

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

OZIEL SELES SILVA

**A SOCIEDADE BACH COMO PROPAGADORA DE ARTE E
CULTURA NA CIDADE DE SÃO PAULO (1935-1977)**

São Paulo

2022

OZIEL SELES SILVA

**A SOCIEDADE BACH COMO PROPAGADORA DE ARTE E
CULTURA NA CIDADE DE SÃO PAULO (1935-1977)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura.

Área de concentração: Musicologia Histórica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S586s	<p>Silva, Oziel Seles, 1987- A Sociedade Bach como propagadora de arte e cultura na cidade de São Paulo (1935-1977) / Oziel Seles Silva. - São Paulo, 2022. 93 f. : il. + anexos</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Dorotea Machado Kerr Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Artes. 2. Difusão cultural. 3. Centros culturais. 4. Música - Análise, apreciação. I. Kerr, Dorotea Machado. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.15</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

OZIEL SELES SILVA

**A SOCIEDADE BACH COMO PROPAGADORA DE ARTE E
CULTURA NA CIDADE DE SÃO PAULO (1935-1977)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 31/01/2022

Banca Examinadora

Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr
(UNESP)

Prof. Dr. Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini
(UFPR - Convidado)

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva
(UNESP)

Dedico este trabalho a todos os
apreciadores da música de J. S. Bach

AGRADECIMENTOS

A Deus, por causa do seu amor revelado em Jesus Cristo;

A minha esposa Nadiely Seles e meu filho Diego Silva a quem muito amo e de quem recebi apoio incondicional;

Aos meus pais, pelas orações;

Aos demais familiares e amigos pelo incentivo;

Ao maestro Sergio Chnee pela sugestão do tema desta dissertação e sua mãe Ludimila Chnee pelas informações e receptividade em sua residência;

Aos funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga, principalmente a Pergy Grassi;

Aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros (USP);

A professora e doutora Dorotéa Kerr pelas orientações;

Aos professores e doutores Lutero Rodrigues e Paulo Castagna pelas importantes correções e sugestões;

Ao professor e doutor Álvaro Carlini pelo importante apoio e orientações;

A equipe técnica da seção de pós-graduação pela presteza em resolver questões diversas ao longo de todo o curso;

A Verônica Bender pelas traduções de documentos do alemão para o português;

A todos os entrevistados que prontamente contribuíram para realização deste trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977), entidade artístico-cultural que objetivava a divulgação da obra musical de J. S. Bach e seus familiares e contemporâneos na cidade. Apesar das iniciativas artístico-pedagógicas desenvolvidas ao longo dos mais de quarenta anos de existência, a Sociedade Bach de São Paulo não logrou êxito na busca por apoio e recursos que viabilizassem a continuidade de suas atividades. A Sociedade Bach de São Paulo e atuação de membros da família Braunwieser, que já tem sido estudada por autores como Antônio Alexandre Bispo (1991), Álvaro Carlini (2005) e Ana Paula Gabriel (2016), será revisitada nesta dissertação tendo como fundamento teórico conceitos de Peter Burke (2008), Jacques Le Goff (2013), Norbert Elias e John L. Scotson (2000) e Joseph T. Delos (1965). Os capítulos abordam o surgimento, atuação e encerramento da Sociedade Bach de São Paulo.

Palavras-chave: Sociedade Bach de São Paulo; J. S. Bach; Família Braunwieser.

ABSTRACT

This research has as its object of study the Bach Society of São Paulo (1935-1977), a cultural entity that aimed to disseminate the musical work of J. S. Bach and his relatives and contemporaries in the city. Despite the artistic-pedagogical initiatives developed over its more than forty years of existence, the Bach Society of São Paulo was not successful in its search for support and resources that would enable the continuity of its activities. The Bach Society of São Paulo and the performance of members of the Braunwieser family, which has already been studied by authors such as Antônio Alexandre Bispo (1991), Álvaro Carlini (2005) and Ana Paula Gabriel (2016) will be revisited in this dissertation as having theoretical basis the concept of Peter Burke (2008), Jacques Le Goff (2013), Norbert Elias e John L. Scotson (2000) e Joseph T. Delos (1965). The chapters will address the emergence, performance, and closure of the Bach Society of São Paulo.

