Blumenau em 1934 -, de 24 associações de canto e música. Por sua vez, o relatório da 12ª festa de cantores da Sängerbund Itajahytal anexo em Rossbach (2008, p. 172) - em 1937, ano de deflagração da Campanha de Nacionalização, aponta 28 Gesanvereine apenas associadas à Liga de Cantores, isto é tanto em Blumenau quanto nos outros jovens municípios que o circundava. Uma vez já instaurada a Campanha, em agosto de 1941 a Revista de Propaganda do Estado e dos Municípios apontava 50 associações em Blumenau, sendo 5 artísticas, 36 esportivas, 4 educativas e 5 recreativas (RPEM, 1941). Outra fonte de dados, oriunda do Relatório dos Negócios Administrativos de Blumenau apontava no ano seguinte, em 1942, no auge da Campanha, a existência de 44 "associações culturais" no município desmembrado: 33 desportivas, 3 recreativas, 4 mistas e apenas 4 sociedades artísticas. O relatório supracitado apresenta ainda números de paralisação de 28 associações, sendo duas dessas, artísticas. Levando em consideração, é claro, o fato de o município ter sido territorialmente reduzido, é possível perceber uma diminuição de sociedades nos anos 40 em relação aos dados da década de 1930. O desmembramento territorial de Blumenau, a redução do número de suas sociedades artísticas, a Campanha de Nacionalização deixava seu estigma. "Ao fechar ou submeter ao controle do governo as entidades associativas", recorda Frotscher (2007), a Campanha "serviu ao governo estadual e federal como um instrumento eficaz na intervenção direta da esfera pública de Blumenau, na medida em que interveio em diversos espaços de reprodução de poder" (p.167). Mas em relação aos dados numéricos anteriormente apresentados, fica difícil saber a quais sociedades as fontes se referem, pois não há citação de nomes ou qualquer outra espécie de informação;

dificultando a precisão de quais e mesmo quantas entidades efetivamente interromperam, ou não, suas atividades em virtude da Campanha de Nacionalização.

Não obstante, o fato é que as sociedades que se adaptaram às políticas de nacionalização passaram a alterar seus estatutos, republicando-os nos jornais periódicos da época. E as referências à Campanha de Nacionalização podiam ser diretas ou indiretas. Citado por Rossbach (2008, p. 118), em ata de 15 maio de 1938 a Sociedade de Canto Garcia alterou sua nomenclatura, ainda ligada à língua alemã, sendo o novo estatuto publicado no Der Urwalsbote de 04 agosto de 1939. O artigo 1º do estatuto da sociedade fazia clara referência à Campanha de Nacionalização: "o clube dos cantores, fundado em 1°. de junho de 1911, sob a denominação de 'Männer-Chor Garcia I', passa, em conformidade com a lei de nacionalização, a denominar-se 'Sociedade dos Cantores Garcia'". Mas qual foi o motivo para a publicação ocorrer mais de um ano após a alteração do estatuto? Seria uma necessidade de reafirmação do caráter nacionalizado da referida sociedade? De maneira mais sociedades blumenauenses. das diversas outras naturezas, deixavam indícios de suas adaptações – ao menos no plano do discurso - por vezes enfatizando o fato de serem "genuinamente brasileiras" e "sem ligação com qualquer sociedade estrangeira", conforme indicou o estatuto da Sociedade Recreativa Teutonia (JCB, 1939b). As antes chamadas Vereine gradativamente transformavam-se Sociedades. Ações de administração como "lavrar ata em língua vernácula" (JCB, 1939c) e atribuições e fins das sociedades, como "incentivar o amor à pátria" (JCB, 1942b) ou "promover e compartilhar de comemorações de caráter cíviconacionais" (JCB, 1939d) - sempre ligados ao entretenimento e à sociabilidade dos associados -, costumavam aparecer nos itens atualizados dos estatutos dos grupos que permanecerem atuantes no período da Campanha de Nacionalização.

Mas sobretudo, na consulta aos estatutos republicados nos periódicos da cidade, chamou atenção o artigo 3° do estatuto da União Recreativa Cruz e Souza, de Vila Nova, Blumenau, publicado em 06 de junho de 1942 no Cidade de Blumenau (JCB, 1942b). O artigo tratava dos requisitos para a inclusão de associados negros na referida sociedade. De acordo com o texto: "toda pessoa maior de 18 anos, de cor preta, que sempre revelou bom comportamento e não foi expulsa, nem ficou devendo a outra sociedade, poderá entrar para sócio da sociedade, uma vez por outra pessoa associada por simples maioria de votos dos sócios presentes à assembleia ou reunião ordinária da sociedade". Outros artigos do estatuto relatam ainda que, além de dedicar-se a fins recreativos e beneficentes, um dos obietivos da sociedade, fundada em 10 de dezembro de 1941, era "incentivar o amor à pátria", devendo ser, por conseguinte, "todos os membros da diretoria brasileiros natos". Trata-se apenas de uma suposição, mas por aceitar pessoas "de cor preta" e levar o nome de um poeta catarinense negro, seria a União Recreativa Cruz e Souza uma sociedade exclusiva para negros de Blumenau?

Em todo caso, uma vez que as sociedades artísticas amadoras de canto, música e também teatro, pela maior dificuldade de adaptação, foram as mais atingidas pelas políticas de nacionalização, as sociedades que em essência não possuíam esse tipo de natureza, por vezes, passaram a fomentar "funções artísticas" (JCB, 1939b), em especial a do canto, como se atestou na consulta aos estatutos diversos publicados no *Cidade de Blumenau*. Como exemplo, a Sociedade de Atiradores Vitória, fundada em 1908 em na localidade de Tatutiba I, hoje no bairro da Itoupava Central em Blumenau, tinha como finalidade "propiciar aos seus associados diversões, tais como, tiro ao alvo, ao pássaro, jogo de bola, *cantos* e esportes recreativos (JCB, 1939d, grifo meu). A Sociedade de Atiradores Garcia-Jordão, igualmente, visava "promover o cultivo de esportes e de canto" (JCB, 1939e), sendo ainda mais

sintomática, sugerindo em seu estatuto a criação de uma "seção de canto" que, mesmo subordinada à diretoria geral da sociedade, gozaria de "relativa autonomia". Com a Campanha de Nacionalização, e a dificuldade de manutenção das práticas artísticas, estas sociedades novamente se juntavam com sociedades de outras naturezas. O fato é que se buscava "fomentar, por todos os meios, a sociabilidade" (JCB, 1939b), como que voltando às práticas do início da colonização, sociedades auando artísticas idealizadas as eram funcionavam dentro das sociedades de atiradores, estando aliados, então novamente, os praticantes de esportes e arte. Logo, a prática do canto - em português? Em alemão? poderia estar novamente dentro das sociedades denominadas de atiradores, sendo organizado autonomamente, o que também ajuda a clarear a diminuição do número de sociedades artísticas, então de canto e música, nos dados estatísticos da época. Mais uma vez, a trama das sociedades artísticas de desmembramentos, fusões, sens adaptações, interligações, como um rizoma, é maior e mais complexa do que se pode pensar, e precisa continuar a ser destrinchada.

# 2.5 MÚSICA E EVENTOS URBANOS DE NACIONALIZAÇÃO – Dois casos pontuais

A cidade sempre foi ressoante. Sua constituição enquanto lugar performativo, repleta de músicas, espaços e sujeitos geradores de sons, numa saudável, às vezes ruidosa, mas sempre diversa agitação aural, recorda o quanto a paisagem sonora – a dimensão do som, por demais silenciada na historiografia da cidade, ainda demasiadamente centrada no aspecto visual – é também responsável e significativa para a realização de um ideal urbano. Como Baker (2011) sugere, no estabelecimento das cidades do Novo Mundo, somado ao aparato material da *urbis*, o projeto coletivo da *civitas* precisava ser igualmente realizado, sendo "criado através do

ato de fundação e recriado por meio de práticas rituais" (p. 7). A música, quase sempre presente e performada neste conjunto de práticas rituais, eventos simbólicos, desde os estágios mais elementares de formação da cidade - dando também coesão a um espaço físico e seus habitantes –, "serviu para manifestar o conceito de civitas como uma entidade harmoniosa e projetá-lo para a população urbana", 41 isto é, encapsulando e projetando elementos chave do ideal urbano, dando a seus agentes de produção, circulação, consumo e recepção o sentimento de comunidade, a sensação de "harmonia". Baker chama atenção ainda para a realidade de que uma "proporção significativa da população urbana dependia de uma cultura que não era nem puramente escrita nem oral, mas sim 'auditiva'" (p. 9),42 premissa que aponta para o fato de que, na tentativa de compreensão da cidade do passado, seus diversos significados e sujeitos históricos nela inseridos, há de se considerar a cidade ressoante, por meio da descrição crítica – ainda que nunca completa - das músicas performadas dentro e especialmente fora do contexto institucional, onde a cultura musical oral convergia com as performances de caráter mais tradicional – a cultura musical letrada -, em um esforço investigativo por

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> "If the necessity of constructing the New World *urbs* is obvious, the *civitas*, too, was a project that needed to be realized: more than just an assortment of settlers, it was a political and religious collective, created through the act of foundation and recreated through ritual practices [...]. Music was intended to effect a harmonious ordering of the city, creating a soundscape to match the idealized, rationally structured townscape. Urban spaces provided the stage on which performance joined the ideal with real, as sonorous processions through ordered streets served to manifest the concept the *civitas* as a harmonious entity and project it to the urban population" (BAKER, 2011, p. 7).

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> "It is worth remembering that a significant proportion of the urban population depended on a culture that was neither purely written nor oral, but rather 'auditive – in other words, written texts aimed at a mass audience, diffused orally" (BAKER, 2011, p. 9).

preencher a histórica paisagem urbana – o plano visual das imagens, da leitura – com as sonoridades e músicas dos ouvidos de um período – o espaço sentido sonoramente, pela escuta –, isto é, sua indissociável paisagem sonora urbana (BAKER; KNIGHTON, 2011).

Como já dito, Blumenau era moldada por sons de diversas qualidades, mas o "som humanamente organizado" no sentido dado por Blacking (1973) -, em especial o de caráter musical, fazia de Blumenau uma cidade para ser ouvida; cidade festiva, polifônica, cujo colorido, vitalidade e o esplendor cerimonial das festas e procissões, sobretudo seculares, ricas em músicas, ritualizavam o espaço urbano da cidade - como foi possível comentar brevemente com os desfiles das Vereine artísticas nos espaços públicos, as festas e concentrações de cantores da Sängerbund Itajahytal e os concertos nos ambientes privados -, intensificando também a noção de pertencimento ao espaço. Sob esta perspectiva, as performances das sociedades artísticas em Blumenau. marcando os eventos culturais da cidade, desde o seu "ato de criação" – as datas consideradas oficiais – buscavam consolidar também sonoramente a "cidade simbólica" idealizada. Ainda assim, com o advento da Campanha de Nacionalização em Blumenau e as tentativas de integração étnica e cultural entre brasileiros e estrangeiros - sem deixar de estar sensível ao significado de todas estas categorias -, as práticas rituais, musicais, sonoras de "recriação" da cidade, com o investimento estatal na homogeneização cultural, foram marcadas pelas ações intervencionistas das autoridades brasileiras. Sob esta perspectiva, neste item pretende-se problematizar, dentro dos limites das fontes consultadas, o papel da música em dois eventos significativos à Campanha de Nacionalização em Blumenau. O primeiro diz respeito à intervenção militar no cotidiano urbano da cidade, por meio da vinda do 32º Batalhão de Caçadores; por sua vez, trata-se o segundo da visita à cidade em 1940 do interventor federal Getúlio Vargas e sua passagem especialmente pelo Teatro Carlos Gomes e rua XV de Novembro. Para tal, na tentativa de centrar-se na dimensão sonora e musical destes eventos, busca-se diálogo com suas antigas descrições publicadas em fontes primárias, com os registros fotográficos de época e também com a literatura científica já existente.

## 2.5.1 A passagem do 32ª Batalhão de Caçadores

Durante o período de manutenção da Campanha de Nacionalização e as ações interventoras do Estado, frequentes foram as ações de vigília, a produção - e claro, muitas vezes a constatação - da suspeita, o controle do espaço público e privado, a supressão de certas liberdades individuais. Coube naquele período especialmente ao Exército, que muito se expandiu durante o regime do Estado Novo, o papel de intervencionista. De acordo com Giralda Seyferth (1997), o fortalecimento político dado às forças militares do país favoreceu a atribuição da tarefa de nacionalização das regiões de colonização estrangeira como "campanha" militar, tendo o Exército importante papel em vários processos decisórios. A autora, complementando, assinalava ainda que "na ação intervencionista que atingiu a população descendente de imigrantes, o Exército assumiu a tarefa de construtor da nacionalidade", sugerindo outrossim que, "nacionalizar. portanto, é tarefa de educação moral e cívica – um pressuposto dos doutrinadores que estabeleceram as premissas ideológicas da ação do Estado" (p. 100). Neste sentido, ainda de acordo com Seyferth (1997) era incumbência das forças militares, nas diversas esferas da sociedade, estimular os valores patrióticos defendidos pelo Estado - para a consolidação de um Estadonação independente -, tanto nas suas populações estrangeiras quanto nos próprios trabalhadores brasileiros. Para isso, nas décadas de 1930 e 1940, com base por sua vez em Méri Frotscher (2007), diversas foram as unidades do Exército criadas em todo o território nacional, sobretudo em suas áreas de fronteira política no Norte e no Centro-Oeste do país. Mesmo assim, a historiadora aponta que "uma das primeiras regiões do Brasil para a qual foi encaminhado o Exército com o intuito de intensificar a nacionalização foi o Vale do Itajaí" – em especial o Alto Vale do Itajaí catarinense –, cujas hoje cidades, mesmo não pertencendo a uma região fronteiriça, "eram divulgadas como áreas onde a segurança nacional estaria em perigo" (p.120). E claro, Blumenau era uma delas.

Criado especialmente para ser enviado à Blumenau, o 32º Batalhão de Cacadores foi "um dos principais agentes da Campanha de Nacionalização" no Vale do Itajaí catarinense; entendendo o território da cidade e região, o qual passou a ocupar - como lembrou Frotscher (2007 p. 119), quanto aos discursos dos militares do Batalhão -, como verdadeiro "campo de batalha". Neste sentido ainda, a Revista de Propaganda do Estado e dos Municípios, em sua edição especial sobre Blumenau em 1941, assinalava que a ação político-administrativa da Campanha de Nacionalização estava sendo desenvolvida "através de medidas enérgicas e radicais, sem perder, contudo, a feição de serenidade e de justiça", práticas tomadas como garantia essencial para um "completo êxito" da Campanha (RPEM, 1941). As forças do Exército, materializadas em Blumenau pelo 32º B.C., então responsável por estabelecer as fronteiras entre as ações consideradas radicais e serenas, marcaram também o cotidiano urbano da cidade, "agindo com severidade, quando se fazia necessário", ao mesmo tempo "sempre alerta no estabelecimento da ordem e da disciplina, não permitindo abusos ou deturpações dos princípios nacionalistas", (RVI, 1946). É ainda importante reforçar que se a função do 32º B.C. em Blumenau era nacionalizar, seus recrutados, a fim de trazer "elementos nacionais" às zonas de colonização estrangeira, deveriam ser oriundos das regiões do país que ficaram fora do processo de imigração. Mais uma vez Seyferth (1997, p.101), neste sentido

clarifica, lembrando que "assim, o Brasil mais tradicional possuía o elemento humano mais apropriado para nacionalizar o sul", de forma que do Nordeste – "uma espécie de reservatório de brasilidade", nas palavras da autora – foram alistados a grande maioria dos soldados negros e mulatos buscados para a formação do 32º Batalhão de Caçadores. Se esta característica, isolada, com a chegada de "elementos estranhos", seguramente causou um impacto visual na população blumenauense, de maioria branca, este choque sentido pelos olhos, aliado às diversas práticas dos agentes do Batalhão, vinha associado também a outros impactos que eram percebidos pelo sentido da escuta.

Partindo do pressuposto de que a fotografia da cidade "resgata as sensibilidades do real vivido" (PESAVENTO, 1995, p. 284), tomada enquanto documento que também pode ser interpretado sob o prisma da audibilidade, a figura 6 oferece um retrato do desembarque do 32º Batalhão de Caçadores no porto fluvial de Blumenau, em 11 de abril de 1939. Naquele tempo histórico, a sonoridade dos barcos cortando as águas do rio Itajaí-Açu, a chegar e a partir dia após dia no antigo porto, trazendo gentes e mercadorias, não era nenhuma novidade para os cidadãos blumenauenses. Mas na imagem é perceptível o fato de que estes estavam tomados pela sensação da curiosidade, o que chegava ao porto naquele tarde parecia ser digno de aglomeração. Na baixada do Itajaí-Açu,

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Para nomes, dados e outros detalhes quanto à formação e atuação do 32º Batalhão de Caçadores ver: [RVI, 1946]. 32º Batalhão de Caçadores: Escola onde os moços aprendem a amar e a defender o Brasil. *Revista o Vale do Itajaí*. nº 16, ano 2, junho de 1946. Cópia do artigo preservado no AHJFS. Dossiê Militar/Segurança – Militar – 23º B.C. – Histórico. M/S 14.1.1.1.02. Para estudos críticos sobre as ações a influência do Exército na Campanha de Nacionalização ver Fáveri (2004) sobretudo o capítulo 4 (p.203-271); e especialmente para Blumenau o item *Nacionalização fardada* em Frotscher (2007, p. 118-125).

sob chuva fina – que cairia ainda mais forte, tornando mais chuvosa e cinza aquela tarde de 11 de abril –, homens com seus chapéus e mulheres com seus guarda-chuvas observavam o desembarque dos agentes do Exército, os "enviados" para a nacionalização. A perspectiva visual marcada pelos soldados negros e mulatos, fardados, exibindo forte armamento, poderia instigar no imaginário dos que viam aquela cena os sons ruidosos dos conflitos de guerra – aquela que pouco tempo depois se tornaria mundial, segunda - que certamente já ecoavam nos noticiários dos rádios, nas emissoras oficiais ou clandestinas, dos habitantes da cidade. Mas sobretudo, a fotografia registra o desembarque de instrumentos musicais, souzafone também vieram ıım é claramente reconhecível. O que fariam, ou melhor, que repertório executariam os soldados músicos com instrumentos tão caros e conhecidos especialmente pelos integrantes das Musikvereine blumenauenses? O 32º Batalhão de Caçadores trouxera consigo uma banda militar e ela ainda naquele tarde daria sua primeira contrapartida sonora para a cidade.



Figura 6. Desembarque do 32<sup>a</sup> B.C. no porto fluvial da cidade. Blumenau, 11 de abril de 1939. Fonte: AHJFS – Militar – 32<sup>o</sup> Batalhão de Caçadores – Recepção – 11.4.1.4.