Keywords: Bach Society of São Paulo; J.S. Bach; Braunwieser family.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CAPÍTULO I – CONTEXTOS DO SURGIMENTO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO	24
2.1 O CASAL MARTIN E TATIANA BRAUNWIESER EM SÃO PAULO	27
2.2 PANORAMA CULTURAL DA CIDADE DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1930	30
2.3 O SURGIMENTO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO E SUAS CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS	36
2.4 A INSERÇÃO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO NO CÍRCULO ARTÍSTICO-CULTURAL DA CAPITAL	41
2.5 A SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO E OS INCENTIVADORES CULTURAIS MODERNISTAS	43
3 CAPÍTULO II – AS CONTRIBUIÇÕES DAS INICIATIVAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO	50
3.1 A AÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO	51
3.2 O CURSO DE CANTO E INTRODUÇÃO AO ESTILO BARROCO	54
3.3 OS CONCERTOS EXTRAORDINÁRIOS DA JUVENTUDE	60
4 CAPÍTULO III – A GRADATIVA EXTINÇÃO DE UMA ENTIDADE OUTSIDER	64
4.1 A CONDIÇÃO DE <i>OUTSIDER</i> E O EMBATE FINANCEIRO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO	65
4.2 O ESQUECIMENTO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO	69
4.3 O DESCUIDO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO	71
4.4 A DESAGREGAÇÃO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO	72
4.5 O FIM DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO	73
CONCLUSÃO.....	76
APÊNDICE	85
ANEXOS	87

1 INTRODUÇÃO

Em 2016 participei do Festival Internacional de Regência Sergio Chnee – FIRSC - e durante o tempo de conversa com o maestro Sergio Chnee¹ eu ouvi dele, pela primeira vez, a respeito da Sociedade Bach de São Paulo. Interessei-me pelo assunto por dois motivos básicos: desejava conhecer mais da música de J. S. Bach², com a qual até então tivera pouco contato e por achar que valeria a pena conhecer em maior profundidade os membros e atuação da entidade em prol da divulgação da música do compositor alemão em meu país. A partir da possibilidade de ingressar na pós-graduação iniciei uma revisão bibliográfica e notei que, apesar das características distintas da entidade – seu pioneirismo e longevidade – havia poucas referências a seu respeito e notei ainda que, entre colegas e professores, poucos tinham ouvido falar de sua existência, enquanto alguns apenas se lembravam vagamente de terem-na conhecido. Meu crescente interesse me levou a elaborar um projeto de pesquisa que, tendo sido aprovado, culminou na realização da pesquisa e na presente dissertação.

Durante quarenta e dois anos a Sociedade Bach de São Paulo desenvolveu uma série de iniciativas com o propósito de divulgar a obra de J. S. Bach em São Paulo. Além de traduzirem os corais luteranos utilizados nas cantatas e apresentarem em concerto obras de Bach e contemporâneos, propuseram-se a interpretar a música do compositor a partir da “prática historicamente informada”³, oferecendo curso de capacitação para coristas, realizaram crítica de música antiga e promoveram jovens músicos no início de suas carreiras artísticas.

Ao investigar as atividades da Sociedade Bach de São Paulo farei menção a aspectos políticos e culturais da cidade na década de 1930 que se relacionam com a existência da

1 Sergio Igor Chnee estudou piano com o irmão de Tatiana, Demétrio Kipman. Graduou-se primeiramente em Administração de Empresas na FGV. Posteriormente, graduou-se Bacharel em Regência pelo Conservatório Estatal de Novosibirsk (Rússia). Atuou frente a grupos nacionais e estrangeiros. Chnee é sobrinho-neto de Martin e Tatiana Braunwieser. Como membro da família contribuiu para a essa dissertação com informações a respeito da Sociedade Bach de São Paulo e das famílias Kipman e Braunwieser.

2 Johann Sebastian Bach foi um compositor e organista alemão, nascido em Eisenach em 21 de março de 1685 e falecido em Leipzig no dia 28 de julho de 1750. A produção musical de Bach abrange praticamente todos os gêneros musicais de sua época, exceto os gêneros dramáticos da ópera e do oratório [...] Junto com seu grande contemporâneo, Haendel, Bach foi o último grande representante da era barroca, numa época que já rejeitava essa estética, em favor de um estilo novo, o do “iluminismo” (GROVE, p. 60-61).

3 O termo “*historically informed performance*” é descrito por Harry Haskell em “*The Early Music Revival – A History*” (1996). É o termo que informa sobre uma das práticas de músicos que buscam “autenticidade” (termo que levanta problemas em nível semântico e que, segundo o autor, não é consenso) na interpretação de obras antigas. Essa autenticidade é buscada através de extensas pesquisas em músicas do compositor, informações sobre instrumentos da época, sobre modos de execução, entre outros.

Sociedade Bach de São Paulo. Segundo Moraes (2000), “a cidade de São Paulo, no início da década de 1930, viveu, sob diversos aspectos, uma situação muito turbulenta e complicada” tanto no aspecto político quanto social. Tais conturbações teriam interferido “diretamente no cotidiano de todos os paulistanos, atingindo ricos e pobres, nacionais e imigrantes, negros e brancos, jovens e velhos” (p. 41). Ao tratar do surgimento da Sociedade Bach de São Paulo em 1935, apresento um panorama do contexto político-econômico juntamente com algumas iniciativas artístico-culturais que compunham a panorama cultural no período.