Os periódicos em circulação em Blumenau, tanto o iornal Cidade de Blumenau, quanto o jornal Der Urwaldsbote, já desde os primeiros dias do mês de abril vinham propagandeando e convidando as autoridades civis, militares e eclesiásticas e também a população para os festejos de recepção do 32º B.C., ambos publicando também, com antecedência, o programa das festividades (Anexo C). Tudo se iniciaria às 15 horas, na praca Carlos Gomes, em frente ao grande teatro, na rua XV de Novembro, no qual comunidade. escolares e outras companhias de Exército já estariam aglomerados e formados para um desfile cívico. Mas muitos curiosos, como comprova a figura 6, decidiram recepcionar os soldados ainda no porto fluvial da cidade, e aparentemente a exibição do batalhão já se iniciou ali, antes mesmo da chegada à praca Carlos Gomes - o engajamento dos corpos e o marcador inicial da performance havia se ampliado, a partir da ação do destinatário. De fato, quatro dias após a chegada do Batalhão, em 15 de abril, o Cidade de Blumenau publicou sua matéria de capa: "De braços abertos! A recepção de Blumenau ao 32º B.C. Vibração cívica geral", noticiando o evento. De acordo com a matéria do jornal, abaixo de evoluções de dois aviões da Base Naval, que pintavam o céu com as cores da bandeira nacional:

O batalhão entrou na cidade puxado por esquadrões de bicicletas e motocicletas, pela banda de música da força pública do Estado, um pelotão do 13° B.C., a Companhia isolada de Hamônia, sob o comando do Cap. Emmanuel de Moraes, todas as escolas da cidade, representações de operários de nossas principais indústrias, Escoteiros de Blumenau, Gaspar, Hamônia, Rio do Sul, Indaial e Timbó (JCB, 1939f,).

Ademais, uma vez na praca Carlos Gomes - onde a narrativa oficial apregoava o início dos festejos -, após o discurso de saudação do prefeito José Ferreira da Silva e antes do cortejo pela Rua XV de Novembro, que seguiria até a sede da Sociedade de Atiradores de Blumenau, onde o Batalhão provisoriamente se aquartelaria, a banda do 32º B.C. deu sua primeira contrapartida musical – uma vez que demonstrações aurais vinham acontecendo desde o desembarque, como o simples ato de aglomerar-se e seguir até à praça, sob aplausos do povo, que não deixam também de demarcar sonoramente o caminho de passagem de uma procissão - executando o Hino Nacional Brasileiro, "cantados pelos presentes, escolas e escoteiros" (JCB, 1939f). Nada mais simbólico e sensato que a primeira performance musical oficial da banda do 32º B.C. ter sido marcada pela execução do hino da pátria defendida.<sup>44</sup> Outrossim, do espaço público da praça para o espaço fechado das instituições recreativas, à noite, às 21 horas, os oficiais do 32º Batalhão de Caçadores ainda participaram de "um grande baile de gala", no Clube Náutico América, onde todos os presentes, de acordo com o discurso do Cidade de Blumenau, "foram animados pelos dois esplêndidos 'jazz' da Força Pública do Estado e 14º B.C. da Capital" (JCB, 1939f).

É possível perceber, frente ao cenário acima descrito, que a recepção do 32º Batalhão de Caçadores em Blumenau, musicalmente, ficou à cargo de bandas de música de caráter militar, vindas especialmente da capital, o que denota a

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Há também, como uma fonte de grande utilidade, um interessante filme em curta-metragem produzido em 1939, chamado *O 32 B.C. em Blumenau*, que retrata a chegada do Batalhão à cidade naquele ano, no qual é possível perceber a atuação da banda militar de música no dia da vinda do Batalhão, nas festividades que já haviam sido preparadas. Silencioso, infelizmente o filme não deixa registrado a perspectiva sonora daquele evento. Com 10min26seg, o curta-metragem está disponível no sítio eletrônico do banco de conteúdos culturais da cinemateca brasileira, através do link: <a href="http://bcc.org.br/filme/detalhe/036959">http://bcc.org.br/filme/detalhe/036959</a>>. Acesso em: 27/09/2014.

ausência – intencional? – da participação das várias bandas blumenauenses, que poderiam também performar no evento.<sup>45</sup> Neste sentido, vale a pena lembrar que na cidade a sonoridade de banda, então oriunda das sociedades de música - antes da instauração da Campanha de Nacionalização chamadas de Musikvereine – já marcava as inúmeras performances musicais nos espaços públicos e privados da cidade. De acordo com Rossbach (2014), em comunhão com as sociedades de canto, as bandas estavam inseridas nos diversos eventos sociais de Blumenau, animando bailes e festas das sociedades de atiradores, promovendo concertos próprios e inclusive se apresentando em eventos oficiais da cidade. Ainda conforme o musicólogo, que consultou os programas musicais publicados nos jornais da cidade, o repertório das bandas de Blumenau "era composto de marchas, valsas e aberturas, de compositores locais e europeus", que poderiam variar de acordo com a ocasião das performances. Mas Rossbach, sobretudo aponta que "como a principal atuação das sociedades de música era nos bailes sociais, prevaleciam os gêneros musicais próprios para danca" (p.3). Ainda assim, o baile que fechou as festividades de recepção do 32º Batalhão de Caçadores, não contou com performances de nenhuma das Musikvereine blumenauenses. Logo, se as bandas de Blumenau - e as sociedades artísticas da cidade como um todo –, mesmo sempre ligadas às práticas festivas, carregavam consigo um ethos nostálgico, devido também ao propósito de manutenção de uma prática musical milenar enraizada no Velho Mundo, por sua vez a banda de soldados músicos do 32º Batalhão de

\_

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Inclusive, no Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes estão preservados manuscritos musicais que sugerem que as bandas mantinham ensaiados em seus repertórios também o *Brasilianische National-Hymne*, como indicam as partes. Os manuscritos não possuem datação, mas pela caligrafia do copista destoar daquelas comuns ao *corpus* documental do Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes, é possível conjecturar que tratam-se de manuscritos de alguma banda da cidade e anteriores a 1939.

Caçadores, como é possível perceber já nos festejos de sua chegada e no seu repertório, como se verá adiante, vinha especialmente com o intuito de diversificar essa escuta; afinal os objetivos e fundações das *Musikvereine* e da banda do batalhão eram por demais diferentes. A primeira, de baile, queria manter viva práticas de uma "tradição"; a segunda, militar, executando outros gêneros populares, um projeto futuro, de "progresso" da nação.

A banda militar do 32º B.C. era conduzida pelo tenente Heitor Deodoro do Nascimento - como indica o Relatório dos negócios administrativos do município do ano de 1941 - e estava presente em basicamente todas as festas patrióticas realizadas em Blumenau, especialmente a executar melodias dos hinos ufanistas nas paradas cívicas – a lembrar dos até oito cânticos patrióticos entoados por escolares nos festejos da Semana da Pátria, no 7 de setembro –, antes e após fazer-se desfilar junto à comunidade pelas principais ruas da cidade. As figuras 7 e 8, hoje preservadas no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, oferecem respectivamente representações visuais das duas configurações da banda militar do 32º B.C. de Blumenau: a banda de música e a banda marcial – a adotar aqui as nomenclaturas sugeridas por Fernando Binder (2006). A banda de música do 32º B.C., como se vê, era formada por mais de 30 soldados músicos, fardados, que executavam instrumentos de sopros de metais - sempre na dianteira da formação -, sopros de madeira e percussão, especialmente fornecendo músicas aos rituais cívicos da cidade. A banda marcial do 32° B.C., por sua vez, era formada por instrumentos de percussão e cornetas lisas, que demarcavam sonoramente o cortejo e mantinham a pulsação dos desfiles. Sob esta perspectiva, Binder (2006, p. 15) já lembrava que "a banda marcial executava principalmente música funcional para tarefas de campo – conduzir sinais e ordens, auxiliar a manutenção da cadência da marcha e os movimentos da tropa". Ambas as fotografias deixam registrados elementos de comunicação

sonora e musical entre os soldados do 32º B.C. para com alemães e seus descendentes em Blumenau. Os sons de autoridade da banda militar do 32º B.C., por meio das paradas cívicas e desfiles nos espacos urbanos da cidade – então com o cuidado de manter os pelotões alinhados e na pulsação da marcha -, simbolizavam também a reafirmação do poder de disciplinarização e soberania do batalhão. Neste sentido, as imagens demonstram a mesma paisagem urbana de Blumenau - a rua XV de Novembro, o Hotel Holetz -, a partir da mesmos espaços ocupação da rua principal, dos performatização das antes várias Vereine artísticas – a lembrar também da sede da Sociedade de Atiradores -, sendo então ressignificados, diversificados: mesma paisagem urbana, no entanto outra paisagem sonora, outra contrapartida sonora para a forma física da cidade. "A cidade é uma compreensão de si mesma. [...] Representações visuais e verbais da música urbana nos dizem muito sobre a ideia de cidade bem como sobre a própria música" (BAKER, 2011, p. 15).46 Todas estas práticas precisavam ser ainda imortalizadas, fosse em fotografias, pinturas ou outras representações, que também muito podem contribuir para a pesquisa histórico-musicológica, pela consciência de que a fonte visual pode ser também examinada com base no sentido da escuta.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> "The city is an understanding of itself. [...]. Visual and verbal representations of urban music tell us much about the idea of the city as about music itself" (BAKER, 2011, p. 15).



Figura 7. Banda de música do 32º B.C. defronte ao Hotel Holetz. Desfile cívico militar. Blumenau, 1939. Fonte: AHJFS – Militar – 32º Batalhão de Caçadores – Desfiles – 11.4.2.2.



Figura 8. Banda marcial do 32º B.C. em desfile cívico militar na rua XV de Novembro. Blumenau, c. 1945. Fonte: AHJFS – Militar – 32º Batalhão de Caçadores – Desfiles – 11.4.2.9.

Outrossim, ainda em relação às bandas de música de caráter militar, Binder (2006, p. 15) assinala que "além de tomar parte nas cerimônias militares", elas também "proviam com música as atividades sociais, recreativas", que em Blumenau se configuravam nas retretas da banda do 32º B.C. Sim, além do fornecimento de músicas para as atividades cívicas, havia uma preocupação também com a performance artística. Ainda assim, ela nunca acontecia desconexa de sua função maior, nacionalizar os estrangeiros e seus descendentes. Em 14 de abril de 1945 o Cidade de Blumenau publicou o programa da retreta musical que a banda do batalhão realizaria na praça Nereu Ramos, aquela que ficava ao lado do porto fluvial, de onde se podia ver, anos antes, o antigo Teatro Frohsinn. De acordo com a fonte (Anexo D) foram executadas, de vários autores brasileiros, obras dos gêneros dobrado, valsa, samba, marcha, frevo e foxtrote. A lembrar ainda que a banda militar do 32º B.C., como todo o batalhão, havia se formado em Valença, no estado da "capital irradiante", nota-se que ela estava a par dos ritmos de dança que surgiam "para empolgar o panorama cultural do século XX", isto é, aqueles baseados "no ritmo pulsante, sincopado, frenético, de base negra, cigana ou latina" (SEVCENKO, 1998, p. 593), como o samba, o frevo ritmos muito bem aceitos no plano de um ideal nacional – e o foxtrote – de origem norte-americana, um dos países "aliados". Se o rádio, com a disseminação da música popular urbana, já havia se encontrado casualmente com sua música certa parafraseando Sevcenko (1998) -, a inserção de uma musicalidade popular na cidade de Blumenau, dos ritmos de dança tomados como nacionais, somado ao rádio e às performances nas "casas de diversão", também se deu por intermédio da banda de música do 32º Batalhão de Caçadores. Os hinos cívicos e os ritmos populares performados nas atividades da banda militar do 32º B.C. em Blumenau, diversificando assim o repertório e as escutas dos receptores, tinham a tarefa de nacionalizar também pelos ouvidos.

## 2.5.2 A visita de Getúlio Vargas

cidade amanheceu Domingo a mais movimentada do que costumeiramente. As ruas muito limpas e bem concertadas apresentavam lindíssimo aspecto com os festões de folhagem ladeando os passeios, e uma floresta de bandeiras nacionais a dependurarem-se das janelas e das fachadas dos prédios. Ao calor intenso dos últimos dias, sucedera uma temperatura agradável, ameníssima: de vez em vez, ligeiros e leves aguaceiros molhavam levemente às ruas não calcadas, com isso evitando o pó e não prejudicando o serviço de reconstrução nelas executado. Tudo, natureza e população, apresentava-se como parado, como suspenso: em expectativa; ao mesmo tempo, nos colégios, nas sociedades, nas fábricas, no quartel do 32° B.C. tomavam-se as providências para o desfile (JCB, 1940).

A "expectativa da cidade" foi assim descrita pelo jornal *Cidade de Blumenau*, quando da vinda do, para o periódico, "maior dos brasileiros", "da mais alta individualidade da nação", presidente Getúlio Vargas, em 10 de março de 1940. Havia mobilização geral, das elites econômicas, das "classes conservadoras", da população, até mesmo do clima, para o "evento máximo na vida do povo de Blumenau" – para os tempos de Campanha de Nacionalização não se pode considerar tal parcialidade um exagero –, para que o presidente pudesse ver – e insisto: escutar – um "Blumenau diverso daquele de que tinha conhecimento" (JCB, 1940). Era preciso que a autoridade máxima do país pudesse acompanhar de perto,

ao menos por algumas horas – as fontes revelam que tudo se deu entre às 12h e às 14h30mim -, as acões de nacionalização exercidas por seu governo e especialmente pelo 32º B.C. naquela cidade "situada no âmago da região colonial", como discursou quanto a suas primeiras impressões de Blumenau, onde "a língua portuguesa era desconhecida e os sentimentos de brasilidade jaziam amortecidos" (JCB, 1940b). E para a visita de Getúlio Vargas – e afim de alterar essa percepção primeira do presidente -, da mesma forma quando da vinda do 32º Batalhão de Caçadores, que precisaria então, mais do que nunca, mostrar os seus servicos nacionalizadores, grandes festividades e cerimônias haviam sido preparadas, nos vários espacos públicos e privados do perímetro urbano da cidade; sendo também imortalizadas pelos registros textuais e iconográficos. Assim, em seu recorrente discurso em tom de exaltação, favorável Campanha aos eventos da Nacionalização, a chegada do presidente era, pois, descrita pelo Cidade de Blumenau, fornecendo também alguns elementos quanto à descrição da paisagem sonora da ocasião. De acordo com a fonte:

Mais ou menos às 12 horas, o repicar dos sinos das igrejas e os sons da banda de música do 32º B.C. anunciavam à população a chegada do excelso condutor da Nação. O presidente, acompanhado de sua luzida comitiva em chegando à frente do largo da estação da Estrada de Ferro Santa Catarina, instado pelo povo, saltou do automóvel que o conduzia e confundiu-se com a população que enchia os ares com vivas ao benemérito cidadão. Daí, sempre no meio do povo, dirigiu-se ele a pé até o Teatro Carlos Gomes, tomando lugar num palanque adrede armado a frente do suntuoso palácio da Sociedade Carlos Gomes (JCB, 1940).

Ali, o repicar dos sinos das igrejas estabelecia sonoramente o marcador inicial de uma ampla performance – que Zumthor (2007, p. 18) dizia possuir "toda uma espécie de teatralidade" –, cívica e coletiva, ou, nas palavras de Frotscher (2007, p. 167) uma "encenação pública do poder, uma personificação da estrutura de poder do regime estado-novista". Por sua vez, Schafer (2011 [1977]), ao refletir acerca das paisagens sonoras em seu estudo clássico sobre a afinação do mundo, já lembrava que o som do sino era uma espécie de "calendário acústico" que servia de anúncio para diversos eventos, de forma que seu som "atrai e une a comunidade num sentido social" (p. 86). Mas na chegada de Getúlio Vargas o repicar dos sinos, solicitando oficialmente o engajamento dos corpos já aglomerados na rua XV de Novembro, vinha acompanhado dos sons musicais que demarcavam e não podiam faltar em todas as celebrações patrióticas de Blumenau no período de Campanha de Nacionalização: os sons da banda de música do 32º B.C. Foi ela que assinalou com música, provavelmente executando os ritmos populares tomados como nacionais ou hinos pátrios, o cortejo do presidente até o Teatro Carlos Gomes, onde ele pode acompanhar o desfile que havia sido preparado.

De acordo com o *Cidade de Blumenau* o desfile organizado para o presidente Vargas foi formado obedecendo a seguinte ordem: Batalhão do 32º B.C., corpo de motociclistas e ciclistas, colégios e escolas e os grandes estabelecimentos industriais de Blumenau (JCB, 1940). Frotscher (2007, p. 168), contribuindo aqui mais uma vez, sensivelmente constatou que no desfile houve investimentos na exaltação da ideia de comunhão nacional e no apagamento dos conflitos de classe, "através da participação conjunta dos operários e donos das fábricas, desfilando sob a mesma música e em homenagem à mesma autoridade". Neste sentido, as figuras 9 e 10 trazem duas janelas para esse evento. A fotografia 9 mostra os escolares em marcha, sob os olhares do presidente Vargas num

plano superior em seu "palanque adrede armado" e de uma multidão que se amontoava na rua XV de Novembro, junto às calcadas e muros, tomando a rua e a tornando ainda mais estreita para os que nela desfilavam. É ainda significativo perceber que as sociedades artísticas de canto, música e teatro - que até a Campanha de Nacionalização eram tão importantes para o provimento de artes, para a legitimação dos espaços da cidade e o fornecimento de contrapartidas sonoras a ela – não participaram do desfile para o presidente Vargas. Os decretos de lei já vigoravam, havia uma intencionalidade nessa ausência, as sociedades artísticas que haviam se adaptado às políticas de nacionalização, não sendo convidadas, eram simbolicamente destituídas do espaco da rua. Logo, enquanto evento cívico-patriótico, a música que todos ouviam, a mesma música, era consequentemente oriunda da banda de música do 32º B.C., que entre o período de nacionalização cobriu musicalmente os eventos nos ambientes públicos de Blumenau. Ainda assim, apenas pela leitura do jornal fica difícil estabelecer com precisão que espécie de música foi performada pela banda do batalhão no desfile - Coelho (2013, p. 186), neste sentido, já refletia que o jornal pode ser pensado como se fosse uma "partitura da cidade - precária, como toda a partitura" -, mas se pode conjecturar, mais uma vez, que tratavam-se de hinos patrióticos ou, como muito provável para a ocasião de desfiles, os ritmos de marcha. Melodias e harmonias a cargos dos instrumentos de sopro de metais e madeiras, enquanto bumbo e percussão aguda forneciam a cadência para os caminhantes.



Figura 9. Rua XV de Novembro, quando da Visita de Getúlio Vargas, Blumenau, 1940. Fonte: disponível na comunidade digital "Antigamente em Blumenau". Acesso em 10 de junho de 2014.



Figura 10. Teatro, praça Carlos Gomes e Rua XV na Visita de Getúlio Vargas, Blumenau, 1940. Fonte: AHJFS – Acervo Iconográfico – Visitas Ilustres – Presidente Getúlio Vargas.