Em momentos, e por razões diferentes, a cidade de São Paulo recebeu imigrantes que passaram a promover suas práticas culturais, tanto entre si quanto publicamente, inserindo-as, em certa medida, no cotidiano da cidade, tornando-a multicultural. Moraes (2000), analisando a canção popular em São Paulo na década de 1930 destaca a “convergência de três fatores” que caracterizaram esse período: “o ritmo intenso e contínuo de mudanças da metrópole, a nostalgia de imigrantes e desenraizados de todos os tipos e as tradições sertanejas” (p. 285). É neste contexto que surgiu a Sociedade Bach de São Paulo que, tendo como principais fundadores um casal de imigrantes, traria ao meio musical paulistano uma prática distinta cultivada em seus países de origem, tornando a produção artística da capital ainda mais diversificada.

Diante do exposto, são objetivos deste estudo: pesquisar sobre o contexto em que surgiu a Sociedade Bach de São Paulo, investigando sua inserção e a receptividade que a entidade teve no meio artístico da cidade na década de 1930 e 1940 (notadamente entre o grupo modernista/nacionalista), portanto em seus primeiros anos de existência; discorrer a respeito das ações que contribuíram para o desenvolvimento cultural da cidade, salientando o legado dessa entidade para São Paulo; e finalmente compreender as causas que levaram ao fim da Sociedade Bach de São Paulo no ano de 1977, após mais de quarenta anos de atividades ininterruptas na capital.

Outro objetivo é que a leitura deste trabalho dará ao pesquisador ou estudioso não apenas um panorama cronológico das atividades desenvolvidas pela Sociedade Bach de São Paulo, mas uma análise do impacto de suas ações com base em entrevistas exclusivamente realizadas por ocasião desta pesquisa. Célio Turino (2009) disse que tudo quanto “ganha sentido compõe nossa herança cultural. Essa é a base da nossa identidade (ou identidades) e constitui o alicerce do desenvolvimento econômico social e artístico” (TURINO, 2009, p. 191). Conhecer o contexto cultural em que a Sociedade Bach de São Paulo existiu e do qual ela própria foi agente ativo é dar-lhe “sentido” e, como afirma Turino, tendo-se atribuído sentido, torna-se herança cultural. Trazer à memória a existência e atuação da Sociedade Bach

de São Paulo na propagação de arte e cultura perpassa a simples narração de fatos, mas contribui para compreensão da formação cultural da cidade. Segundo Jacques Le Goff⁴, a “memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...]” e ainda que a “memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2013, p.435-437).

O estudo sobre a Sociedade Bach de São Paulo se justifica por representar ela mesma parte da identidade cultural da cidade do período (1935-1977). Espero que ao conhecer o papel da Sociedade Bach de São Paulo no seu devido contexto, sua atuação no meio artístico-musical e a sua busca por espaço numa capital em constantes mudanças no âmbito político e social venha a contribuir para o estudo dos diferentes modos de produção musical do período, do papel dos imigrantes no desenvolvimento artístico da cidade e das relações entre entidades independentes e o poder político. Segundo Bloch (2001), “Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele”. Assim o presente estudo, com base no que foi produzido pela Sociedade Bach de São Paulo, contribuirá para que o leitor compreenda uma faceta do perfil da sociedade paulistana do período em questão.

O método de estudo do objeto desta pesquisa (o surgimento, desenvolvimento e fim da Sociedade Bach de São Paulo) é o “Método histórico”, ramo da musicologia histórica segundo Paulo Castagna em seu artigo *A Musicologia Enquanto Método Científico* (2008). De acordo com o artigo este método engloba a “nova história” a qual “introduziu na musicologia abordagens bem mais diversificadas”. O autor explica que a nova história “passou a questionar a abordagem exclusiva de compositores e obras-primas, procurando recriar o cotidiano musical e compreender de maneira mais ampla as interrelações entre autores, obras, estilos, funções, empregados, empresários, editores, instituições, espaços de apresentação, etc.” (CASTAGNA, 2008, p. 16-17). O estudo da Sociedade Bach de São Paulo se enquadra nesta abordagem e para as análises utilizei o conceito desenvolvido por Norbert Elias⁵ e John L. Scotson no livro “Os estabelecidos e os *outsiders*” (2000), conceito que vem sendo

4 Jacques Le Goff (1924-2014), historiador francês, membro da Escola dos Annales (terceira geração). Le Goff era especialista em Idade Média.

5 Norbert Elias (1897-1990) nasceu em Brastav, Alemanha, e morreu em Amsterdam. Foi um importante sociólogo do século XX. Dentre as suas obras de destaque estão: “*Os alemães*”, “*Mozart, sociologia de um gênio*”, “*A sociedade de corte*” e “*O processo civilizador (2 vols.)*”. Segundo Burke, Elias “sempre se interessou por história e se preocupou com a ‘cultura’ (literatura, música, filosofia e assim por diante) e com a ‘civilização’ (a arte da vida cotidiana)” (BURKE, 2008, p. 72) e que apesar de críticas à sua interpretação da história, Burke afirma que os críticos de Elias “acham que sua teoria social e cultural é muito boa como ferramenta de pesquisa” (BURKE, 2008, p. 74).

aplicado por Álvaro Carlini⁶ nas suas orientações na Universidade Federal do Paraná (UFPR) em seus estudos de Entidades Cívicas e que neste trabalho constitui um dos fundamentos teóricos, norteando o entendimento das relações construídas ou pretendidas pela Sociedade Bach de São Paulo com outras entidades e personalidades em São Paulo.

No livro “Os estabelecidos e os *outsiders*” Elias e Scotson (2000) analisaram a relação entre moradores de uma comunidade inglesa à qual deram o nome fictício de *Winston Parva*. Os conflitos entre três diferentes classes (Zona 1 e 2 em relação à Zona 3) foram amplamente discutidos tendo sido o conceito de “estabelecidos” aplicados aos moradores da Zona 1 e 2, grupos constituídos por antigas famílias, os primeiros moradores da região, membros e líderes das organizações comunitárias. Já o conceito de “*outsiders*” foi aplicado aos moradores da Zona 3, uma região nova em relação às anteriores, composta de recém-chegados ou “*os de fora*”, os quais por uma série de motivos compuseram uma comunidade menos coesa, sem laços ou tradições familiares, eram, portanto, menos organizados que os antigos moradores.

Em *Winston Parva* os moradores eram da mesma nacionalidade e tinham uma renda equivalente, entretanto os novos moradores (da Zona 3) eram vistos como uma classe inferior, nunca alcançando o mesmo *status* nem influência de qualquer natureza entre os membros das Zonas 1 e 2. Por meio de estereótipos baseados numa minoria marginalizada da Zona 3, os moradores mais antigos estigmatizavam os moradores da Zona 3 e suas atitudes excludentes foram transmitidas às gerações seguintes, tornando a relação entre as comunidades uma realidade improvável e até mesmo indesejável. Apesar da exclusão aparentemente proposital, os autores salientam que tais atitudes dos “estabelecidos” não devem ser entendidas como se “houvesse um plano deliberado dos ‘aldeões’ de agir desta maneira. Tratou-se de uma relação involuntária a uma situação específica, conforme a toda a estrutura, toda a tradição e visão de mundo da comunidade ‘aldeã’” (p. 65).

O caso da Sociedade Bach de São Paulo reserva diferenças expressivas entre a experiência relatada por Elias e Scotson, entretanto uma análise comparativa pode ser estabelecida dentro dos limites que a teoria nos permite. Segundo Elias e Scotson, embora “possa variar muito a natureza das fontes de poder em que se fundamentam a superioridade

⁶ Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini. Formação: “Música (1979-1985): Conservatório Musical do Brooklin Paulista (CMBP); Graduação (1986-1989): Licenciatura em Música pelo Instituto de Artes da UNESP; Mestrado (1990-1994): História, área História Social, USP; Doutorado (1995-2000): História, área História Social, USP; Desde 2003, docente adjunto na Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculado ao Departamento De Artes Áreas de interesse e de pesquisa: História da Música Ocidental; Metodologia Científica; Pensamento Musical de Mário de Andrade; Líder do Grupo de Pesquisa CNPq: MÚSICA BRASILEIRA: ESTRUTURA E ESTILO, CULTURA E SOCIEDADE (desde 2004), linha de Pesquisa: MUSICOLOGIA HISTÓRICA: ENTIDADES CÍVICAS VINCULADAS À MÚSICA NO PARANÁ (SECS. XX-XXI)” (Currículo Lattes, CNPq).

social e o sentimento de superioridade humana do grupo estabelecido em relação a um grupo de fora, a própria figuração estabelecidos-*outsiders* mostra, em muitos contextos diferentes, características comuns e constantes (p. 22)”. O conceito desenvolvido pelos autores traz à discussão a posição em que se encontrava a Sociedade Bach de São Paulo por ocasião de sua criação e as possíveis causas de sua estagnação no que se refere a seus objetivos não alcançados. Por meio dos documentos consultados constatei que algumas estratégias foram reiteradamente empregadas pela entidade com o propósito de obter reconhecimento e as devidas condições para sua manutenção e expansão, entretanto, com pouco êxito.

O conceito de Elias e Scotson trata ainda da individualidade dentro do grupo dos “estabelecidos” e seus apontamentos foram utilizados para se compreender a postura da corrente artística ligada ao movimento modernista/nacionalista em relação a Sociedade Bach de São Paulo. No desenvolvimento do estudo da comunidade de *Winston Parva* os autores chegaram a uma análise que esclarece o comportamento excludente de membros dos grupos “estabelecidos” em relação aos “*outsiders*”: “Os grupos dominantes com uma elevada superioridade de forças atribuem a si mesmos, como coletividades e, também, àqueles que os integram, como as famílias e os indivíduos, um carisma grupal característico. Todos os que estão ‘inseridos’ neles participam desse carisma. Porém têm que pagar um preço” (p. 26). Esta análise foi fundamental para o estudo da Sociedade Bach de São Paulo diante de um movimento cultural em voga na capital nas décadas de 1930-40.