A figura 10, por sua vez, traz um panorama da paisagem urbana do evento, no coração da cidade. Em primeiro plano a rua XV de Novembro, a rua do comércio, que havia se estabelecido enquanto rua central e mais importante de Blumenau. Ao lado dela a praca Carlos Gomes, que servia de jardim para o grande teatro da sociedade mais influente da cidade. A praça era um lugar de encontros, de conhecidos e desconhecidos, era lugar para se enamorar, caminhar, ali ficar: um espaço de aglomeração pública. Na Blumenau de 1940 a praça Carlos Gomes ainda era praça jovem, mas também já tornava-se "teatro", palco aberto destinado a receber as multidões que tomavam parte nas suas cerimônias ao ar livre. Palco das bandas de música – que continham a forca para preencher sonoramente os espaços com teto de céu -, palco de inúmeros eventos urbanos, com o poder de dar significado e sensação de pertencimento àqueles que a usufruíam. Na visita do presidente Getúlio Vargas a praça Carlos Gomes tornou-se expansão da rua, foi o espaço de ajuntamento dos que participavam daquela ampla performance. Foi também caminho, lugar de passagem do presidente e autoridades, intermediando o espaço público da rua com o espaço privado do Teatro Carlos Gomes, onde toda a multidão não poderia se fazer presente. E o Teatro Carlos Gomes, envolto em faixas verde e amarelas, assumia o status de "maior palco do poder durante o Estado Novo em Blumenau" (FROTSCHER, 2007, p. 148). Projetado como fruto do antigo Teatro Frohsinn, as novas paredes do então Teatro Carlos Gomes, desde sua inauguração em 1939 e ainda mais com a visita de Getúlio tornavam-se no período de Campanha Nacionalização símbolo e ambiente, no plano institucional, de manifestações cívico-patrióticas. E quanto à passagem do presidente Vargas pelo Teatro Carlos Gomes, assim descreveu o Cidade de Blumenau:

Findo o importante desfile que revelou ao agudo, profundo e perspicaz descortino do iminente chefe da Nação Blumenau em todas suas facetas, quer sociais, quer administrativas. econômicas ou produtoras, encaminhou-se o Presidente para o Carlos Gomes, onde penetrou sob uma chuva de pétalas de rosas. No patamar estava formado, sob a batuta do nosso querido maestro Heinz Geyer, o orfeão de cantores e orquestra Carlos Gomes que surpreenderam o presidente com uma das execuções mais magistrais que já tivemos a ventura de ouvir do Hino Nacional a oito vozes. Os aplausos retumbaram ao finalizar-se essa execução e o presidente apresentou ao maestro Gever efusivos parabéns, demonstração essa que fez reavivar ainda mais os aplausos da assistência entusiasmada [...]. Sob entusiásticas palmas o chefe da Nação sobe a escadaria do teatro e penetra no salão onde lhe foi preparado um banquete de mais de trezentos talheres. Estava repleto o salão. A banda do 32º B.C. tomou lugar no nicho da sala e, daí a momentos, o almoço com o chefe da Nação e a brilhante comitiva, realizava-se num ambiente harmonias, entusiasmo e cordialidade (JCB, 1940).

Somada às outras fontes, com esta descrição do jornal é possível conjecturar que a música assumiu um papel muito importante em todas as instâncias do festejo de visita do presidente Getúlio Vargas. No espaço aberto da rua, cenário de oralidades, foi ela quem anunciou, pelos sons da banda de música do 32º B.C., o início da festividade com a chegada da autoridade máxima – o principal ator da performance –, mantendo também, possivelmente via ritmos de marcha, isto é, ordenando sonoramente, a pulsação necessária para o desenrolar do desfile. No espaço fechado do Teatro Carlos Gomes, onde o presidente e outras autoridades discursariam,

com a execução do Hino Nacional pelo Coro e Orquestra do teatro, a música também tinha função de discurso. Não apenas por meio da palavra, mas também por meio do som, a Sociedade Carlos Gomes – vale novamente lembrar, formada no período especialmente por membros das classes mais abastadas da cidade – demonstrava seu alinhamento com os ideais nacionalistas. No culto à nacão, musicalmente o Hino Nacional é o símbolo de representação máxima de patriotismo. E o maestro Heinz Geyer havia se apropriado dele, arranjandoo para coro a oito vozes, ou melhor, para dois coros a quatro vozes, um coro misto e outro coro masculino.<sup>47</sup> Mas, ainda que a atuação do maestro dentro do Teatro Carlos Gomes tenha gerado um arquivo de manuscritos musicais, nele estão arquivadas apenas as partes instrumentais. A ausência do arranjo vocal no arquivo Teatro Carlos Gomes, passando então a ser preservado nos acervos de particulares, pode ser um ajustamento à instituição da lei 5.454 de 1942, que vedava a execução de quaisquer arranjos vocais do Hino Nacional. O fato é que a execução do Hino Nacional a oito vozes na visita do presidente Vargas e mesmo a não preservação desse arranjo, posteriormente proibido, no arquivo do teatro, são mostras das várias demonstrações de adaptação ao cenário da Campanha de Nacionalização dadas pelo Coro e Orquestra da Sociedade Carlos Gomes, dirigidos pelo maestro Geyer. Ainda dentro das paredes do teatro, e sobre a visita do presidente Vargas, é possível perceber também o poder de intervenção da banda do 32º Batalhão de Caçadores, para além dos espaços públicos. Com indica a última fonte supracitada, foi a banda do 32º B.C quem "tomou lugar no nicho da sala" onde o presidente socializaria com autoridades e convidados, fazendo com que o acontecimento se realizasse "num ambiente de harmonias, entusiasmo e cordialidade" (JCB, 1940). Nesse caso, presume-

\_

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Conforme a indicação na parte de coro misto, consultada no acervo particular de Roberto Rossbach.

se que o termo "harmonia" fazia referência às obras executadas pela banda do batalhão que, naquela instância da festa, liberadas da função de ordenação e manutenção da ordem, muito provavelmente consistiam nos repertórios das retretas, isto é, as valsas, frevos, sambas e foxtrotes. A banda do 32º B.C., outra vez, assumia nos eventos oficiais de Blumenau a função antes exercida pelas Musikvereine da cidade. Logo, apenas o Coro e Orquestra da sociedade artística mais tradicional da cidade tomou parte naquela ampla performance, e apenas no plano institucional. Na rua, oficialmente nenhuma sociedade artística, nem de canto, nem de música, nem de teatro – nem de qualquer outra natureza –, seus integrantes estavam espalhados na multidão. A opção não havia sido pelas sociedades artísticas e recreativas, elas simbolizavam a manutenção de uma tradição que o Estado buscava ressignificar, mas sim pelas sociedades industriais, estas sim vistas no período como marcas do avanço da nação. Por fim, como diria Pesavento (1995, p. 284), é nas festas populares, no discurso parcial do jornal, "nas manifestações de rua, nos acontecimentos singulares que quebram a rotina da vida urbana", que se encontram elementos de leitura e escuta das representações coletivas de uma "outra" cidade. E as práticas musicais, sempre permeando acontecimentos da vida urbana e dando sentidos a ela, muito têm a representar uma cidade: um lugar cheio de sons, marcado no tempo e no espaco.



## 3. A ESCUTA DE UM SUJEITO – A ATUAÇÃO, AS OBRAS E OS MANUSCRITOS MUSICAIS DE HEINZ GEYER

"Quem pensaria em evocar uma viagem sem ter uma ideia da paisagem na qual ela se realiza?", perguntava-se Bourdieu (1996, p. 190) ao refletir sobre o papel do sujeito na Ao caminhar às representações história de encontro biográficas centradas no indivíduo, na cronologia, no relato coerente e, sobretudo, totalizante – isto é, em sentido oposto à "visão da vida como existência dotada de sentido" (p. 185) -, Bourdieu lembrava que as experiências das pessoas são sempre relacionais. A superação daquele modelo narrativo que representa um sujeito como um ser único, provido de unidade, por meio dos pressupostos da interrogação, do descontínuo, conduz à construção da noção de trajetória, como uma "série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações" (p. 189). Neste sentido, a tentativa de construção da trajetória de vida de um sujeito pode também ter seu ponto de partida situado mais distante desse mesmo sujeito, e de sua vida tomada como um fim em si mesma, sendo assim construída dentro de seu espaço e seu entorno, ao lado de todos os agentes de sua coletividade. E foi com este pensamento que esta dissertação foi se

constituindo até aqui. Mas claro, o sujeito não pode ser esquecido, e especialmente ao tratar-se de um sujeito músico, menos ainda deve ser esquecida sua produção musical. Se a seção anterior desta dissertação esteve interessada em situar o maestro Heinz Geyer em seu tempo e em seu lugar, dando uma ideia da paisagem de Blumenau no período da Campanha de Nacionalização – no sentido bourdieuano, sua "superfície social" (p.190) –, sentida então sonoramente, agora é o momento de tentar evocar, de maneira sucinta e não totalizante, a ação do maestro, a "individualidade biológica", o "agente eficiente" (p. 190) dotado de personalidade.

O maestro Heinz Geyer, com respaldo em artigo de estatuto, era inteiramente responsável pela elaboração e execução dos programas de concerto das sociedades Frohsinn e Carlos Gomes (EST. TVF. 1932), o que especialmente em tempos de Campanha de Nacionalização lhe possibilitava a organização de apresentações com maior caráter nacionalista. Assim, também pela natureza diletante dos grupos musicais que conduzia, tendo então domínios sobre seus dirigidos, visionariamente passou a compor e arranjar obras e melodias baseadas não somente no cancioneiro alemão e europeu, mas especialmente no cancioneiro folclórico brasileiro, fator que contribuiu também para a manutenção do prestígio das sociedades pelas quais circulou, somado às forças políticas dos associados, muitos membros das elites econômicas Blumenau. Isso leva a crer que o maestro Heinz Geyer desenvolveu e aprimorou uma escuta, uma percepção sonora e musical dentro do cenário cultural, político e social em que se encontrou inserido naquele momento histórico, isto é, a Blumenau de meados do século XX imersa no cenário da Campanha de Nacionalização. Luci Pereira (2004, p. 5) já apontava que "a escuta parece se apresentar como elemento catalisador que permite uma maior percepção dos hibridismos culturais e sociais presentes no meio urbano", de forma a sugerir que, em primeira instância, a escuta atinge o plano da

recepção. Por outro lado, a mesma autora assume também a verdade de que "a escuta não é um ato passivo" (2012, p. 11) e portanto, além de atingir a recepção, ela pode igualmente colocar o sujeito receptor enquanto emissor, ser que promove mudanças, gerar uma ação, tornar-se prática, uma "escuta ativa e formuladora de sentidos" (p. 12). Apoiados nesta última premissa, os aspectos da escuta de Geyer dentro da "cidade ressoante" fazem acreditar que ativa foi o modo de sua escuta, termo este que aqui, direcionado ao maestro, refere-se então a uma escuta atrelada a uma prática, concretizada por meio de uma produção musical. Geyer foi agente de transformação sonora, sua produção musical esteve intimamente conectada com sua escuta do ambiente – que, ativa, foi também geradora de novas escutas, para os outros sujeitos que o rodeavam -, do seu cotidiano urbano, espaco este em que atuou, construiu, ouviu e, como diria Bessa (2010, p. 18) "nele se fez ouvir".

Deste modo, com a intenção de compreender a música do maestro Geyer enquanto mensagem de conteúdo social, pretende-se, a partir daqui, dedicar atenção especial à figura do maestro, abordando sua atuação, bem como sua escuta ao cenário da Campanha de Nacionalização. Esforça-se na tentativa de demonstrar como se deu esta escuta ativa de Geyer, então geradora de outras escutas, e a partir de que elementos ela se manifestava também enquanto uma escuta que se pode chamar de nacionalizada. Para isso, é dada ênfase em algumas das obras compostas pelo maestro, buscando apoio no legado documental de seu arquivo, sobretudo os manuscritos musicais, programas de concerto e os registros sonoros preservados no Teatro Carlos Gomes de Blumenau, fontes primárias que demonstram características específicas da atuação de Geyer e fornecem subsídios para a descrição e a interpretação de um de seus "ciclos" de canções, o Meu Brasil, que detém maior teor nacionalista.

## 3.1 HEINZ GEYER E SUA ESCUTA NACIONALIZADA

Como visto em seção anterior deste trabalho, várias Vereine artísticas tiveram suas atividades paralisadas em virtude da oficialização da Campanha de Nacionalização e dos decretos de lei que dificultavam a perpetuação dos costumes, ainda ligados às práticas do Velho Mundo. Ao mesmo tempo, não tendo ligações com sociedades estrangeiras e adaptando-se à língua nacional, as sociedades que se adequaram às políticas de nacionalização, especialmente as sociedades de atiradores e recreativas, passaram a fomentar funções artísticas, criando, por exemplo, chamadas "seções de canto", que funcionavam com relativa autonomia. Ainda assim, se os integrantes das sociedades artísticas paralisadas, por ventura, tinham a possibilidade de, mesmo a contragosto, dedicarem-se às suas outras atividades, isto é, aquelas que lhes proviam sustento, a situação do maestro Heinz Geyer, dentro destas sociedades artísticas um profissional em meio aos amadores, configuravase contrária. Tendo que sustentar a si, esposa e filho única e exclusivamente com música, Gever, ativando sua escuta, tornando-a prática, continuou a reunir instrumentistas e cantores, certamente de algumas das várias sociedades artísticas paralisadas, buscar renovar o repertório musical de seus dirigidos e apresentar concertos que não feriam os ideais nacionalizadores. Ademais, o fato de o maestro Gever gozar de ampla liberdade artística, possuindo total responsabilidade sobre a escolha dos repertórios executados pelo Coro e Orquestra da Sociedade Carlos Gomes, favorecia sua opção pela diversificação dos repertórios, preferência esta que no período de Campanha de Nacionalização se tornava mais do que necessária. Mas é importante observar que os primeiros indícios de uma escuta que se pode chamar de nacionalizada se da inauguração, em 1939, da Sociedade antes Dramático-Musical Carlos Gomes e pouco implementação efetiva, em 1937, da Campanha

Nacionalização, quando o maestro era o "dirigente de orquestra" na ainda denominada Theater und Musikverein Frohsinn.

De acordo com um programa de concerto hoje preservado no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva de Blumenau (PRG. TVF. 1933) numa guarta-feira, 6 de setembro de 1933, o maestro Geyer organizou um concerto no antigo Teatro Frohsinn, em duas partes. A primeira parte do concerto foi iniciada com duas obras para orquestra, uma de Edvard Grieg (1843-1907), outra de Georges Bizet (1838-1875), seguida do coral Einzug der Gäste auf der Wartburg da ópera Tannhäuser de Richard Wagner (1813-1883). Em relação a esta última obra, originalmente para coro misto e orquestra, fica difícil saber se o maestro Geyer a executou com uso do coro, então a cargo da Gesangverein Liederkranz, que ainda não havia se fundido ao Frohsinn, ou realizou algum tipo de adaptação para que fosse tocada apenas pela orquestra, hipótese mais provável, haja vista o concerto ter sido composto exclusivamente de obras instrumentais. Mesmo assim, se a primeira premissa for verdadeira, é possível supor que no início dos anos 1930 as mulheres, com apoio então do maestro Geyer, que escolhia os repertórios, já participavam do grupo coral que ensaiava dentro das paredes do Teatro Frohsinn. Por sua vez, a segunda metade do concerto contou com a abertura da ópera Semiramide de Gioachino Rossini (1792-1868), uma fantasia da ópera Faust de Charles Gounod (1818-1893), a suíte Nussknacker de Piotr Tchaikovsky (1840-1893), terminando o concerto, que seria como de costume seguido de um baile, certamente animado por alguma Musikverein de Blumenau, com a sinfonia de abertura da ópera Il Guarany de Carlos Gomes (1836-1896). A partir destes dados, percebe-se que todo o repertório de concerto, escolhido pelo maestro Heinz Geyer, consistia de obras de autores tradicionais, consagrados, europeus e especialmente com estéticas ligadas ao romantismo musical; características estas que marcaram basicamente toda a

trajetória profissional do maestro em Blumenau, que se estendeu até 1971. Ao mesmo tempo a opção pela execução de uma obra de Carlos Gomes, tendo uma posição de destaque naquele concerto, carregando a responsabilidade de ser a última obra, o grand finale da performance, sugere que já no início da década de 1930 havia uma intenção por parte do maestro Geyer pela escolha de obras também de autores brasileiros. Mesmo assim, apesar deste indício, acredita-se que naquele momento a escolha de execução de uma obra de Carlos Gomes ainda não estava vinculada com pressupostos de nacionalização. José Maria Neves (1981, p. 17), decano da nova musicologia no Brasil, lembrou que na obra de Carlos Gomes havia apenas uma "emoção brasileira", fruto de um "nacionalismo romântico", que seria bastante criticado, inclusive, posteriormente pelo movimento nacional modernista. Acredita-se que Carlos Gomes havia sido eleito por Heinz Geyer, ali naquele concerto em 1933, de maneira casual; o maestro encontrou na obra de Gomes os elementos sonoros compatíveis com suas preferências musicais, isto é, a estética romântica atrelada às formas europeias. Naquele concerto de 1933, supõe-se que foi apenas uma feliz coincidência, Carlos Gomes era do mesmo país que Geyer havia escolhido como sua nova pátria.

Entretanto, outro concerto organizado pelo maestro Heinz Geyer que demonstra uma preocupação com relação à execução de obras de autores brasileiros, que se crê estar mais vinculada com a nacionalização, se deu em 11 de julho de 1936. Naquela noite, no Teatro Frohsinn, Geyer realizou um "festival comemorativo" de forte apelo nacionalizador, tomando como temática o primeiro centenário de nascimento de, novamente ele, Carlos Gomes. O programa de concerto da época (Anexo A) confirma que foram executados, após uma "conferência sobre a vida de Carlos Gomes", partes de obras do compositor brasileiro homenageado, retiradas das óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, além do Hino Nacional, que possui

música de Francisco Manuel da Silva. Se no concerto realizado por Heinz Geyer em 1933 a presença de uma obra de Carlos Gomes estava mais vinculada ao fator estética composicional, isto é, ao gosto pelo romantismo musical europeu, neste "festival comemorativo" de 1936 acredita-se que o fator preponderante para utilização de obras de Carlos Gomes esteve, aliado também à afinidade estética, na nacionalidade do compositor. Se antes o fato de Carlos Gomes ser brasileiro tratava-se de uma feliz coincidência, agora ela viria a calhar. Ademais, acredita-se que a Campanha de Nacionalização em Blumenau foi fruto do acúmulo de acontecimentos - também sonoros e musicais – que a antecederam, tendo ecos também antes de sua instauração, e que, supõe-se, faziam com que o maestro Geyer já ativasse sua escuta frente aquele cenário de intervenções iminentes, antevendo assim sua necessidade de adaptação musical, como garantia também de sua própria sobrevivência. Mas se a escrita da história é ainda feita de marcos - e como é difícil nos livrarmos deles! -, o da Campanha de Nacionalização é o ano de 1937, o que torna possível dizer que a escuta nacionalizada do maestro Gever em Blumenau teve seu nascedouro antes ainda do período oficial de nacionalização, neste concerto de 11 de julho de 1936, e mesmo antes da Lei nº 385, que obrigava a inclusão de obras de compositores brasileiros nos programas caracterizando-se inicialmente na variação dos autores que constituíam o corpus de obras executadas pelo seu Coro e Orquestra e, acima de tudo, pela incursão no repertório de um compositor brasileiro, Carlos Gomes. E a escuta nacionalizada Geyer também se manifestaria em suas próprias composições.