Para explicar a formação da Sociedade Bach de São Paulo utilizei o conceito de “sociedade” proposto por J. T. Delos⁷. A proposição de Delos foi extraída do livro *Teoria Sociológica* (1965) de Nicholas S. Timasheff⁸. Segundo Timasheff, “Delos acredita que as relações sociais nunca se estendem diretamente de uma pessoa a outra; elas atravessam a média de um ‘objeto’. Tais objetos podem ser materiais, em natureza, ou podem constituir de fins ou ideias” (TIMASHEFF, 1965, p. 336-337). A partir desse pensamento, é possível identificar que, no caso da Sociedade Bach de São Paulo, o objeto que a “atravessa”, ou seja, a razão que motivou a sua existência foi a obra musical de J. S. Bach.

Para Delos uma influência objetiva gera um propósito individual e seria a partir deste propósito que uma “vontade comum se desenvolve”, vontade comum precedida por um propósito individual. A história da Sociedade Bach de São Paulo se inicia com uma ideia

7 Joseph Thomas Delos (1891-1974). Francês, foi professor de sociologia, direito e teologia social.

8 Nicholas Sergejevitch Timasheff (1886-1970). Sociólogo russo, foi também professor de jurisprudência e escritor.

concebida por indivíduos, o casal Martin e Tatiana Braunwieser⁹ que juntamente com seus amigos partilharam uma “tarefa comum”, propagando-a e conseguindo “aderentes”. A música de J. S. Bach fora ouvida na cidade de São Paulo antes do surgimento da entidade, entretanto a propagação das ideias e obras do compositor alemão na capital partiu de uma vontade comum que se desenvolveu, a partir de uma vontade individual. Assim, de acordo com o conceito de Delos, entendemos a Sociedade Bach de São Paulo como uma entidade constituída por indivíduos “ligados uns aos outros em virtude de influência exercida sobre eles por um objeto, antes do desenvolvimento de qualquer propósito consciente” (TIMASHEFF, 1965, p. 337).

O estudo da Sociedade Bach de São Paulo perpassa ainda o conceito de cultura, termo utilizado cada vez mais amplamente nos estudos de história, principalmente a partir da década de 80-90. Cultura, segundo o Dicionário Online Priberam, deriva do latim se refere ao “ato ou modo ou efeito de cultivar= cultivo, lavra”. No sentido original o termo se refere a uma prática, um trabalho com vistas a uma produção. Para Roger Scruton¹⁰ a cultura se constitui de uma seleção de práticas comunitárias adotadas com vistas a direcionar os indivíduos ao desenvolvimento elevado de suas qualidades e potencial, ou seja, a

Cultura surge da nossa tentativa de estabelecer padrões que pautem o consentimento do povo em geral e elevem suas aspirações aos objetos que tornam as pessoas admiráveis e adoráveis. [...] Os costumes, padrões de conduta, preceitos religiosos e decoros convencionais nos disciplinam nisso, formando assim o núcleo central de qualquer cultura. No entanto, eles necessariamente dirão respeito àquilo que é comum e facilmente assimilável (SCRUTON, 2013, p.193).

O conceito de cultura, entretanto, tem sido entendido de maneira mais abrangente por historiadores e antropólogos. Burke afirma que “De 30 anos para cá, ocorreu um deslocamento gradual no uso do termo pelos historiadores. Antes empregado para se referir à alta cultura, ele agora inclui também a cultura cotidiana, ou seja, costumes, valores e modo de vida. Em outras palavras, os historiadores se aproximam da visão de cultura dos antropólogos” (BURKE, 2008, p. 48). A partir dos novos usos do termo todos os fenômenos verificáveis numa comunidade passaram a se chamar “cultura” e isto pelo fato de determinado hábito estar presente, mesmo que não corroborem para tornarem as pessoas “admiráveis e adoráveis”. Ao longo do seu livro Burke cita algumas definições de cultura que vem sendo

9 Martin Braunwieser (1901-1991), austríaco de Salzburgo; Tatiana Kipman Braunwieser (1905-1988) russa de Moscou.

10 Roger Scruton (1944-2020) nasceu na Inglaterra, foi escritor, filósofo e jornalista.

empregadas pelos historiadores. Para Edward B. Taylor (1832-1917) cultura seria “o todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade (TYLOR *apud* BURKE, 2008, p. 43). Contrapondo esta definição, Burke cita Clifford J. Geertz (1926-2006) para quem a definição de Tylor mais ocultava do que revelava. Para Geertz a cultura seria “um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida” (GEERTZ *apud* BURKE, 2008, p. 52). Apesar do caráter poético de Scruton, ambos Scruton e Geertz relacionam cultura com “padrões” sociais cujo fim é o desenvolvimento do indivíduo e, portanto, da sociedade. Apesar da aparente idealização de Scruton constatada nos termos “admiráveis e adoráveis”, deve o leitor observar o final do parágrafo quanto o autor salienta que tais padrões “necessariamente dirão respeito àquilo que é comum e facilmente assimilável”, ou seja, não necessariamente elitista. Ambos os conceitos serão mencionados no texto, mais especificamente no Capítulo 01 na tentativa de se compreender em que dimensões o termo cultura era entendido pelos agentes da história investigada nesta pesquisa.