Neste sentido, ainda para a ocasião daquele festival comemorativo, Geyer compôs uma de suas primeiras obras, senão a primeira, de exaltação ao Brasil e suas personalidades, o seu *Hymno Carlos Gomes* (HG – TCG 127), musicando um poema de "Oliveira e Silva", que Kormann (1985, p. 63)

lembrou ser um doutor pernambucano, para coro misto, orquestra e solos. Rossbach (2008), é útil lembrar inicialmente, já demonstrava que em relação aos repertórios das sociedades masculinas de cantores da região de Blumenau, no início da colonização alemã, predominavam "arranjos a quatro vozes, confeccionados dentro de uma tessitura confortável [...], de modo geral homofônicos, sem trechos contrapontísticos complexos ou melismas vocais" (p. 101), lembrando ainda que no século XX outras características também marcariam esses repertórios, como os "trechos de tutti alternados com solos" (p. 104). Isto é posto pois a partitura coral do Hymno – as partes orquestrais ainda se encontram dispersas -, que tem sua primeira página registrada na figura 11, características musicais bastante semelhantes. O coro misto era composto de cinco vozes, sendo três vozes masculinas e duas vozes femininas. A existência de duas linhas melódicas para os baixos vocais - ainda que frequentemente conduzidas por movimento direto em oitavas paralelas – e uma linha de tenor, evidencia um maior número de cantores masculinos no coro misto dirigido por Geyer. Os próprios tenores e baixos ficaram responsáveis pelas partes solistas do Hymno. Nada incomum, haja vista que o coro misto foi formado com base nas Männer Gesangvereine que ensaiavam no Teatro Frohsinn, sendo as vozes femininas executadas fundamentalmente pelas esposas dos coralistas. Mas, de início, a constituição do coro era heterogênea, os homens ainda eram ampla maioria - o Hino Nacional para oito vozes, como outro exemplo que vale novamente lembrar, foi arranjado por Geyer para coro misto e mais um coro exclusivamente masculino -, denotando que o maestro também pensava suas composições musicais e arranjos de forma conexa com o material humano que possuía à sua disposição. Ademais, o Hymno Carlos Gomes, ao menos em sua parte vocal, preservava elementos musicais que eram caros às Gesangvereine, como a simplicidade harmônica, tessitural e a principalmente a textura de caráter homofônico. Mas, todos esses aspectos músico-vocais semelhantes aos arranjos dos cânticos folclóricos da antiga pátria, que até então se executavam, eram, no Hymno, compartilhados junto a outros dois elementos. No plano dos sons, o canto coral vinha acoplado às sonoridades orquestrais, enquanto que no plano do texto – que uma vez vocalizado é igualmente sonoro –, o poema no vernáculo, ainda que escrito por um terceiro, era efetivamente introduzido. A escuta nacionalizada de Gever, em suas obras, se dava sobretudo pelo canto em português. Carlos Gomes! Irradias! [...] Estrondam nossas cachoeiras, e o céu todo azul, sorri, à sombra das ingazeiras, dormem Ceci e Peri. [...] Na tua pauta ressoa, canta ardente varonil, e generosa alma boa, do teu e do meu Brasil. Versos que, sob a batuta de Geyer, cantavam os alemães hesitantes; texturas musicais semelhantes, mas, outra língua, outra terra, outros heróis a exaltar.

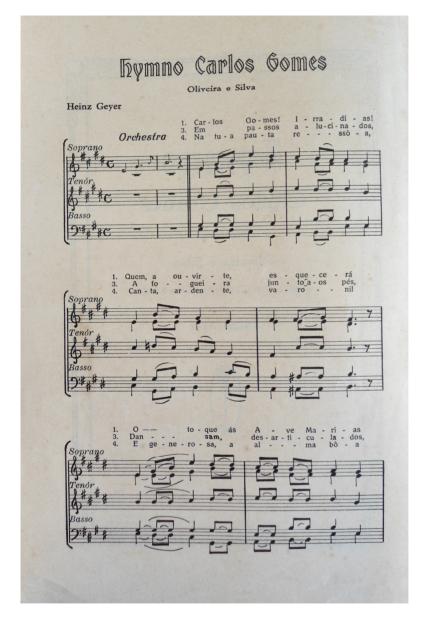


Figura 11. Primeira página da parte coral do *Hymno Carlos Gomes* (1936) de Heinz Geyer. Edição datada de 28 de março de 1941. Fonte: Arquivo Heinz Geyer. Br Bl HG – TCG 127.

Como já dito neste trabalho, coincide com o momento da Campanha de Nacionalização a construção da nova sede para a Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, no novo coração da cidade, a Rua 15 de Novembro. A Sociedade Frohsinn para tal precisou reestruturar-se, em 1939, sob a denominação de Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, nomenclatura que permanece até hoje. Frotscher (2007, p. 148) já havia lembrado que na solenidade de inauguração do novo teatro houve a apresentação de um retrato do presidente Getúlio Vargas, "ato simbólico de apropriação daquele espaço da sociedade teatral, tão significativa na cena cultural do município". Por sua vez, no plano sonoro, o concerto de inauguração do então novo teatro, mais uma vez, regido e organizado pelo maestro Heinz Geyer, de acordo com o programa das festividades (Anexo B), foi composto de hinos cívico-patrióticos, obras de Carlos Gomes e composições do maestro Geyer de temática nacionalista e no vernáculo, inclusive o seu Hymno em homenagem ao primeiro, para a época, compositor brasileiro consagrado. Mais uma vez, se a nova sede da Sociedade Frohsinn precisava ter nomenclatura nacionalizada, não seria exagero pensar que a grande decorrência, quase que exclusiva, de execução de obras de Antônio Carlos Gomes por parte do Coro e Orquestra regidos pelo maestro Heinz Geyer - é claro, no que concerne à execução de obras de autores brasileiros -, pode também ter influenciado, direta ou indiretamente, nesta escolha. E a escuta de Geyer frente ao desenrolar da Campanha de Nacionalização agradava e calhava com os propósitos da diretoria da Sociedade Carlos Gomes, que não teve suas atividades consequentemente paralisadas. OS com nacionalizadores. Inclusive, em assembleia realizada em outubro de 1939, com ata publicada no jornal Cidade de Blumenau, Geyer teve seus honorários mensais como dirigente da orquestra reajustados, "proposta esta que foi sancionada pela assembleia sem voto divergente" (JCB, 1939g), o que

também dá mostra do quanto era significativa naquele momento a atuação e a permanência do maestro no Carlos Gomes.

Na nova sede da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes o maestro Heinz Gever continuou a ampliar seu coro misto e orquestra sinfônica, a partir da reunião de integrantes das antigas Musik e Gesangvereine da cidade e membros da blumenauense, comunidade diletantes música. em Concomitantemente ao seu trabalho como regente dos grupos dessa sociedade o maestro atuou, a partir de 1947, como professor de música e canto orfeônico na Escola Normal Pedro II, em Blumenau (KORMANN, 1985). Já familiarizado com seu novo país, Geyer inclusive solicitou junto ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores o título declaratório de cidadão brasileiro, conquistando-o em 06 de dezembro de 1948 naquele ano a Campanha de Nacionalização já estava findada. mas suas obras então também poderiam, e podem, ser consideradas legalmente como de um "autor brasileiro". 48 Para o coro e a orquestra da Sociedade Carlos Gomes, Geyer arranjou e adaptou inúmeras obras, especialmente do repertório tradicional europeu de concerto, a fim de suprir a falta de alguns instrumentos na orquestra ou possibilitar a prática aos instrumentistas ainda menos experientes, frequentemente acrescendo seus programas com obras de compositores Gomes majoritariamente. Enquanto nacionais. Carlos compositor, ainda que sua escuta se restringisse à música de concerto, dentro dela Geyer produziu em toda sua trajetória na cidade de Blumenau uma obra variada, composta de canções

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Fontes sobre o pedido de cidadania brasileira, executado pelo maestro Heinz Geyer, podem ser consultadas no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro sob as cotas BR. NA. Rio. A9. 0. PNE 76630 e SPMAF/SC RE nº 7950. Junto ao pedido encontram-se anexadas escrituras de compra de imóveis, registro de bens em cartório, certidões de casamento e nascimento de filho, atestados de residência e antecedência, nomeação de professor de música e Canto Orfeônico e o próprio título declaratório de cidadania brasileira.

corais, a capella ou em junção com orquestra, individuais ou agrupadas em "ciclos" - um em especial, o Meu Brasil, receberá atenção posterior –, canções para coro infantil, danças orquestrais, que costumavam ser acompanhadas pelo corpo de bailados do Teatro Carlos Gomes, e também peças para piano. Ainda assim, as obras do maestro de maior envergadura são mesmo suas três óperas. Anita Garibaldi, é a mais conhecida delas e retrata a história de vida da heroína dos dois mundos, tendo sendo composta em 1939, então imersa no período da Campanha de Nacionalização, com libreto do historiador José Ferreira da Silva e com première em 1950, nos festejos de 100 anos da cidade de Blumenau. Geyer compôs ainda O Imigrante (1956), passando-se em torno de 1850 com a vinda dos colonizadores alemães para o Vale do Itajaí catarinense e Viva o Ministro (1965), comédia musical alusiva à inauguração de uma ponte, por um falso ministro, nos fictícios povoados de Tijipuca e Cambrióca (KORMANN, 1985). O último concerto do maestro Heinz Geyer com o coro e a orquestra sinfônica do Teatro Carlos Gomes foi realizado em 08 de maio de 1971, homenageando seus 50 anos de atuação musical em Blumenau. É preciso apenas ressaltar que não cabe aqui engendrar-se nos pormenores de toda esta produção musical do maestro, o estudo biográfico de Kormann (1985), centrado no sujeito biografado ao estilo "vida e obra", em parte e mesmo laudatoriamente, já realizou esta tarefa. Vale sim aqui relacionar certas composições de Geyer com cenário vivido por ele no período de Campanha de Nacionalização e as marcas deixadas por uma escuta ativa em obras do período e mesmo posteriores.

Neste sentido, toma-se como exemplo a canção para coro *a capella*, *Ó Mar (Camboriú)*, escolhida aqui pelo fato de ter sido composta "no estilo popular de Heinz Geyer", conforme indicação no manuscrito (HG – TCG 055). A canção é datada de julho de 1964 – é inevitável escapar um pouco do recorte temporal – e destinada para coro misto a quatro vozes,

sendo ainda dedicada à soprano Rita Joana Schwabe, solista do Coro do Teatro Carlos Gomes. O arranjo coral, cuja edição musical está disponível no Anexo H, demonstra que a canção desenrola-se em seus lugares comuns, sendo rítmica, melódica e harmonicamente simples, sem a utilização de síncopes, contratempos ou saltos melódicos além das tessituras. Ademais, do ponto de vista textural, apesar de a condução das vozes em alguns poucos trechos possuir maior independência, a textura homofônica ainda é massivamente predominante, sendo a melodia principal destinada quase que integralmente para a voz superior. Em relação à forma, igualmente simples, a canção é constituída de duas grandes seções, uma seção A em ré menor – que somada à palavra revela-se dotada de um ethos melancólico -, seguida de uma seção B na homônima maior. 49 Neste sentido, Rossbach (2008, p. 104) já havia constatado a ocorrência de modificações de andamento e modulações de tonalidade menor para maior também no repertório das Gesangvereine. Estas premissas sugerem que, em suas composições, Geyer mantinha nos códigos musicais elementos atrelados à tradição imigrante, europeia, sem indícios de elementos do "popular" com base forte no folclore nacional, apregoados pelos defensores da nacionalização. Não é de se espantar o fato de que a obra que representava o "estilo popular de Heinz Geyer" era uma canção coral, gênero este significativo no cenário artístico-cultural de Blumenau, desde

\_

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> O manuscrito original apresenta um compasso em branco no momento da mudança de tonalidade (c. 17). Sabe-se também que o maestro Heinz Geyer escrevia partes para órgão em suas obras e arranjos orquestrais, com o intuito da ampliar a gama e o peso sonoro de sua orquestra, da mesma forma em algumas de suas obras corais. Neste sentido, devido ao compasso em branco, mesmo considerando a canção *Ó Mar (Camboriú)* como *a capella*, existe a possibilidade de ela possuir um acompanhamento instrumental, provavelmente tocado ao órgão que, pela inexistência de um manuscrito específico, poderia ser lido e improvisado diretamente nas partes vocais.

os tempos de colonização. Mesmo assim, uma vez que a canção se configura com tal a partir da junção música e letra, é ali, no poema, no texto atrelado à temática das canções, que se encontra o elemento nacional na escuta ativa de Geyer, que então pode ser chamada de nacionalizada, sendo uma escuta nacionalizada única, particular do maestro. A figura 12 registra a melodia principal da canção e sua letra que, pelo predomínio da homofonia, aparece no formato melodia cifrada. O texto da canção romantiza a beleza do litoral catarinense, demonstrando assim, uma preferência do compositor teuto-brasileiro por temas relacionados à exaltação da natureza e culto ao país que adotou como sua nova pátria. O canto em português, a exaltação às personalidades brasileiras e às belezas naturais do país também marcaram significativamente as composições do maestro Heinz Geyer.

### Ó Mar (Camboriú)



Figura 12. Melodia cifrada da canção para coro misto Ó Mar (Camboriú) de Heinz Geyer. Fonte: Elaborado e adaptado pelo autor.

Marcelo Téo (2007), ao pensar, por meio da música, a constituição cultural de Florianópolis no início do século XX demonstrou de que forma a capital catarinense se constituiu musical e culturalmente também enquanto um "terreno antimoderno" (p. 197), ao lembrar, pela metáfora da "vitrola nostálgica", que naquelas "terras de areia e mar" "o que ela tocava pra valer eram os discos do vovô. Só gente do outro lado do mar, branca e morta" (p. 223, 236).<sup>50</sup> No século XX, em Blumenau, como eventualmente em toda Santa Catarina, o cenário musical era semelhante; a vitrola daqui também era nostálgica! Em relação à escuta de Geyer na cidade de Blumenau, que se manifestava ativamente em sua produção musical – e que já havia atravessado uma forte Campanha de Nacionalização na região e recepcionado todo um repertório de música popular no rádio e nas casas de diversão da cidade, além dos novos gêneros e danças que eram executados nas retretas da banda de música do 32º B.C. -, a estética romântica europeia nas partes orquestrais e o vínculo com a tradição imigrante no canto coral ainda se sobressaíam. Não se deve ignorar, neste sentido, que o maestro era um músico de origem alemã, que recebeu formação musical de concerto tradicional, no molde dos conservatórios europeus, vindo a atuar em uma sociedade artística de Blumenau que, sobretudo no século XX,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Outrossim, em suas considerações finais Téo (2007), que foca seu interesse nas décadas de 1930 e 40, muito bem lembra que Florianópolis, e de certa forma Santa Catarina, esteve, no plano da música de concerto, artisticamente atrelada à tradição da música europeia e o gosto pela ópera. Mesmo assim, o autor coloca que "apesar do predomínio da estética e de repertórios operísticos, quase nada foi produzido neste âmbito em Santa Catarina", sugerindo ainda que "existem registros de uma única obra composta no Estado, em Joinville, intitulada *Yara*" (p. 225), estreada em 1936, com libreto de Otto Adolph Noehel e música de Pepi Prantl. Vale apenas complementar que, apesar de estrear somente em 1950, o maestro Heinz Geyer, em Blumenau, já em 1939 trabalhava na composição de sua ópera *Anita Garibaldi*.

prezava por esse tipo de repertório. Mesmo assim, uma vez que se assume a premissa de que a escuta de Geyer era também uma escuta nacionalizada, pode-se dizer que os elementos nacionais desta escuta – por mais que eles não manifestassem nas estruturas musicais por excelência, nem de sua música, nem dos autores brasileiros que ele executava, Carlos Gomes em especial - se encontravam no uso do vernáculo e nas temáticas de suas obras. Ainda que alemão de nascimento e europeu de formação musical, Heinz Geyer foi também, legalmente, um cidadão brasileiro e, de fato, assim como muitos alemães imigrados, nutria profunda admiração pelo Brasil. Em vista disso, o maestro encontrava na exaltação às personalidades brasileiras e às belezas naturais do país elementos de inspiração para suas composições musicais. Todavia essa prática também possuía raízes na tradição. Theiss (2009). ao discutir a "cultura musical de Blumenau" também no período da nacionalização, apontava a existência de livretos de cantos utilizados nas escolas teutas, já nas décadas de 1920 e 30, contendo "canções que enaltecem a Pátria Brasil" (p. 43), porém cantadas no idioma alemão. Se as temáticas de exaltação à nova pátria já existiam, por outro lado, na música de Geyer, como vem sendo dito, elas estavam sempre atreladas com o exercício do canto em português.

Blacking (1973), que pode contribuir aqui para a defesa deste argumento, em seu estudo clássico sobre a musicalidade humana já refletiu sobre o quanto a música está intimamente conectada com elementos vários que a circundam, constituindo-se enquanto "síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano". Em suas palavras, "sendo a música um som humanamente organizado, ela exprime aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade" (p. 89).<sup>51</sup> Sob esta perspectiva, a utilização do

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> "Music is a synthesis of cognitive process which are present in culture and in the human body […]. Because music is humanly organized sound, it express aspects of the experience of individuals in society" (p. 89).

vernáculo nas composições musicais de Heinz Gever, como elemento mais característico de sua escuta nacionalizada, pode ser tomado como uma resposta sonora a uma demanda social e política "extramusical", ligada logicamente a fatores de ordem maior, como foram as políticas de inculcação da língua portuguesa, especialmente durante Campanha a Nacionalização nas regiões de colonização estrangeira. Parece plausível pensar que a manutenção das formas musicais românticas, europeias, não se constituía como incômodo às forças de nacionalização, o problema maior em Blumenau efetivamente estava no uso da língua alemã. E com efeito, de todos os elementos que iam na contramão da consolidação do país enquanto Estado-nação, problemático era a manutenção de outros idiomas, sejam eles quais fossem. E como a história sugere, a prática do canto em português em Blumenau, pela escuta de Heinz Geyer, começava antes e se perpetuaria para além daquele período nacionalizador. A música do maestro deixava marcas, e era marcada pelo seu sistema sociocultural indissociável. Por último, mesmo sempre tendo conexão com elementos da tradição, a escuta de Geyer não era uma escuta estática, ela se reconfigurava, buscava encontrar novos elementos, novas canções para seu Coro e Orquestra. E neste sentido, significativas foram as composições de seus "ciclos" de exaltação ao país, formados pelo agrupamento de cantigas do folclore nacional, como o ciclo Meu Brasil, que será apresentado a seguir. Mas antes, vale descrever brevemente uma característica específica dos manuscritos do maestro, sua partitura de direção, fonte que dará subsídios à interpretação do ciclo junto ao registro sonoro em fonograma.

## 3.2 A PARTITURA DE DIREÇÃO

O Arquivo Heinz Geyer, alocado na Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau, originou-se do acúmulo da documentação utilizada pelo maestro junto ao Coro e Orquestra daquela Sociedade. Lá está preservado boa parte do repertório tradicional de concerto do antigo grupo dirigido pelo maestro Gever, bem como suas composições e arranjos. Toda essa documentação musical está distribuída em partes individuais, manuscritas, impressas ou em cópias heliográficas. Apesar de a principal função exercida por Geyer no Teatro Carlos Gomes ter sido efetivamente a de "dirigente da orquestra", não há, em nenhuma obra do arquivo, manuscrita ou impressa, seja do maestro Geyer ou do repertório de circulação, a presença de qualquer partitura de regência contendo todas as partes individuais das obras. E Geyer não as escrevia, contudo, elaborava uma partitura diferenciada, que o auxiliava na condução de seu Coro e Orquestra, ao que denominava direção. Em concordância com o termo apresentado em um artigo desenvolvido no passado, aqui este documento musical específico para uso do maestro será chamado de partitura de direção (ROSSBACH; PEREIRA, 2012). A ela, naquela oportunidade, foi possível estabelecer o seguinte comentário:

Em suas composições, esse modelo consistia em uma partitura orquestral resumida, possuindo três ou quatro pautas que indicavam os principais movimentos da melodia. Geyer escrevia uma linha melódica grave com o movimento do baixo, sendo, por vezes, preenchida pelos acordes da harmonia. Sobre a linha, as demais vozes eram anotadas com indicações de instrumentação, articulação e dinâmica, servindo de lembrete para a condução de passagens do coro ou contracantos da orquestra. Em obras do repertório tradicional

de outros compositores em que o coro e a orquestra utilizavam edições já publicadas, era comum a utilização da cópia de uma parte instrumental que conduzia a melodia principal da obra. Essa parte, geralmente de piano condutor, harmônio ou violino *obbligatto*, recebia as tradicionais anotações manuscritas indicativas de passagens melódicas específicas e solos instrumentais (ROSSBACH; PEREIRA, 2012, p. 93,94).

Nos manuscritos de suas composições os critérios adotados por Geyer para a elaboração da partitura de direção – escrita em suas obras de maior envergadura, como suas óperas, ciclos e canções para coro e orquestra - podiam variar de acordo com a complexidade da melodia, os instrumentos que a tocavam e a gama sonora que estabelecia para cada passagem de suas obras. Isso, na verdade, fazia com que o número de pautas escritas em cada sistema de suas partituras de direção fosse mais variado, podendo ir de duas pautas simples, com uma pauta grave em clave de fá acrescida de pauta aguda em clave de sol, até o conjunto de seis pentagramas por sistema (Figura 18), mas nunca escrevendo uma partitura de regência. A figura 13 apresenta um recorte da partitura de direção do ciclo Meu Brasil de Heinz Geyer, sobre trecho da canção gaúcha Prenda Minha, dando uma ideia visual da organização deste tipo específico de documento. A linha melódica mais grave das obras costuma aparecer transcrita integralmente, com a indicação dos instrumentos correspondentes à sua execução, como se vê na figura no quinto pentagrama do primeiro sistema, pelas indicações *cello* (violoncelo) (contrabaixo). No segundo sistema, o mesmo pentagrama recebe a indicação Orgel, sugerindo que o órgão - que pela existência da indicação no manuscrito, possivelmente recebia do maestro Geyer um gesto regencial, sinalizando sua entrada – passaria a conduzir a linha melódica correspondente ou, o que é mais provável, realizaria a mesma melodia colla parte com os instrumentos que já haviam sido indicados anteriormente, somando-se a eles no executar da melodia. Este mesmo processo se dava na escrita da melodia principal, que no exemplo da figura 13 se desenrola no segundo pentagrama. As vozes femininas do coro apresentam o conteúdo da melodia, à qual são posteriormente somadas as vozes masculinas e violinos. Mas somente estes últimos são indicados pelo termo Viol., sugerindo que nem sempre a indicação da instrumentação se fazia necessária, uma vez que se tratava do próprio maestro Geyer, conduzindo sua própria obra. Percebe-se que, da mesma forma que se dá na linha melódica mais grave, apesar de não ser uma regra, a melodia principal sendo destinada a instrumentos variados não tem sua escrita permutada de pentagrama. Isto é, uma vez que a partitura de direção não possui todas as partes individuais agrupadas, a melodia não se vê distribuída pela partitura, mas o contrário, permanece em um mesmo pentagrama, sendo nele indicadas, quando necessário, as mudanças de instrumentos estabelecidas na orquestração, em função da escrita da linha melódica. Às outras pautas da partitura de direção eram destinadas as melodias secundárias, quanto existentes. Na figura, estas se encontram no primeiro, terceiro e quarto pentagramas, com as respectivas indicações instrumentais. Viol, Holz, Clar (clarinete) e Pos (Posaune), isto é, violinos, sopros de madeira (especialmente flautas), clarinete e trombone davam sustentação para a melodia principal. Mesmo assim, muitas vezes, pequenos contracantos melódicos sequer tinham suas melodias anotadas na partitura de direção, por isso sua variação no número de pautas, - elas já estavam escritas nas partes individuais, nas estantes de seus respectivos executantes sendo apenas indicado, em seu lugar apropriado, o instrumento que o realizaria, como forma de lembrete para um gesto regencial do maestro Geyer no momento da performance.

Enfim, a partitura de direção representa uma caraterística única dos manuscritos musicais do maestro Heinz

Geyer, sendo talvez o registro textual mais próxima de suas reais intenções musicais, fonte na qual deixava indicadas suas preferências instrumentais e interpretativas, mesmo que elas não fossem efetivamente possíveis na prática – um indício de que o maestro buscava deixar sua obra para a posteridade? – como se verá a seguir, confrontando-a com um registro sonoro. Se a partitura de direção não é uma partitura de regência completa, ela se configura, por outro lado, como um registro autógrafo do maestro Geyer, indicativo das passagens mais importantes de suas obras, sendo uma fonte indispensável para a pesquisa histórico-musicológica interessada na trajetória de vida e sobretudo na produção musical do maestro.



Figura 13. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer. Fonte: Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes.

# 3.3 O CICLO MEU BRASIL NO LP BLUMENAU TAMBÉM CANTA

Os olhares e abordagens interpretativas lançadas sobre a música são bastante diversificados. Neste sentido, em especial a partir da superação do paradigma romântico de "arte autônoma", os trabalhos centrados na dimensão sonora interna. acompanharam formalista. imanente música. na desenvolvimento de trabalhos também centrados nos sujeitos e ações de produção, consumo e recepção musical. Uma compreensão mais holística de um fenômeno musical, especialmente aquele imerso em um passado distante, ou mesmo próximo, do espaco-tempo vivido pelo pesquisador, vem se tornando possível também em virtude de uma maior aproximação quadros epistemológicos dos musicológica e historiográfica. Esta intersecção musicologiahistória – bem como da musicologia para com outras áreas do saber científico, permitindo uma prática musicológica mais plural, crítica, como já bem clamavam Contier (1985), Kerman (1987), Nattiez (2005), Cook (2006), Chimènes (2007), Moraes e Saliba (2010), dentre tantos outros - vem possibilitando uma ampliação no estabelecimento de fontes, termos de referência e acervos de pesquisa. E de fato, em relação ao exercício da musicologia histórica, aquela adequada aos ideais da pósmodernidade, deve haver uma consciência de que na interdisciplinaridade está sua característica mais latente.

De acordo com Heloísa Valente (2003) a música performada até finais do século XIX só era passível de registro e perpetuação, somado às performances orais e seus modelos de memorização interpretativa, pelo suporte da escrita e documentações de caráter puramente textual, sendo a partitura "a única mídia que poderia oferecer contato direto com a obra de arte" (p. 35). Foi na transição do século XIX para o século XX que as paisagens sonoras, sobretudo as urbanas, começaram a se reconfigurar, em virtude do advento da

parafernalha tecnológica. Com o estabelecimento das novas mídias e os métodos de gravação/reprodução sonora, pela primeira vez na história a música poderia ser dissociada de seu espaço-tempo original, acústico, tornando possível também a existência de performances mediatizadas (VALENTE, 2003). Vale lembrar também que além de uma diversificação nas escutas - democratizando o entretenimento sonoro, então massivamente passível de reprodução infinita –, as ferramentas de gravação e reprodução do som não apenas serviram para preservar uma gravação e compartilhar cultura, mas foram responsáveis também pela própria formatação da cultura, gerando alterações na constituição de vários gêneros musicais; especialmente aqueles ligados à "indústria cultural" – conceito de raiz adorniana que faz referência também aos mecanismos industriais do capitalismo acerca da produção, disseminação e recepção da cultura do entretenimento musical; leia-se: indústria fonográfica – e da consequente música dita popular e massificada. E todo este cenário, certamente produtor de novas fontes de investigação, se configura relevante para as pesquisas musicais interessadas no recorte temporal do século XX à contemporaneidade.

Sob mesma perspectiva, Marcos Napolitano (2006) em seu ensaio sobre A história depois do papel destaca a importância do uso de fontes de natureza não-escrita nas pesquisas de interesse musical, caminhando ao encontro do ideal de superação do olhar fetichista no documento escrito, desde os Annales. O prenunciado autor destaca possibilidades de incorporação de materiais musicais também em formato vídeo e fonograma - dando maior espaço assim à dimensão da escuta -, que demanda por parte do pesquisador o mesmo processo de interpretação crítica do documento textual, uma vez que a fonte oriunda das novas mídias é, como qualquer outro tipo de documento histórico, igualmente "evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis" (p. 240). Ao destacar que, cada vez mais, "tudo é dado a ver e a ouvir", Napolitano vai mais adiante, e sugere além de uma ampliação no estabelecimento de fontes de consulta para a pesquisa histórica – assim também então para a pesquisa histórico-musicológica –, mas igualmente uma necessidade de integração dos diferentes suportes, textuais, sonoros e/ou audiovisuais, articulando tanto a "linguagem técnico-estética das fontes" (p. 237-8), quanto seus "conteúdos narrativos", de forma que a crítica contextual e estrutural, de análise e síntese, estejam devidamente articuladas.

A musicóloga Martha Ulhôa é outra autora preocupada com a inserção das fontes de pesquisa oriundas das novas mídias, das tecnologias de gravação, na investigação musicológica. A autora é interessada, em particular, no estabelecimento de ferramentas para o estudo da música gravada em fonograma, ao que destaca enquanto "fonte documental primária para o que está sendo chamado de história da música 'aural', ou história da música através da escuta de performances gravadas" (LOPES; ULHÔA, 2007, p. 108). A autora define o termo "aural" pela distinção junto ao conceito de "oral", lembrando que este último "tem a ver com a palavra", enquanto que o primeiro "tem a ver com a escuta", sendo um conceito adequado para se referir ao campo da música tradicional, "geralmente transmitida da boca [ou de instrumentos] para o ouvido" (ULHÔA, 2008, p. 250) Desta forma, dependendo das fontes de dados de cada estudo, alerta a musicóloga, "talvez seja prudente a distinção entre oral/aural para um estudo das práticas musicais observadas através do contato etnográfico e aural para o estudo das práticas musicais através da análise de fonogramas" (p. 251). De acordo com a autora, o suporte sonoro do fonograma, especialmente com a possibilidade de repetibilidade de uma gravação sonora, possibilita destacar certos elementos ligados à performance que escapam da escritura textual – claro, em pecas onde também

existe a opção por esse suporte – podendo revelar também os elementos "orais" da partitura. Clareando, de acordo com suas palavras:

O estudo da música escrita ocidental é geralmente feito através de um sistema de notação aue detalha altura. instrumentação e a organização polifônica das partes. Aspectos tais como técnica instrumental. timbre, detalles de tempo e dinâmica. ornamentação, articulação, a combinação de todos esses elementos no que se chama expressão, bem como a improvisação, são transmitidos em grande parte de forma oral, precisando inclusive do contato demonstração por um mestre especialista. Há muitos elementos de oralidade na transmissão da música escrita em partitura, como instruções verbais sobre alguns técnico-interpretativos (por exemplo, instruções para tocar mais lentamente ou mais forte) e, principalmente, instruções referentes aos estilos e técnicas apropriadas a repertórios específicos. A transmissão aural tem a ver com a escuta do mencionado acima. como com performance 'ao vivo', mas principalmente, depois do adventos da tecnologia de gravação musical, mesmo no caso da chamada música de concerto, com a escuta de gravações (2008, p. 251).

Frente a isto, busca-se a partir daqui, realizar uma descrição aural do ciclo *Meu Brasil* para voz solista, coro misto e orquestra, composto sobre motivos populares brasileiros pelo maestro Heinz Geyer, estabelecendo como fontes os documentos preservados no Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes, de Blumenau. Na tentativa de adequar-se aos pressupostos anteriormente apresentados, quanto à integração entre os diferentes suportes, a fonte textual da partitura de

direção, o assim visual, e a gravação do fonograma no suporte *Long Play*, o assim sonoro, serão a mídias mais requisitadas na descrição do ciclo. Mas é importante ressaltar que se parte, na descrição da peça, principalmente da perspectiva da escuta do fonograma – já que para Ulhôa (2006) "não é demais reiterar que o melhor guia para a análise de qualquer música, principalmente dos fonogramas históricos é ainda o ouvido" (p. 2) –, buscando destacar os elementos sonoros do sintagma do ciclo que despertam interesse, confrontando-os, quando possível, com o suporte da partitura de direção. Mas a escuta é, aqui, a principal ferramenta de interpretação.

#### 3.3.1 Sobre o ciclo e a tipologia das fontes

gênero ciclo de canções desenvolveu se especialmente na Alemanha. tendo sido primariamente associado como uma prática musical do século XIX, quando passou a ser referenciado na lexicografia musical (YOUENS, 2007). Por sua vez, os ciclos do maestro Heinz Geyer eram também chamados de suítes, fantasias, quadros, ou mesmo poemas sinfônicos, tendo sido compostos, uma vez que o maestro efetivamente se estabeleceu no Brasil e guardava por este país também uma profunda admiração, especialmente sobre melodias populares brasileiras – o tema expressivo central, a temática que dava unidade à muitos de seus ciclos -, para voz ou vozes solistas, coro misto e orquestra, isto é, a típica formação que Geyer desfrutava no Teatro Carlos Gomes. Mantendo estas características, pela também maior preservação de dados de referência, é provável que Meu Brasil tenha sido o ciclo do maestro Geyer mais conhecido e executado. Não obstante, antes ainda de adentrar nas peculiaridades da obra per se, é interessante observar também os suportes que fornecem subsídios à sua interpretação.

Não foi possível, até agora, precisar a data de composição do ciclo *Meu Brasil*. Dos manuscritos preservados

no Arquivo Heinz Geyer da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, contendo as partes instrumentais – partes vocais ainda estão dispersas -, apenas a parte do primeiro violino apresenta uma datação: novembro de 1952, ainda que uma consulta junto aos programas de concerto da mesma sociedade comprova que a obra já era executada desde pelo menos 1949 (ver anexo E). Isso permite conjecturar que o Ciclo Meu Brasil - então porventura pensado enquanto ciclo completo nos últimos anos da década de 40, uma vez também que Kormann (1985, p. 63) apresenta dados de apresentações de canções isoladas do ciclo desde 1937, ano de instauração da Campanha de Nacionalização - tenha sido uma composição chave em relação à estética composicional do maestro Geyer. E de fato, o gênero "ciclo de canções", nesta junção coro misto acrescido de orquestra, foi um dos gêneros musicais mais recorrentes em sua obra musical. Além disso, pela atuação de Geyer estar bastante associada ao canto coral - abarcando assim em suas obras a dimensão da canção, contendo letra, poema, além de música -, a obra exemplifica também, somado ao canto em português, a temática que marca majoritariamente suas composições: a exaltação às personalidades brasileiras e às belezas naturais do Brasil. Estas características, para além de uma admiração do maestro em relação à segunda pátria, demonstram também a influência exercida pelo cenário sóciopolítico da Campanha de Nacionalização, que havia atingido seu ponto mais radical de repressão nas antigas colônias estrangeiras de Santa Catarina não muitos anos antes da composição do ciclo em sua totalidade. Este meio social, "externo", influenciou a estética composicional do maestro Gever.

Ainda em relação ao suporte da partitura, ou melhor, do conjunto das partes que compõem a escritura musical da obra, foi também possível estabelecer a existência de três copistas, uma vez que era pouco frequente a publicação impressa das obras do maestro Geyer em edições musicais (Figura 14). O

primeiro, a partir de uma análise caligráfica junto a outros manuscritos do arquivo, se trata do autógrafo do maestro Heinz Geyer, retirado de sua partitura de direção, sempre escrita por ele. Ademais, sabe-se que o maestro possuía uma copista oficial, responsável pela elaboração do segundo manuscrito, com estilo caligráfico também bastante recorrente no corpus documental do arquivo. Tratava-se da senhora Iris Colin, também responsável pela execução das partes de órgão na orquestra de Geyer. A fonte é oriunda da parte de violino I e era possivelmente a cópia definitiva da obra, ao menos da referida parte, uma vez que, somado ao maior número de cópias preservadas, apresenta também a estrutura final do ciclo, a mesma registrada em fonograma, assunto a ser tratado adiante. Isto é posto pois a terceira e última cópia, aqui facsimilada da parte de segundo violino, menos recorrente no arquivo, então escrita possivelmente por algum integrante da orquestra, ainda desconhecido, apresenta ainda outros temas populares – além da diminuição da tonalidade inicial da obra em meio tom, como se percebe na figura pela alteração da armadura de clave -, que não estão incluídos nas duas cópias anteriores e no registro sonoro.



Figura 14. Copistas. Recortes da partitura de direção, violino I e violino II do ciclo *Meu Brasil*, de Heinz Geyer (comp. 01-02). Fonte: Arquivo Heinz Geyer – Br Bl HG – TCG 138.

Estas características indicam a possibilidade de existirem possíveis permutações dos temas, em um processo, realizado por parte do maestro, de constante adaptação e rearmonização dos seus ciclos. Pela dualidade de datação, pela variedade de copistas e temas permutáveis, os ciclos de Heinz Geyer, incluindo então o *Meu Brasil*, possuíam além do caráter cíclico, inerente ao gênero, ainda um caráter aberto, por terem sido, por ventura, restruturados, fosse ampliando ou encurtando os grupos de canções da obra, conforme as exigências das performances. E o registro sonoro tratou de preservar *uma* versão, *uma* performance em especial.

Ativando as escutas, caminha-se do objeto escrito em direção ao objeto percebido, chegando ao fonograma do ciclo *Meu Brasil*, registrado em suporte *Long Play*. O ciclo foi gravado pelo Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes no LP

Blumenau também canta, então subvencionado pela iniciativa privada, no início da década de 1960. O disco foi oficialmente lançado em 22 de novembro de 1963, com a realização de um "grande concerto" no Teatro Carlos Gomes (ver anexo F). Entende-se que o referido disco era marcado por uma proposta de exaltação ao Brasil, a partir do registro exclusivo de melodias do cancioneiro brasileiro - além de obras de Geyer, há temas, arranjados pelo mastro para coro e orquestra, dos folclores mineiro (peixe vivo) e gaúcho (balaio e chimarrão).<sup>52</sup> Ademais, o título do disco, Blumenau também canta, e sua capa carregam consigo uma interessante invocação da cidade, por parte da SDM Carlos Gomes (Figura 15). Se Blumenau, então com uma vasta tradição germânica, também cantava, e em especial no referido disco, um repertório folclórico brasileiro, era concedido ao grupo da sociedade artística mais tradicional da cidade o papel de representá-la nesta tarefa, afinal não eram apenas conhecidos como o grupo da SDM Carlos Gomes, mas também reconhecidos como a "grande orquestra de Blumenau". A capa do disco é igualmente icônica, pois permite visualizar esta invocação da cidade. Tomada a voo de pássaro, é a rua principal de Blumenau que é retratada, a XV de Novembro, junto ao rio Itajaí-Açu, cortado pela ponte, e a torre da Igreja Matriz. Eram invocados os principais elementos do cotidiano blumenauense, os principais símbolos paisagem urbana da cidade. Subordinados à invocação da cidade na capa, é somente na contracapa, em meio aos textos das canções, que aparece a fotografia do maestro Heinz Geyer e a fachada do Teatro Carlos Gomes.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> O Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes ainda gravou, no mesmo período, um segundo *Long Play*, intitulado *Nossos pais cantavam assim*, sendo nele interpretadas canções alemãs e o famoso arranjo de Geyer para coro a 5 vozes do *Largo* de Händel (1685-1759). Pode-se conjecturar que havia então uma tentativa de atingir todos os públicos, pois ambas, música brasileira e música alemã, cada qual destacada em seu respectivo disco, estavam então representadas.