A primeira etapa deste trabalho consistiu num levantamento bibliográfico por meio do qual analisei os aspectos abordados pelos autores consultados, formulando, a partir de então, as questões a serem respondidas na pesquisa com base na metodologia e teóricos apresentados. Da bibliografia constam os trabalhos publicados por Álvaro Carlini, Antonio Alexandre Bispo e Ana Paula dos Anjos Gabriel. Em “*Apóstolos de J. S. Bach em São Paulo*”, artigo publicado no periódico da ARTEunesp (v. 13, 1997) Carlini apresenta um breve histórico da entidade, trechos de críticas de jornal, nomes de artistas que realizaram concertos e ainda outros que iniciaram suas carreiras tocando na Sociedade Bach de São Paulo; em uma entrevista para o *Informativo Carlos Gomes* (Agosto/Setembro de 1995) Carlini faz referências a algumas características da entidade para esclarecer a diferenciação entre a Sociedade Bach de São Paulo fundada em 1935 com a “segunda Sociedade Bach” surgida em São Paulo na década de 1990. Nesta entrevista Carlini relata as atividades realizadas pela Sociedade Bach de São Paulo e dá um breve panorama no contexto cultural da cidade de São Paulo por ocasião do surgimento da entidade. Noutro artigo intitulado *Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e Sociedade de Cultura artística Brasília Itiberê (1944-1976): Histórico das entidades* (2005) o autor tece uma descrição de ambas as sociedades. Além de relatar o surgimento da Sociedade Bach de São Paulo e seus programas

(palestras, curso, concertos etc.), menciona as condições financeiras que limitaram as realizações dos projetos da sociedade.

Além dos trabalhos de Carlini, tive acesso a um livro e alguns artigos em plataformas virtuais publicadas por Antônio Alexandre Bispo, ex-aluno de Martin Braunwieser. Na biografia de Martin Braunwieser (*Musices Aptatio*, 1991), Bispo discorre com abundantes referências tanto sobre a vida e formação do maestro quanto de Tatiana Braunwieser. No último capítulo do livro (capítulo 14) o autor dedica um espaço para a entidade afirmando que a “crônica da Sociedade Bach de São Paulo e a avaliação do seu excepcional significado para a vida musical de São Paulo ainda não puderam ser realizadas em profundidade”, tendo seu texto um caráter de apresentação, não de análise, relatando as atividades desenvolvidas pela entidade com frequente utilização de recortes de críticas de jornais. Ainda no início do capítulo o autor escreve que “apenas alguns momentos desta iniciativa [...] poderão ser considerados”, conscientizando o leitor, portanto, que o assunto permanece em aberto para estudos posteriores.

Além da biografia, Bispo publicou um artigo intitulado *Contextos franco-alemães no Movimento Bach e suas extensões no Brasil: Órgãos da Alsácia e o Movimento Organístico Charles-Marie-Widor (1844-1937) e Albert Schweitzer (1875-1965) Reflexões em Molsheim, Alsácia* publicado pela *Revista Brasil-Europa – Correspondência Euro-Brasileira* 120/5 (2009:4). Além de mencionar nomes importantes da musicologia do século XIX e dar um panorama instrutivo a respeito do Movimento Bach, o autor traça uma linha entre nomes que deram continuidade no aspecto interpretativo da música do compositor alemão: Jacques-Nicolas Lemmens, Charles-Marie-Widor e Albert Schweitzer¹¹. A respeito de Schweitzer, Bispo discorre sobre seu interesse pelos órgãos ideais para a interpretação do repertório antigo, suas aulas com Widor, o livro que trata da música de Bach publicado em francês e depois em alemão e por fim sua influência da Sociedade Bach de São Paulo.

Antônio Bispo voltou a mencionar a Sociedade Bach de São Paulo no artigo intitulado *Sob o signo de Bach: início das interações entre o Brasil e a Europa em 1974 na Johanneskantorei de Lüneburg*, publicado na *Revista Brasil-Europa – Correspondência*

11 Albert Schweitzer (1875-1965). “Filósofo, organista, erudito, físico e humanista alsaciano. Aprendeu música quando criança e, após fazer teologia e filosofia na Universidade de Estrasburgo, estudou órgão com Widor em Paris, estudando também a psicologia do som em Berlim. Suas publicações musicais mais importantes apareceram em 1905-13, quando era ministro praticante, professor de teologia em Estrasburgo e estudava medicina, como parte dos preparativos para sua primeira viagem à África. Seu estudo sobre Bach, que marcou época, foi publicado quando ele tinha 30 anos, e em francês; em 1908, publicou a versão alemã, com quase o dobro do volume original (todas as traduções baseiam-se nesta edição). Schweitzer também atuou decisivamente no movimento de reforma do órgão” (GROVE, 1994, p. 847).

Euro-Brasileira 147/3 (2014:1). Neste artigo o autor trata do interesse pelo estudo das relações culturais entre Alemanha e Brasil e de como a Sociedade Bach de São Paulo se insere como principal entidade representativa do cultivo da música antiga (Bach) no Brasil. Bispo apresenta trechos da carta de Villa-Lobos endereçada à entidade e comenta alguns trechos. Uma inserção que muito agrega ao leitor é a análise das três tendências de orientação da família Braunwieser, ou seja, o autor traça o perfil artístico de Martin, Tatiana e Renata Braunwieser, os quais influenciaram a Sociedade Bach de São Paulo enquanto atuaram na entidade.

Do mesmo ano é outro artigo intitulado *Do cantar de tupinambás aos cantores de Lüneburger Heide. O movimento coral no Brasil e seus elos com instituições de canto alemãs em revisões de heranças comuns em 1974* publicado na *Revista Brasil-Europa – Correspondência Euro-Brasileira 147/4 (2014:1)*, no qual o autor trata do canto coral como fenômeno cultural, apontando iniciativas que fizeram do canto coral um meio de interação entre as “diversas esferas culturais”. O autor discorre a respeito do movimento de Canto Orfeônico e suas características, estas ligadas ao pensamento político do período (décadas de 1930-40). No artigo Bispo ainda apresenta algumas características do trabalho coral de Martin e Renata Braunwieser, discorrendo sobre suas atuações frente ao coro da Sociedade Bach de São Paulo.

O último artigo consultado de Antônio Bispo faz referência à carta de Villa-Lobos à Sociedade Bach de São Paulo publicado pela *Revista Brasil-Europa – Correspondência Euro-Brasileira 169/4 (2017:5)*. Trata-se do artigo intitulado *A Bach-Bewegung nos seus elos com Salzburg em São Paulo e as Bachianas Brasileiras. Relendo carta de H. Villa-Lobos à Sociedade Bach de São Paulo à luz de diferentes correntes de pensamento: Phillip Spitta (1801-1859) e Bernhard Paumgartner (1887-1971)* no qual, além de apresentar um panorama da produção de arte alemã no Brasil, o autor analisa o gradativo afastamento entre as entidades alemãs do Brasil e o maestro Heitor Villa-Lobos¹². Segundo o autor o surgimento da Sociedade Bach de São Paulo teria agravado este distanciamento. A seguir Bispo analisa alguns trechos de uma carta de Villa-Lobos à Sociedade Bach de São Paulo, esclarecendo a visão do maestro e sua divergência com a entidade.

Outra referência à Sociedade Bach de São Paulo foi encontrada na dissertação de Ana Paula dos Anjos Gabriel (2016). Na dissertação, apresentada na Escola de Comunicação e

¹² Heitor Villa-Lobos foi um compositor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 05 de março de 1887 e falecido na mesma cidade em 17 de novembro de 1959. “Foi o principal responsável pela descoberta de uma linguagem caracteristicamente nacional em música” (GROVE, 1994, p. 992).

Artes da Universidade de São Paulo intitulada *A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach*, Ana Gabriel discorre a respeito da formação de ambos os maestros e suas atuações na música coral da cidade de São Paulo, ressaltando as práticas de cada um deles. A pesquisa traz o estudo de caso da interpretação da *Paixão segundo São João BWV 245* de J. S. Bach e, a partir das discussões, traz ao leitor o legado dos maestros para a música coral da cidade. Neste trabalho consta um quadro com obras regidas pelos maestros em São Paulo onde constam vários concertos do coro da Sociedade Bach de São Paulo regido pelo maestro Martin Braunwieser.

Tendo realizado a consulta bibliográfica, as questões foram elaboradas. Para responder às questões, além do fundamento teórico e trechos da bibliografia, uma pesquisa foi feita nos acervos da cidade e por fim, entrevistas com artistas, acadêmicos e parentes da família Braunwieser.

O passo seguinte foi mapear os Acervos em São Paulo que de alguma forma se relacionassem com o objeto de pesquisa. Por meio do maestro Sergio Chnee obtive a informação de que os documentos da Sociedade Bach de São Paulo e do maestro Martin Braunwieser foram por ele mesmo doados ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga¹³ localizada nas instalações do Centro Cultural São Paulo. Em 2019 os documentos não haviam sido catalogados, processo que se iniciou assim que demonstrei interesse na sua consulta. Pery Nely Grassi, funcionária da Discoteca, sob a coordenação de Aloysio Lezarini, iniciou a catalogação do material tornando-o acessível para consulta no Centro Cultural. Devido às restrições por conta da COVID-19¹⁴ os documentos estiveram indisponíveis durante a maior parte do ano de 2020. Obtive acesso ao material em 12 de novembro de 2020 quando foi-me autorizado fotografar aqueles de interesse para leitura e análise, com fins estritamente acadêmicos.