Figura 15. Capa e contracapa do *Long Play Blumenau também canta*. Fonte: Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes

Ao contrário da música popular urbana, na música de concerto, disponibilizada em gravação de áudio, o registro notado, a escritura da partitura, precede muitas vezes o registro sonoro. O Ciclo Meu Brasil foi gravado a partir de uma performance, contendo 18 minutos de duração, possuindo a seguinte estruturação de canções: abertura Ó meu Brasil originalmente composta pelo maestro Heinz Geyer; Minha terra tem palmeiras, musicada a partir do poema da Canção do exílio de Gonçalves Dias (1823-1864); e os temas populares Casinha pequenina, modinha luso-brasileira; Prenda minha, do folclore gaúcho; Pescador da barca bela, cantiga do folclore português, atribuída ao português Almeida Garret (1799-1854); Tutú marambá, lenda do folclore baiano; a gaúcha Canção do tropeiro: a nordestina Na Bahia tem: sua variante catarinense Em Blumenau tem; Prateia a serra, da burleta A sertaneja musicada por Chiquinha Gonzaga (1847-1935); finalizado o ciclo com a repetição da tema Ó Meu Brasil, original de Heinz Gever.

#### 3.3.2 Entre o sonoro e o visual – o desenrolar do ciclo <sup>53</sup>

O som rompe o silêncio com um breve *tutti* orquestral em *fortíssimo*, liderado pelas cordas e sopros de madeira, que são acompanhados harmonicamente pelos sopros de metais e contrabaixo. Essa massa sonora, em três compassos, prenuncia a entrada do coro misto, que homofônicamente, afim de que o conteúdo da palavra cantada fosse perfeitamente compreendido, entoa: *Ó meu Brasil! Terra de Luz! Ó meu* 

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> O áudio do ciclo *Meu Brasil*, retirado do LP *Blumenau também canta*, executado pelo Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes, sob regência do maestro e compositor Heinz Geyer, está disponível no link: <a href="http://www.youtube.com/watch?v=BMP2IJdRX-o>">http://www.youtube.com/watc

Brasil! Cantar "meu Brasil", em primeira pessoa, é trazer o significado semântico do texto para o plano da individualidade, na tentativa de atingir cada um dos receptores: aqueles que performavam no palco, na plateia ou no aparelho reprodutor. Este sentido ufanista do texto é ainda reiterado pelo aspecto ascendente da melodia principal do tema, que se encontra na voz superior do arranjo coral, percebível visualmente no recorte da partitura de direção, na figura 16, que é composta em forma de arpejo, sobre as notas fundamentais do acorde de função tônica, em lá maior. A progressão harmônica, tradicional (I-VIm-IIIm-IIm-V7), como se vê no manuscrito e se ouve no LP é acompanhada pelo órgão, que assume um papel importante em toda a obra, preenchendo a gama timbrística e principalmente ampliando o peso sonoro da orquestra, realizando partes de possíveis instrumentos faltantes.

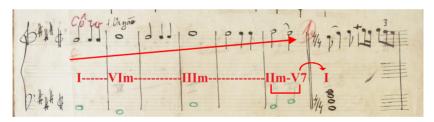


Figura 16. Aspecto ascendente da melodia coral. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer (comp. 04-10).

Após repetir o material de seu tema original, Geyer conduz a orquestra em direção a próxima canção, realizando uma ponte modulatória, de lá maior, de seu tema *Ó meu Brasil*, para um ré menor, que caracterizará a intitulada *Minha terra tem palmeiras*. A orquestra, em uma sonoridade tempestuosa, pelo uso de cromatismo e rápidas escalas em ritmo quebrado, gradativamente estabelece uma mudança de caráter. O ufanismo dá, musicalmente, lugar à introspecção e a nostalgia, marcando a primeira parte do poema de Gonçalves Dias: *minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá, as aves que aqui* 

gorjeiam, não gorjeiam como lá. Todavia, antes mesmo de iniciar a canção, uma mimese do canto dos sabiás é destinada ao diálogo entre flauta e clarinete - escritos no mesmo pentagrama da partitura de direção (figura 17). Esta passagem programática, que busca suscitar no receptor a imagem e o som representativo do pássaro, recorda o receptor que nosso céu tem mais estrelas, nossas várzeas tem mais flores, nossos bosques tem mais vida, nossa vida mais amores. Este trecho aparece na região do relativo maior da tonalidade, fá maior, e o trecho que o segue – em cismar, sozinho, a noite, mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá – encerrando o segundo tema do ciclo, culmina em um acorde perfeito em fá maior, com um *rallentando*, sugerindo que tanto a introspecção quanto a nostalgia podem ser também sentimentos altivos. Campos cromáticos nos violoncelos e contrabaixos, seguidos de uma última referência ao sabiá, então solitário, na melodia da flauta, põem fim à seção e iniciam outro espectro sonoro.



Figura 17. Representação musical do canto dos sabiás na flauta e no clarinete. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer (comp. 21-22).

Para contrastar com a massa orquestral que até então predominava, a escuta do LP deixa a entender que Geyer arranjou a modinha luso-brasileira *Casinha pequenina*, que dá continuidade ao ciclo *Meu Brasil*, para voz solista e um pequeno grupo instrumental, numa sonoridade mais intimista, próxima à música de câmara. Acompanhada por flauta, clarinete e orquestra de cordas, um executante por naipe, como

sugere a escuta do LP, a soprano Rita Schwabe entoava o poema: Tu não te lembras da casinha pequenina, onde o nosso amor nasceu? Aí! Tinha um coqueiro do lado que, coitado, de saudades já morreu. Por saber que a referida soprano costumava realizar grande parte dos solos femininos nas obras do maestro Geyer, se pode conjecturar que esta escolha se deu por um motivo puramente técnico, uma vez que a melodia vocal da canção, em tonalidade menor, é carregada de lirismos e notas longas, que dialogavam com os contracantos da orquestra, especialmente violino e flauta. Por outro lado, é possível pensar também que o maestro Geyer buscou associar este mesmo caráter lírico, aliado aos sentimentos de amor e saudade, característicos das modinhas, à figura da mulher, do feminino, destinando à cantora solista de seu Coro e Orquestra a melodia mais lírica e nostálgica de seu ciclo.

E o ciclo segue adiante. É interessante observar que, apesar de não constar no registro sonoro, a partitura de direção conserva ainda trechos recitativos, chamados de "legendas", que eram provavelmente narrados entre todas as conexões instrumentais da orquestra, de canção para canção (os textos de todos os recitativos estão disponíveis no Anexo G). E a canção que seguia era a canção folclórica gaúcha Prenda minha. O recitativo, visível na figura 18, suscitava as memórias, novamente em primeira pessoa, mantendo o espírito nostálgico da palavra cantada, mas principiando uma alteração no caráter e no andamento da canção: recordo-me ainda daquela primeira serenata, daquela canção, que tanto, tanto gostei de ouvir e antes sonoridade intimista da orquestra cantar. A novamente espaço para uma maior massa sonora, que gradativamente se instaura através de uma ponte modulatória, liderada pela orquestra de cordas, que estabelece a nova tonalidade, mi maior. Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha, tenho muito que fazer, cantam de início somente as vozes femininas, em uníssono, sobre os acorde principais da tonalidade. Estaria então a prenda rememorando, antes mesmo

de seu pretendente, a canção da primeira serenata? O desenrolar do verso, tendo d'ir para rodeio, prenda minha, no rincão do meu bem querer, é então entoado por todo o coro, misto, com as cordas realizando colla parte a linha melódica principal da canção. Vozes masculinas e femininas cantam juntas, como num gesto de união, pretendente se junta à prenda no recordar da canção.



Figura 18. Verso recitativo entre as canções *casinha pequenina* e *prenda minha*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer (comp. 95-99).

Pizzicati nas cordas e staccati nas madeiras iniciam nova ponte modulatória, para a cantiga do folclore português Pescador da barca bela, em fá sustenido menor. Mesmo em tonalidade menor, a música em binário composto e de andamento levemente acelerado em relação à canção anterior, possui aspecto de dança. Para seu ciclo, o maestro Heinz Geyer extraiu e arranjou a primeira estrofe da cantiga: Pescador da barca bela, onde vais pescar com ela? Que é tão bela, que é tão bela pescador! A palilogia do segundo verso, marcando o enredo romântico da cantiga, é musicalmente destinada às vozes masculinas, o então eu lírico, que dirige-se ao pescador, e expressa a convicção quase

platônica da beleza desta chamada... *ela*, que não possui definição evidente. Além do mais, arranjar esta cantiga para coro masculino e orquestra é aproximar-se novamente das antigas formações das sociedades musicais da cidade, especialmente as sociedades masculinas de cantores, no passado chamadas de *Männergesangvereine*. Ora, ainda que as texturas musicais fossem semelhantes, como as vozes masculinas e o canto homofônico, então familiares à escuta dos que performavam, tratava-se não mais da exaltação das belezas de uma antiga pátria, deixada para trás nos tempos de imigração, mas sim daquilo que o novo país, o Novo Mundo propiciava: outra língua, outra terra, outras cantigas, outros temas populares.

O canto vibrante e ritmado do coro masculino na cantiga *Pescador da barca bela* é novamente substituído pelo canto solista, soprano, no arranjo de *Tutu marambá*. O poema da cantiga, então entoada pela cantora Rita Schwabe, faz menção a uma entidade fantasmagórica do mundo imaginário: *tutu marambá*, *não venha mais cá*, *que o pai do menino, te manda 'matá'! Dorme engraçadinho, pequenino da mamãe, que ele é bonitinho e filhinho da mamãe! Aranha, Tatanha, Tatinha, Tatu é que arranha a tua casinha.* No arranjo de Geyer, a cantiga oriunda do folclore nordestino, por se tratar de um acalanto, um canto de ninar, reveste-se dos planos mais suaves de dinâmica, na preferência pelo uso do canto solista feminino – a mãe que embala seu bebê – em relação ao canto coral e na dispensa especialmente da utilização do órgão, que

-

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> A partir deste trecho, há páginas faltantes na partitura de direção, entre as páginas 8 e 15, estando suprimidas indicações musicais do maestro Heinz Geyer para o final da cantiga *Pescador da barca bela*, toda a cantiga *Tutu marambá*, bem como do início da *Canção do tropeiro*. Pela própria característica de seus ciclos, possuindo temas permutáveis, pode ser um indício de que a cantiga *tutu marambá* eventualmente não fosse executada, embora ela integre a obra gravada e conste nas partes individuais da orquestra.

propiciava um maior peso sonoro à orquestra. Mas esse instrumento, apesar de não haver suas partes individuais preservadas, volta a assumir, logo em seguida, um papel bastante significativo, na melodia orquestral que introduz a próxima canção, a gaúcha *Canção do tropeiro*. Sobre o arranjo dessa canção, Kormann (1985) apresentou o comentário de um crítico de época, Orlando Ferreira de Melo, que teve a oportunidade de escutá-la *in loco* no Teatro Carlos Gomes:

Este quadro representa, com grande poder de sugestão, a vida e a luta dos tropeiros na faina incessante pelos campos afora. Ouve-se o aboio – grito característico do tropeiro conduzindo seus animais. A música, inicialmente em Andante com moto, apresenta agora um ritmo mais vivo e acentuado, sugerindo o tropel da boiada, enquanto o coro executa a sua parte. No final volta o solista, com delicado pianíssimo, quase uma oração, acompanhado com um terno solo de violino, o anjo da guarda que protege contra os perigos de sua vida agita (p. 63).

Fica evidente o fato de a crítica tratar-se de outra performance e mesmo outra versão para a *Canção do tropeiro*, pois aquela registrada no LP não possui solo de violino, nem mesmo canto solista. O tropel da boiada, descrito por Ferreira de Melo, de fato é evocado no arranjo de Geyer a partir da realização de *ostinati* realizados pela orquestra de cordas, que dão, em toda a canção, noção de movimento constante. Voltando à questão do uso do órgão, enquanto coro e orquestra permanecem *tacet*, com um terça menor descendente é ele que dá o toque de abertura da *Canção do tropeiro*, como aquele tropeiro que faz soar seu berrante para agrupar seu animais para as comitivas. Um possível canto de aboio, descrito por Ferreira de Melo, musicalmente apresenta maior semelhança com um toque de berrante. Junto ao "tropel da boiada" na orquestra de cordas, este "toque de berrante" é frequentemente

reiterado, ora pelo órgão, ora pela flauta. Mais uma vez o registro sonoro do fonograma incita na escuta do receptor a evocação de elementos "externos" à música, pelo uso de elementos musicais descritivos. O poema, destinado ao coro masculino – claro, para ser tropeiro era preciso ser homem –, também suscita movimento e paisagens campestres: De estância em estância, cansando cavalos, o tempo se escoa. Parando rodeio, rodados temíveis: rodados temíveis são causa de dor. Ao término da canção, Geyer faz uma última alusão ao instrumento do tropeiro, indicando o fagote para sua execução (figura 19). No entanto, a escuta do registro sonoro deixa clara a ausência do fagote na orquestra, também não há partes individuais para o instrumento, fazendo com que o motivo melódico fosse executado novamente pelo órgão. Este exemplo é prova de que, como antecipado em seção anterior, na partitura de direção Geyer deixava clara suas intenções musicais e sobretudo escolhas de instrumentação, mesmo que na prática essas escolhas não fossem efetivamente possíveis.

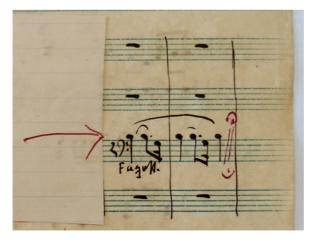


Figura 19. Indicação de instrumento na evocação do som do berrante na *Canção do tropeiro*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer.

E a canção que dava continuidade ao ciclo Meu Brasil era novamente oriunda do folclore nordestino, a cantiga Na Bahia tem. O poema suscita a fertilidade e as delícias do belo estado tropical brasileiro: Na Bahia tem, tem, tem, tem coco de vintém. Ô iaiá, lá na Bahia tem. Na Bahia tem fumo e cacau. Outrossim, é provável que tenha partido do maestro Gever, ou de sua letrista, dona Erika Flesch, que costumeiramente escrevia as letras das obras pra coro, a composição do último verso da cantiga no ciclo, na Bahia tem muita coisa que aqui não tem, lá na Bahia tem, pois demonstra a perspectiva de que não era de "lá" mas "daqui" - uma Blumenau? Um sul do Brasil? -, marcando a diversidade cultural e gastronômica do país. Musicalmente, a predominante textura homofônica do coro dá então lugar para um tratamento mais polifônico, em forma de cânone. A figura 20, que destaca os elementos idênticos nas linhas melódicas, apresenta a estruturação do cânone, desenvolvido a duas vozes para o coro misto. Em ritmo binário, a primeira voz é destinada ao coro masculino, que é acompanhada colla parte com os sopros de metais da orquestra, tendo sua linha melódica imediatamente e identicamente reiterada pelas vozes femininas, em uníssono oitava acima já no compasso seguinte, de forma que o trecho se caracteriza enquanto cânone simples a duas vozes.

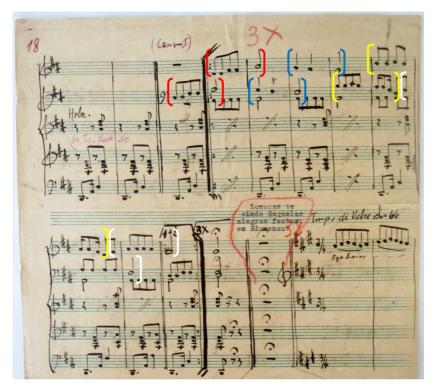


Figura 20. Cânone à 2 vozes em *na Bahia tem*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer.

E o ciclo *Meu Brasil* vai aproximando-se de seu final, com a cantiga *Em Blumenau tem*. Ainda não foi possível ter acesso a dados que indiquem se a cantiga efetivamente integrava o cancioneiro popular da cidade, ou se, como hipótese mais provável, trata-se de uma composição do maestro Heinz Geyer, inspirada na cantiga *na Bahia tem*. E de fato, as semelhanças entre ambas não se resumem apenas aos títulos, mas a própria temática da canção, que marca as características gastronômicas da cidade: *Em Blumenau tem, batatas, linguiça, milho também*. O arranjo musical também seguia as características da cantiga anterior sendo igualmente formulado em forma de cânone a duas vozes (Figura 21). Sob

um ritmo ternário, a tempo de valsa, as vozes femininas, sopranos e contraltos colla parte com os primeiros violinos, em quem iniciam a palavra cantada, são literalmente seguidas pelos tenores, que formam a segunda voz do cânone. Retornando à letra da canção, o segundo verso é ainda mais sintomático em relação à descrição da gastronomia da cidade, de influência germânica, por meio da lembrança de suas delícias mais significativas: Batatas, linguica, choucroute, palmito tem, Schlotfeger também. 55 Na letra do segundo verso, a citação dos itens de tradição alemã efetivamente liga a canção com a cidade de Blumenau, premissa que também se dá no plano musical. Afastando-se da textura mais polifônica do cânone, que associava Em Blumenau tem com Na Bahia tem, este segundo verso volta à tradicional textura homofônica do coro misto, de forma que o próprio texto da canção torna-se mais inteligível, uma vez que a música está a serviço das palavras e não o inverso, como nos trechos de tratamento mais contrapontísticos.

-

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Choucroute e Schlotfeger são comidas clássicas da culinária alemã. O primeiro consiste na couve branca fermentada. O segundo trata-se de um doce, formado por uma massa recheada de chantili, muitas vezes coberta com chocolate.



Figura 21. Cânone à 2 vozes, *em Blumenau tem*. Recorte da partitura de direção do ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer.

Finalmente, a valsa dançante cede espaço para a primeira estrofe da canção *Prateia a serra*, composta por Chiquinha Gonzaga, última do ciclo. De acordo com a partitura de direção, violas, oboé, clarinete e flauta introduziam a cantiga, um a um, apresentando seu motivo principal, de forte caráter introspectivo. A escuta do registro sonoro novamente sugere que o órgão executara a parte de oboé (aos 14 minutos e 57 segundos) também inexistente nas partes individuais. Mas vale lembrar que a indicação do oboé estava lá, anotada na partitura de direção escrita por Heinz Geyer. Sobre vocalizes das vozes femininas, o primeiro verso da canção foi arranjado pelo maestro Geyer para as vozes masculinas em uníssono: *Prateia a serra, tudo prateia o luar branco de minha aldeia.* 

Os versos seguintes, em minha terra, quando a lua sobe a serra, a saudade se descerra, dos confins do coração. A natureza fica muda, fica presa, enlevada na beleza do luar do meu sertão, sobre pizzicati da orquestra, foram então arranjados para sopranos e contraltos, que entoam a canção em dueto. Na melodia vocal, a utilização exclusiva de intervalos de terça e sexta paralelas aproxima a sonoridade das vozes do coro daquelas dos cantadores do sertão, que cantam em versos os seus "causos", os elementos de seu cotidiano. Ainda que a canção fosse fruto dos espetáculos de teatro musicado, isto é, ligada a uma tradição popular urbana, o arranjo vocal dado por Geyer à canção, pelo dueto vocal com intervalos consonantes, suscitava elementos musicais da tradição sertaneja.

E era necessária a sonoridade intimista de *Prateira a serra* para contrastar com a massa sonora que era novamente invocada. A partir de um longo *crescendo* da orquestra, em uma última ponte modulatória, Geyer conduzia seu grupo novamente para a repetição do tema inicial, então com senso finalizador. *Ó meu Brasil! Terra de luz! Ó meu Brasil!* O texto ufanista de Geyer na melodia de sentido ascendente é mais uma vez entoada pelo coro misto. O primeiro verso da obra, *Ó meu Brasil*, também a finaliza. E assim então o ciclo se fecha, como um círculo, que tem seu fim conectado ao seu início.

#### 3.3.3 Apontamentos acerca do ciclo

O ciclo *Meu Brasil* de Heinz Geyer, aqui problematizado especialmente a partir do suporte visual da partitura de direção e o registro sonoro do suporte *Long Play*, evidencia uma preferência do maestro por temáticas seculares, relacionadas à exaltação da natureza e culto ao país que adotou como sua nova pátria. Nota-se no ciclo também uma incorporação de conteúdos populares, a partir da utilização de temas de cantigas do folclore luso-brasileiro e dos vários regionalismos do Brasil, sobretudo gaúcho e nordestino, este

último – já um regional-nacional, favorecido por sua disseminação pelo rádio –, que era especialmente no início do século XX considerado elemento de um Brasil "puro", "autêntico". O ciclo, bem como grande parte da obra musical de Geyer, em especial pelo uso do canto em português e a exaltação da geografia brasileira, a partir da palavra cantada nas diversas cantigas regionalistas do país, somados aos seus temas originais Ó meu Brasil, terra de luz e possivelmente Em Blumenau tem, deixa mostras de uma possível tentativa de adequação do maestro aos pressupostos nacionais. Aliada à admiração que Geyer nutria pelo Brasil, no ciclo, a evocação de temas populares e canções do folclore, como buscavam muitos compositores nacionalistas, são a mostra disto.

Da mesma forma, entretanto, é possível estabelecer elementos que conectam o ciclo Meu Brasil e, novamente, parcela significativa de toda sua produção musical, com os costumes musicais de sua antiga pátria alemã. Não seria exagero pensar que a própria prática do canto coral a quatro vozes, as temáticas voltadas à exaltação da natureza, o uso de texturas homofônicas – que não necessariamente significam maior facilidade na execução -, são na verdade frutos de uma tradição profundamente alemã, enraizada nas Gesangvereine dos imigrantes colonizadores de Blumenau. Estes fatores característicos do ciclo, e de grande parte da obra de Geyer, remetem àquilo que Piedade (2013) vem chamando de "fricção de musicalidades". Nela "as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musicalsimbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças" (p. 4). Assim, os elementos da tradição musical brasileira, naquele período ainda em estabelecimento, articulam-se com os elementos da tradição musical alemã, eles dialogam, trocam partículas, mas mantêm seus núcleos estruturais intactos. Isto é, na mesma obra, acontecendo concomitantemente. canto no vernáculo. apropriação de temáticas populares de caráter brasileiro, mas, texturas e formas musicais europeias. Estas características também resumem a escuta nacionalizada de Gever.

Por fim, a música sempre pode fornecer subsídios para a interpretação da história sociocultural da qual ela fez ou faz parte. No exercício musicológico, Kerman (1987, p. 170) defendia um modelo de musicologia – "nova", "crítica" – em que "o movimento flui dos vários ramos e metodologias da história musical para a própria música". Antes ainda, Blacking (1973, p. 25) já chamava atenção para a importância de que os termos da música e dos estilos musicais fossem de fato também reconhecidos como "termos da sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que o escutam, o criam e o realizam". 56 Ambos os autores clássicos, substanciais, que nunca serão anacrônicos, vão de encontro às perspectivas unidirecionais no estudo musical, na tentativa de articulação tanto dos códigos internos das fontes quanto de suas funções históricas e sociais em um dado contexto. Se a música existe enquanto música, possuidora de características que lhes são imanentes, seus conteúdos semânticos, narrativos, ela é, ao mesmo tempo, fruto de uma rede ampla, imersa na cultura, afinal, estrutura e contexto agem reciprocamente: tempo e espaço formando música e música modelando tempo e espaço. Cabe ressaltar também que a descrição atribuída ao ciclo Meu Brasil do maestro Heinz Geyer apresenta apenas uma das inúmeras possibilidades interpretativas da obra; possibilidades estas que são, e serão, sempre variáveis, dependendo dos critérios e da perspectiva do receptor, de quem escuta, o que possui o poder de estabelecer a uma obra um mundo de significados musicais.



<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> "It is not enough to identify a characteristic musical style in its own terms and view it in relation to its society [...]. We must recognize that no musical style has 'its own term': its terms are the terms of its society and culture and of the bodies of the human beings who listen to it, and create and perform it" (p. 25).

#### 4. REFLEXÕES FINAIS

Por meio deste trabalho se buscou averiguar as interrelações existentes entre a atuação do maestro Heinz Geyer, a composição de suas obras e o contexto urbano de Blumenau no início do século XX, com interesse específico na influência exercida nesse período histórico pelo cenário sócio-político da Campanha de Nacionalização. Aqui, sem querer (re)instaurar uma "política de vitimização" sobre a população teutobrasileira e muito menos praticar uma "humanização do algoz" em relação às práticas nacionalizadoras impostas a ela pelas políticas do Estado Novo, o período da Campanha de Nacionalização em Blumenau, do ponto de vista históricomusicológico, se reveste de dupla interpretação. De um lado, especialmente pela implementação dos Decretos-Leis, é inegável o fato de ter existido uma concreta tentativa de silenciamento das manifestações culturais de influência estrangeira na cidade, que dificultou o agrupamento de muitas sociedades, das muitas Musik e Gesangvereine, impedindo a prática do canto em alemão – ainda que essa prática pode ter continuado, evidentemente com menor intensidade, dentro das seções de canto criadas em sociedades de outras naturezas -, dificultando assim a transmissão de elementos musicais característicos e significativos para esses grupos artísticos. Por outro lado, não necessariamente excluindo a premissa anterior,

este mesmo processo de repressão cultural pode ser encarado como veia propulsora para uma regeneração artístico-musical. As décadas de 1930 e 1940 marcaram toda uma metamorfose urbana em Blumenau, em virtude da Campanha de Nacionalização o território do município reduziu, mas sua cidade gradativamente se urbanizou. E a construção de novos espaços culturais estimularam o desenvolvimento de novas práticas, repertórios e grupos musicais, a exemplo das performances de música popular urbana no Cine Busch e mesmo o advento das sonoridades orquestrais dentro do Teatro Carlos Gomes. E especialmente ali, como se viu e ouviu, significativa foi a atuação do maestro Heinz Geyer, na qual se pode perceber um processo de transfiguração.

De início a música de Heinz Geyer esteve marcada pelos concertos no Teatro Frohsinn, por uma forte influência europeia, do canto a capella em alemão e dos inúmeros arranjos de melodias folclóricas trazidas do Velho Mundo. Mas o cenário da Campanha de Nacionalização alterou a escuta do maestro e também a escuta que ele propiciava para a cidade por meio de sua atuação musical; boa parte de sua obra apresentava mudanças fundamentais em sua constituição, reflexos da situação social de uma Blumenau essencialmente alemã em processos de nacionalização. Logo, sua música encontrava-se ressignificada, em um novo contexto urbano, no novo Teatro Carlos Gomes, com seu Coro e Orquestra. Mesmo mantendo as formas europeias e a estética romântica, o que também liga sua produção musical à tradição, a música de Geyer exaltou as belezas do país e fez uso frequente de melodias do folclore brasileiro. E estas características favoreceram também a inserção do canto em português na cidade - da qual Geyer então possui uma parcela de contribuição -, prática que se acentuou com o advento da Campanha de Nacionalização e se estendeu para além dela. Em um período, como boa parte do século XX, em que o Brasil ainda buscava estruturar uma música nacional, a adaptação da prática musical de Heinz Geyer pode ser entendida como uma estratégia de sobrevivência, de adequação aos modelos sociais pregados no ideal de nação, ao mesmo tempo em que gerou vitrine para sua obra, então ressignificada, que passou a ser ouvida e performada inclusive fora das fronteiras de Blumenau.

Além disso, por acreditar que, como disse Tim Carter (2002), "o sonoro, assim como o visual, pode servir para definir com precisão o que um dado espaço poderia ser" (p.14), ao historicizar a música performada nos ambientes públicos e privados do cenário urbano de Blumenau, buscando dentro do possível destacar o ambiente aural da cidade, pode-se notar o quanto a rua, as praças e os espaços públicos a céu aberto foram significativos e repletos de músicas antes, durante e depois da Campanha de Nacionalização. A rua foi, por muito tempo, também o palco das sociedades de canto e música, que em desfiles forneciam contrapartidas sonoras para a forma física da cidade e contribuíam para a consolidação de seu ideal urbano e a manutenção do Deutschtum. Com a instauração da campanha nacionalizadora, as sociedades artísticas, quando não paralisadas, passaram a atuar de maneira mais enfática dentro do contexto institucional, dentro das paredes de suas sedes; a música nas ruas agora deveria ser sinônimo de patriotismo nacional, de vangloriação da identidade brasileira e não mais da alemã. As sociedades de canto e música, então em número reduzido, se viram substituídas pelos eventos urbanos oriundos da nacionalização, os altares de comemorações de datas nacionais, a visita de personalidades, os desfiles dos industriais militares, com sua própria banda, gerando contrapartidas sonoras para a cidade e nacionalizando também pelos ouvidos. Mas o fato é que o espaço público continuou repleto de pessoas, sons e músicas, que penetravam toda a cidade. "A rua, não fortuitamente, nem sempre por falta de encontrar um teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte" - como lembrava-nos Zumthor (2010, p. 172) – em comunhão com as performances sonoras nos

espaços privados, constituía Blumenau enquanto cidade que ela sempre foi: uma *cidade ressoante*.

Vale registrar, por fim, que este estudo não esgotou o tema aqui abordado, pelo contrário, várias lacunas e aspectos pouco aprofundados, como a recepção do blumenauense alemão ao canto em português, ações musicais de resistência à nacionalização e mesmo a descrição das sonoridades não musicais da cidade, podem ser complementados por pesquisas futuras. Neste sentido, ainda é grande o número de acervos de música a serem sistematizados e documentação de interesse musical a ser levantada em Blumenau e toda a região do Vale do Itajaí catarinense. Muito da história musical dessa região específica de Santa Catarina, em suas mais possibilidades espaço-temporais, ainda está por ser contada e escrita. O potencial de pesquisa em música dessa região faz merecer um aumento de pesquisadores nela interessados, que possam produzir novos estudos musicológicos, dando luz cientificamente a contextos e personagens musicais antes marginalizados - como foi Blumenau e Heinz Geyer, como são tantos outros espaços e sujeitos -, preenchendo a história com os sons e práticas musicais das cidades e contribuindo para com a história da música catarinense, para com a história da música no Brasil.



## 5. FONTES

#### 5.1 ARTIGOS DE JORNAIS

DN, 1928. Mozart Guarnieri. Coluna de Arte, escrita por Mário de Andrade. *Diário Nacional*. Terça feira, 08 de maio de 1928.

JAS, 1929. Centenário do colonização alemã em Santa Catarina. *Jornal A Semana*. Quinta feira, 21 de novembro de 1929.

AHJFS, 1937. Legislação Federal. Lei n. 385 de 26 de janeiro de 1937. Consulta realizada em recorte de jornal, não identificável, no AHJFS, Dossiê Cultura, caixa 01, documento 07, cota número 9.11.1.2.6. Lei publicada originalmente no Diário Oficial da União – Seção 1 em 12 de março de 1937, Página 5496.

JCB, 1937. Nacionalização. A reunião convocada no Boa-Vista. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta feira, 01 de dezembro de 1937.

JCB, 1938. O Estado Novo e o estrangeiro. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 21 de maio de 1938.

JCB, 1939. Teatro Carlos Gomes: inauguração do salão de bailes e do restaurante. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta feira, 28 de junho de 1939.

JCB, 1939b. Estatuto da Sociedade Recreativa Teutonia. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta feira, 25 de janeiro de 1939.

JCB, 1939c. Estatutos da "Sociedade de Atiradores 'Dr. Amadeus Luz', de Blumenau". *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta feira, 15 de março de 1939.

- JCB, 1939d. Estatutos. "Sociedade de Atiradores Vitória". *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 28 de outubro de 1939.
- JCB, 1939e. Estatuto da Sociedade de Atiradores Garcia-Jordão. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 22 de abril de 1939.
- JCB, 1939f. De braços abertos! A recepção de Blumenau ao 32° B.C. Vibração cívica geral. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 15 de abril de 1939.
- JCB, 1939g. Cópia da ata da assembleia geral extraordinária da Sociedade Dramático-Musical "Carlos Gomes" de Blumenau realizada a 29 de outubro de 1939. *Jornal Cidade de Blumeau*. Quarta-feira, 01 de novembro de 1939.
- JCB, 1940. O Presidente Getúlio Vargas viu um Blumenau diverso daquele de que tinha conhecimento. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta-feira, 13 de março de 1940.
- JCB, 1940b. O discurso de Blumenau. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 16 de março de 1940.
- JCB, 1942. Um teatro que honra o seu nome: a brilhante inauguração hoje à noite da sala teatral da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 5 de dezembro de 1942.
- JCB, 1942b. Os "Demônios do Ritmo" em Blumenau. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 06 de junho de 1942.
- JCB, 1942c. Dr. em Violão. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta-feira, 17 de junho de 1942.

JCB, 1942d. Danilo Vargas. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta-feira, 21 de outubro de 1942.

JCB, 1942b. União Recreativa Cruz e Souza. Estatutos. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 06 de junho de 1942.

JCB, 1944. Crônica Social: notas de arte. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quinta feira, 24 de fevereiro de 1944.

JCB, 1944b. Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. *Jornal Cidade de Blumenau*. 15 de outubro de 1944.

JCB, 1944c. Um novo ritmo de música, calcado no folclore nacional, um arsenal de instrumentos africanos. *Jornal Cidade de Blumenau*. Terça feira, 18 de abril de 1944.

JCB, 1945. O recital de Edith Bulhões. *Jornal Cidade de Blumenau*. 22 de julho de 1945.

#### 5.2 REVISTAS

RPEM, 1941. Santa Catarina – Revista de propaganda do Estado e dos municípios. Edição do Departamento das Municipalidades. Direção de Tito Carvalho. Redação: Praça Pereira e Oliveira. [Especial Blumenau]. Florianópolis, Ano II, Número 2, Agosto de 1941.

RVI, 1946. 32° Batalhão de Caçadores: Escola onde os moços aprendem a amar e a defender o Brasil. *Revista o Vale do Itajaí*. nº 16, ano 2, junho de 1946. Cópia do artigo preservado no AHJFS. Dossiê Militar/Segurança – Militar – 23° B.C. – Histórico. M/S 14.1.1.1.02.

## 5.3. DOCUMENTOS OFICIAIS

Rel. Neg. Adm. Blu. 1920. *Relatório da gestão dos negócios do Município de Blumenau*. Durante o exercício de 1920, apresentado ao conselho municipal pelo superintendente Paulo Zimmermann. 1920. AHJFS, CGAH 352.0072 B658r.

Rel. Neg. Adm. Blu. 1936. *Relatório da gestão dos negócios administrativos do Município de Blumenau*. Durante o ano de 1936, apresentado à Câmara Municipal pelo prefeito Alberto Stein eleito a 1º de março de 1936 e empossado a 4 de abril do mesmo ano. 1936. AHJFS, CGAH 352.0072 B658r.

Rel. Neg. Adm. Blu. 1939. Relatório dos negócios ddministrativos do Município de Blumenau, referente ao ano de 1939. Aresentado ao Exmo. Snr. Dr. Nereu Ramos, interventor federal no Estado, pelo prefeito municipal José Ferreira da Silva. AHJFS, CGAH 352.0072 B658r.

Rel. Neg. Adm. Blu. 1941-1942. Dados estatísticos sobre o Município de Blumenau 1940/1942. In: *Relatório dos negócios administrativos do Município de Blumenau referente ao ano de 1941 e 1942*. Apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Nereu Ramos, interventor federal no Estado, pelo prefeito municipal Dr. Afonso Rabe. 1941-1942. AHJFS, CGAH 352.0072 B658r.

#### 5.5 PARTITURAS

HG – TCG 127. *Hymo Carlos Gomes*. Poesia de Oliveira e Silva, música para orquestra, coro e solo de Heinz Geyer. Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes: Br Bl HG – TCG 127.

HG – TCG 055. Ó Mar (Camboriú). Canção composta "no estilo popular de Heinz Geyer" para coro misto a quatro vozes.

Dedicada à soprano Rita Joana Schwabe. Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes: Br Bl HG – TCG 055-001; TCG 087-036; TCG 132-001.

HG – TCG 138. *Meu Brasil*. Ciclo de canções folclóricas para coro, solos, duetos, legenda e orquestra de Heinz Geyer. Arquivo Heinz Geyer do Teatro Carlos Gomes: Br Bl HG – TCG 139; TCG 139; TCG 140.

# 5.4 ESTATUTO DE SOCIEDADE E PROGRAMA DE CONCERTO

EST. TVF. 1932. Estatutos da Sociedade Dramático-Musical "Frohsinn". Blumenau, 13 de Junho de 1932. Em alemão e português, não paginado, no AHJFS. Fundo Memória da Cidade, Coleção Dossiê: 9 — Cultura, sub-grupo 9.11.1 — Teatro, classificação 9.11.1.2.1, ex. 01, doc. 02.

PRG. TVF. 1933. *Konzert. Vereinsvorstellung. Mittwoch, den* 6. *September 1933*. Theater-und Musikverein Frohsinn Blumenau. AHJFS, Dossiê Cultura. 9.11.1.2.5. Caixa 01, documento 11.

## 5.6 VIDEOGRAFIA

Maestro Heinz Geyer. 2010. Documentário, 54min08seg. Direção de Andreas Peter. Produção de Karin Erica Peter e Vanessa Perini. Roteiro de Loreine Beatrice. Direção de fotografia de Marx Vamerlatti. Direção de arte de Adriana Salema. Direção musical de André de Souza. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=plibxSwalFo">https://www.youtube.com/watch?v=plibxSwalFo</a>. Acesso em: 03/09/2014.

O 32° B.C. em Blumenau. 1939. Curta-metragem silencioso, 10min26seg. Companhia produtora: Groff-Film, Curitiba.

Disponível no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira: <a href="http://bcc.org.br/filme/detalhe/036959">http://bcc.org.br/filme/detalhe/036959</a>>. Acesso em: 27/09/2014.

#### 6. BIBLIOGRAFIA

BAKER, Geoffrey; KNIGHTON, Tess (orgs). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.

BAKER, Geoffrey. The resounding city. In: \_\_\_\_\_\_. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011. cap. 1. p. 1-20.

BATISTA, Andrey Garcia. *Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages:* uma contribuição para a historiografia da música na serra catarinense. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

BAUMGARTEN, Christina. *Dos camarins ao grande espetáculo:* 145 anos de história do Teatro Carlos Gomes. Blumenau: HB Editora, 2006.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology*: The Key Concepts. London. New York: Routledge. 2005.

BERNARDI, Paulo. *Canção do Imigrante Italiano*: sua leitura a partir de uma localidade rural catarinense (1996 - 1999). Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha:* história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

BIELSCHOWSKY, Bernardo Brasil. *Patrimônio industrial e memória urbana em Blumenau/SC*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Florianópolis, 2009.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil:* difusão e organização entre 1808-1889. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2006.

BIRDSALL, Carolyn. *Nazi Soundscapes:* Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel. *Música y cultura urbana em la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.M. & AMADO, J. (coord.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996 [1986], p. 183-191.

CAMPOS, Cynthia Machado. *A política da Língua na era Vargas:* proibição do falar alemão e resistências no sul do Brasil. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

CARTER, Tim. The sound of silence: models for an urban musicology. *Urban History*, v. 29. 2002. p. 8-18.

CASTAGNA, Paulo Augusto. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? *Revista de História*. nº 157, v. 2, 2007. p. 15-29.

COELHO, Luís Fernando Hering. *Os Músicos Transeuntes:* de palavras e coisas em torno de uns Batutas. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2013.

CONTIER, Arnaldo. Música e História. In: *Revista de História/USP*. São Paulo, nº 119, 1985.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (orgs). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010 [1999].

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus – Periódico do PPGMUS UFBA*. vol.7, 2006. p. 7-32.

COTTA, André Guerra. Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América Portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais. In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (orgs). *As Músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime:* repertórios, práticas e representações. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Gulbenkian, 2012. p. 29-58.

Novas considerações sobre o acesso
ao Patrimônio Musical no Brasil. Liinc em Revista, Rio de
Janeiro, v. 7, n. 2, setembro, 2011. p. 466-484.
-
O tratamento da informação em
acervos de manuscritos musicais brasileiros. Dissertação de
Mestrado em Ciência da Informação. Belo Horizonte:
Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

COTTA, André Guerra; SOTUYO, Pablo. *Arquivologia e Patrimônio Musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

CRUZ, Dulce Márcia. A rádio AM em Blumenau: Programas e Propagandas até os anos 80. *Revista de divulgação cultural*. Blumenau, v. 18, n. 59, maio/agosto, 1996. p. 22-28.

FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra*: Cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina. Itajaí: Ed. da Univali; Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004

FERREIRA, Júlio Córdoba Pires Ferreira. *Reflexos sobre o Choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis / SC*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

FISHER, Alexander. *Music, Piety, and Propaganda*: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria – (New Cultural History of Music Series). New York: Oxford University Press, 2014.

FROTSCHER, Méri. *Identidades Móveis:* práticas e discursos das elites de Blumenau (1929-1950). Blumenau: Edifurb, 2007.

GONÇALVES, Janice. *Sombrios umbrais a transpor:* Arquivos e historiografía em Santa Catarina no século XX. Tese de Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

GUTJAHR, Simone. Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis:* a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese de Doutorado em Musicologia. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

HOOPER, Giles. *The Discourse of Musicology*. Londres: Ashgate, 2006.

JAMBEIRO, Othon, et al. *Tempos de Vargas:* o rádio e o controle da informação. Salvador: EDUFBA, 2004.

JURKOVÁ, Zuzana (org). Round table: Theory and Method in Urban Ethnomusicology. *Urban People Magazine*. Prague: Faculty of Human Studies, Charles University. n° 14, vol 2, 2012.

KELMAN, Ari. Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses and Society*, 5(2), 2010, p. 212-234.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KILIAN, Frederico. Pequeno Histórico da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau. Nota de programa da ópera Anita Garibaldi, letra de José Ferreira da Silva, música de Heinz Geyer. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, Dossiê Cultura, 9.11.2.4.3.1 documento 04, 1956.

KORMANN, Edith. *O Maestro Geyer:* e o período áureo do Teatro "Carlos Gomes". Blumenau: Acadêmico, 1985.

LAUERHASS, Ludwig. *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia USP, 1986.

LOPES, Marcílio; ULHÔA, Martha. Amor até o fim com Elis Regina: em busca de uma metodologia para a análise da performance musical gravada. *Cadernos do Colóquio (Online)*, v. 2004/5, 2007. p. 107-117.

LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da Pesquisa Musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, I, 1997, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 69-74.

LUCI PEREIRA, Simone. Lugares e escutas: ouvintes da Bossa Nova e (des)territorializações musicais nas cidades. In: V Congresso Latino americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. *Anais*. Rio de Janeiro, Unirio, 2004.

\_\_\_\_\_. Sobre as possibilidades de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Ecompós.* Brasília, vol. 15, nº 2, maio/agosto. 2012.

MACEDO, Lisandra Barbosa. Ginga, Catarina! Manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930. Dissertação de

Mestrado em História. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

MACHADO, Ricardo. *De colônia a cidade:* Propriedade, Mobilidade e Ordem Pública em Blumenau de fins do século XIX. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

MACHADO, Cacá; MORAES, José Geraldo Vinci de. Música em conserva. In: *Revista Auditório*. São Paulo: Instituto Auditório Ibirapuera, 2011. p. 160-183. Versão online em: <a href="http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/msica%20em%20conserva.pdf">http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/msica%20em%20conserva.pdf</a>>

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia:* História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_\_. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n° 39, 2000b. p. 203-221.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MORETTI, Silvana Maria. Fábrica e Espaço Urbano: a influência da industrialização na formação dos bairros e no desenvolvimento da vida urbana em Blumenau. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MOHR, Denise. Orquestra de Câmara São Bento do Sul, seu público e seu papel para o município, Dissertação de Mestrado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de

Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MOTA, Rodrigo de Souza. *Rock dos anos 1980, prefixo 48*: um crime perfeito? Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. UFMG. nº 11, 2005. p. 5-18.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_\_. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, I, 1997, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupcínio Rodrigues:* a cidade, a música, os amigos. Florianópolis: Editora da UDESC, 2013.

OLIVEIRA, Eveli Souza D' Avila de; KLUG, João. Imigração e cultura étnica em Santa Catarina. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos & BRANCHER, Ana Lice (orgs). *Historiografia 35 anos*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2011. p. 79-92.

PEREIRA, Vera Regina Bacha. *Nacionalização* - *Autoritarismo e Educação*: Inspetores e professores nas escolas

catarinenses — 1930-1940. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudo Históricos*. Vol. 8, nº 16. Rio de Janeiro, 1995. p. 279-290.

PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*. Vol. 1, 2013. Disponível em: <a href="http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante">http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante</a>. Acesso em 17/07/2013

PIRES, Débora Costa. *Narciso e Eco*: os periódicos como reflexos e ecos da vida musical em Desterro durante o Império. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

PORATH, Soraia Loechelt. *A paisagem de rios urbanos:* A presença do rio Itajaí-Açu na cidade de Blumenau. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Florianópolis, 2004.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937). Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

\_\_\_\_\_\_. Sociedades de música (bandas) no contexto da imigração alemã. *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.

ROSSBACH, Roberto Fabiano; PEREIRA, Tiago. Acervo Heinz Geyer, da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau: catalogação e edição. *Opus: Revista Eletrônica da ANPPOM*, v. 18, 2012. p. 73-100.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo:* uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. 2001 [1977].

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil:* República, da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-619.

SEYFERTH, Giralda. *A colonização no Vale do Itajaí-Mirim:* um estudo de desenvolvimento econômico. Porto Alegre: Editora Movimento, 1999 [1974]. 2ª ed.

\_\_\_\_\_\_\_. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 03, n. 01, p. 95-131, abr 1997.

\_\_\_\_\_\_\_. A ideia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade. *Horizontes Antropológicos*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 22, p. 149-197, jul/dez 2004.

\_\_\_\_\_\_. *Imigração e cultura no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1990.

\_\_\_\_\_\_. Formação de identidades culturais em contextos migratórios. XXIX Encontro Anual da Anpocs. *Anais*. Caxambu, 2005. p. 1-24.

SCHNEIDER, Alexandre da Silva. *Sociedade Musical Amor à Arte*: um estudo histórico sobre a atuação de uma banda em Florianópolis na Primeira República. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

SIEBERT, Cláudia. A produção do espaço urbano de Blumenau a partir dos seus instrumentos de controle urbanístico: 150 de história. *Anais do Seminário de história da cidade e do urbanismo*. Cinco Séculos de Cidade do Brasil. v. 6. n. 3. Natal, 2000.

SILVA, José Ferreira da. *História de Blumenau*. 2. ed. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1988.

SOUZA, Marcel Oliveira de. *A voz do progresso*: música e modernização nas ondas da rádio clube de Lages – SC. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

TÉO, Marcelo. *A vitrola nostálgica:* música e constituição cultural (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

THEISS, Sérgio Luís. *Uma cidade que (en)canta:* aspectos e tensões na cultura musical de Blumenau – 1937-1945. Trabalho de conclusão de curso. Bacharelado em História. Universidade Regional de Blumenau. Blumenau, 2009.

THOMPSON, Emily Ann. *The Soundscape of Modernity*: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

ULHÔA, Martha. A pesquisa e análise da música popular gravada. In: VII CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM - AL, 2006, La Habana. *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL*, 2006. v. Online. p. 1-8.

\_\_\_\_\_\_. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VANZUITEN, Alan Jones. *Interferência do Estado Novo na vida dos imigrantes europeus do Vale do Itajaí e suas consequências para o Desenvolvimento Regional*. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Regional. Universidade Regional de Blumenau. Blumenau, 2011.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2004 [1995].

VOIGT, André Fabiano. *A invenção do teuto-brasileiro*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

WEGMAN, Rob. Historical Musicology: Is it still possible? In: CLAYTON, Martin; ERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (org). *The cultural study of music*: a critical introduction. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2003.

WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil:* Estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

YOUENS, Susan. Song cycle. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Versão Online. 2007.

ZANELATTO, João Henrique. *Região, Etnicidade e Política*: o Integralismo e as lutas pelo poder político no Sul Catarinense, na década de 30. Tese de Doutorado em História: Pontifícia Universidade Católica - PUCRS. Porto Alegre, 2007

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
. Introducão à poesia oral. Belo Horizonte:

Editora UFMG, 2010 [1983].

## ANEXO A

Programa de concerto comemorativo do 1º centenário de nascimento de Carlos Gomes. *Theater und Musikverein Frohsinn*, Blumenau 11 de Julho de 1936.







## ANEXO B

Programa do concerto de inauguração da nova sede da Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes, Blumenau 01 de Julho 1939.

Sociedade Dramatico-Musical "Carlos Gomes'

BLUMENAU (5=

# Inauguração

da nova séde, em 1º de Julho de 1939 ás 20,30 horas

->>))(((:-

## Programa

la. parte

Hino da Independencia – por D. Pedro I. – Orquestra.

Á Bandeira – 3ª parte da "Suite Brasil". Solos, côro e orquestra, por Heinz Geyer.

Saudação. (Dr. E. Barreto).

Hino a Carlos Gomes – Solos, côro e orquestra. Letra de Oliveira e Silva, musica de Heinz Geyer.

Discurso oficial. (Dr. Freitas Melro).

Finale da 9ª Sinfonia – Côro e orquestra por L. van Beethoven.

#### 2a. parte

"Fosca" – Fantasia para orquestra. Carlos Gomes.

"Il Guarany" - Fantasia para orquestra. Carlos Gomes.

"Il Guarany" - Sinfonia para orquestra. Carlos Gomes.

Brinde de honra e inauguração do retrato de S. Ex<sup>ia.</sup> o Snr. Presidente da Republica.

Hino Nacional de Fr. Manoel para grande côro e orquestra, arranjo de Heinz Geyer.

- Baile -

## ANEXO C

Programa dos festejos para a recepção do 32º B.C. em Blumenau. Jornal *Cidade de Blumenau*, 05 de Abril de 1939.

CIDADE DE BLUMENAU Programa dos festejos para a recepção do 32°. B. C. em Blumenau Dia 11 de abril de 1939: Chegada do 32º. B. C. á praça Carlos Gomes, onde estarão formados os A's 15 horas: colegios, escoteiros, reservistas, sociedades desportivas, autoridades e povo. O Sr. Prefeito Municipal fará o discurso de saudação em nome da cidade. Hino nacional pelas escolas e povo, acompanhados da Banda de Musica do 32º. B. C Em seguida, o 320. B. C. acompanhado de outras companhias do Exercito Nacional, reservistas, escolas, escoteiros, etc., desfilará pela rua 15 de Novembro, em demanda do respectivo quartel, na Sociedade de Atiradores. Precederão o desfile compauhias de motocicletas e ciclistas, A' 16 horas: No edificio da Sociedade de Atiradores, quartel provisorio do 32º. B.C. Visita ao quartel pelas autoridades e povo. Nessa ocasião falarão o Sr. Comandante do Batalhão e um orador convidado pelo Sr. Prefeito Munipal, em nome da população. Recepção das autoridades e povo do Municipio á oficialidade do 320, A' 21 horas: B. C., nos salões, do Club Nautico "AMERICA". Baile oferecido á mesma oficialidade á qual o Sr. Prefeito Municipal oferecerá uma taca de champagne. As escolas, sociedades, escoteiros, reservistas e povo deverão estar formados na praça Carlos Gomes exatamente ás 15 horas.

## ANEXO D

Programa da retreta da banda de música do 32º Batalhão de Caçadores. Jornal *Cidade de Blumenau*, 14 de Abril de 1945.



#### ANEXO E

Primeiro programa do concerto contendo o *Ciclo Meu Brasil* de Heinz Geyer, em comemoração ao centenário de nascimento de Ruy Barbosa. Blumenau, 1949.

# PROGRAMA Ia. PARTE 1.) - Hino Nacional - Banda do 11/23 R. I. 2.) - Conferência sôbre a vida e obra de RUY BARBOSA, pelo sr. dr. Oscar Leitão, D.D. Juiz de Direito. IIª PARTE 1.) - Intermezzo Sinfônico P. Mascagni 9.) - Overtura F. Suppee 3.) - a) Meu Brasil Ciclo de peças folcló-ricas para côro, solos, duetos, legenda e orb) APOTEOSE questra. Orfeão da Escola Normal «Pedro II» (65 figures) Edith Ferreira, Maria Ellen Blum, Wanda Maria Bran-Solistas: dão da Veiga e Mercedes Bértoli. Legendas: Professora Déspina Nicolau Spyrides. Orquestra da Sociedade Dramático-Musical « Carlos Gomes » sob a regência do prof. Maestro Heinz Geyer.

#### ANEXO F

Programa do concerto em comemoração do lançamento do LP Blumenau também Canta, Teatro Carlos Gomes, Blumenau 22 de Novembro 1963.

 $\mathbf{R}_{\mathbf{s}} \mathbf{H}_{\mathbf{s}} \mathbf{H}$ 

S. D. M. "CARLOS GOMES"

22 de Novembro de 1963

GRANDE CONCERTO COMEMORATIVO DO LANÇAMENTO DO "LONG-PLAY" "BLUMENAU TAMBÉM CANTA", EM HOMENAGEM E COM A PRESENÇA DOS EXMOS. GOVERNADOR DO ESTADO, SR. CELSO RAMOS, PREFEITO MUNICIPAL, SR. HERCILIO DEEKE E SECRETARIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, PROFESSOR ELPIDIO BARBOSA.

PROGRAMA

20,00 Horas: Recepção ao exmo. sr. Governador do Estado pela Diretoria da S. D. M. "Carlos Gomes", orquestra, córo e povo da cidade, no salão de entrada da sede social, falando na ocasião o orador oficial da Sociedade, Dr. João de Borba.

20,30 Horas: Cerimônia do lançamento do "long-play", com o oferecimento aos srs. Governador do Estado, Prefeito Municipal e Secretário da Educação e Cultura do primeiro disco, autografado pelo maestro Geyer e pelos componentes da orquestra e córo da Sociedade.

GRANDE CONCÉRTO MÚSICO-VOCAL

1 - A Bela Galatéia, - Ouverture de Suppé - Orquestra e córo da Sociedade.

GRANDE CONCÉRTO MÚSICO-VOCAL

1 - A Bela Galatéia, - Ouverture de Suppé - Orquestra e córo da Sociedade.

GRANDE CONCÉRTO MÚSICO-VOCAL

1 - A Bela Galatéia, - Ouverture de Suppé - Orquestra e córo da Sociedade.

GRANDE CONCÉRTO MÚSICO-VOCAL

1 - A Bela Galatéia, - de Helmsberger-Mayseder - "

3 - Canido Saint' Saens - "

1 - Meu Brasil, de Helmsberger-Mayseder - "

4 - Andaluza, - de Pablo Sarasate - "

1 - Meu Brasil, (Saudades) Ciclo Musical de Heinz Geyer, sóbre melodias populares - Solo, Córo e orquestra.

3 - Capitão Cagula, Dobrado - Orquestra e Córo.

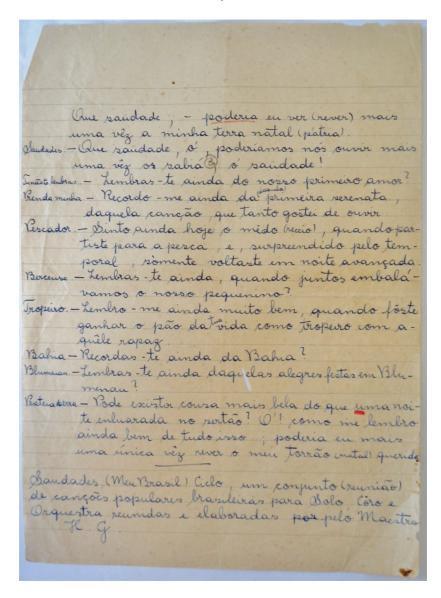
(Os dois últimos números constam do "Long-play" que será lançado, bem como o Hino do Estado de Santa Catarina que o córo cantará na recepção ao senhor Governador do Estado).

Ingressos à venda nas Casas FLESCH, WILLY SIEVERI e no dia do lançamento na secretaria do Clube.

(DOIS INGRESSOS DARÃO DIREITO A UM DISCO)

#### ANEXO G

Textos recitativos do ciclo *Meu Brasil* para solo, coro e orquestra de Heinz Geyer.



**ANEXO H**Canção para coro misto "Ó Mar (Camboriú) de Heinz Geyer.\*

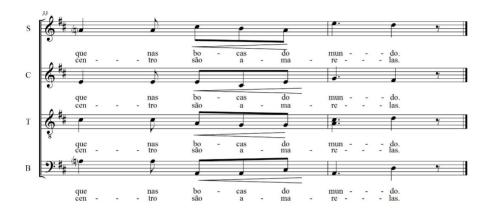


<sup>\*</sup> Nas fontes originais, preservadas no Arquivo Heinz Geyer [Br Bl HG - TCG055-001; TCG087-036; TCG132-001] o coro é escrito em duas pautas, divididos em vozes femininas e masculinas. Na edição optou-se pela escrita em quatro pautas, sendo uma para cada naipe.

#### Ó Mar (Camboriú)



#### Ó Mar (Camboriú)



Ó verde mar, negro mar, glauco mar, belo mar, verde mar, mar azul!

Na praia disse o rochedo, o mar tem alma e tem dor, Porque nos fala em segredo noite e dia só d'amor!

Ó mar! Porque nos fala em segredo noite e dia só d'amor!

Ó mar alto, ó mar alto! Ó mar alto sem ter fundo! Mais vale andar no mar alto do que nas bocas do mundo.

Eu canto às estrelas e tu às ondas do mar, Um outro dizia às fragas passo a vida a suspirar,

Ó mar! Porque nos fala em segredo noite e dia só d'amor!

Coitadinho de quem nasce p'ra morrer no meio das ondas! As ondas do mar são brancas, no centro são amarelas!

Ondas brancas, praia bela!