13 Segundo o site da instituição, o acervo, “atualmente sediado no Centro Cultural São Paulo, contém coleções de cunhos etnográfico e histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, antiga Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Fundada em 1935 pelo então Diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade, foi dirigida por Oneyda Alvarenga desde sua fundação até o final da década de 60 do século XX” (<http://aaccsp.org.br/sobre/>, acessado em 24/12/21). Quanto ao Centro Cultural, o site da instituição informa que “é um equipamento público de cultura e convívio que, desde a sua inauguração em 1982, é considerado um dos primeiros espaços culturais multidisciplinares do país” (<http://aaccsp.org.br/2020/08/31/acervo-historico-da-discoteca-oneyda-alvarenga/>, acessado em 24/12/21).

14 “A COVID-19 é a doença infecciosa causada pelo novo coronavírus, identificado pela primeira vez em dezembro de 2019, em Wuhan, na China”, segundo o site <https://www.paho.org/pt/covid19>, acessado em 24/12/21.

Por ocasião dessas primeiras consultas a maior parte do arquivo já estava organizado em pastas e outra parte dos documentos estava em fase de catalogação. As correspondências, notas e programas de concertos estavam todos acessíveis à pesquisa. Sob a sigla CMB (Coleção Martin Braunwieser) tive acesso aos seguintes documentos: CMB 00001 – Documentos; CMB 00002 – Programas musicais; CMB 0003 – Matéria jornalística; CMB 00005 – Correspondência (pasta 1); CMB 00006 – Correspondência (pasta 2); CMB 00007 - primeiro documento da entidade, datado do dia de sua fundação em 21 de março de 1935; CMB 00008 – Recibos de 1939-1945, Impostos de renda de 1970-1978; CMB 00009 - livro de Atas com 159 páginas constando na primeira página um termo de abertura datado de 08 de abril de 1940 e nas últimas páginas o registro da última assembleia da entidade, realizada em 26 de maio de 1977; CMB 00013 e 00066 - Documentos Históricos Críticos. Os documentos do Acervo se encontram em boas condições de conservação, sendo monitorados por Pergy N. Grassi que é também a responsável por orientar os pesquisadores durante as consultas ao Acervo.

O segundo acervo consultado foi o acervo particular do maestro Sergio Chnee, que está localizado na residência dos pais do maestro e é constituído basicamente de partituras. No acervo tive acesso a diversas partituras antes pertencentes a Sociedade Bach de São Paulo além de outras tantas para piano, orquestra e óperas. Dentre as partituras para piano está a partitura utilizada por Tatiana Braunwieser na execução da *Sonata* (1924) de Igor Stravinsky¹⁵ em São Paulo, no dia 03 de dezembro de 1930. Do material da Sociedade Bach de São Paulo constam no acervo as partituras manuscritas de vários corais protestantes de Bach traduzidos para o português, alguns dos quais foram publicados numa edição na década de 60¹⁶. Constam no acervo as traduções da *Paixão segundo São Mateus BWV 244* e *Paixão segundo São João BWV 245*, além de edições alemãs de várias cantatas, algumas com trechos traduzidos à mão para o português, além de partes instrumentais transcritas para orquestra.

O terceiro acervo consultado está localizado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Trata-se do acervo Mário de Andrade¹⁷. Tendo consultado previamente o catálogo

15 Igor Stravinski (1882-1971) nasceu em Oranienbaum, Rússia. O compositor que também era pianista e maestro escreveu, dentre as suas obras mais conhecidas, “*A Sagração da Primavera*” (1913).

16 Coletânea intitulada “*10 Corais para Coro Misto*” de J. S. Bach, lançado pela editora Irmãos Vitale.

17 Mario Raul de Moraes Andrade (1893-1945). “Poeta, escritor, musicólogo, folclorista e crítico brasileiro. Exerceu notável influência sobre a segunda e terceira gerações nacionalistas de compositores brasileiros. Estudou canto e piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se tornou professor em 1922” (GROVE, 1994, p. 29).

disponível numa página digital¹⁸ fui recebido no IEB exclusivamente para consulta dos arquivos selecionados. Foram consultados onze documentos, todos programas de concertos da Sociedade Bach de São Paulo pertencentes a Mário de Andrade, atualmente preservados no acervo. Além das consultas aos acervos, recebi por e-mail de Álvaro Carlini alguns documentos da Sociedade Bach de São Paulo. Segundo Carlini os documentos lhe foram doados por Ludimila Kipman Chnee e foram prontamente disponibilizados para serem utilizados nesta pesquisa.

As diversas fontes encontradas nos acervos como jornais, fotos, programas de concerto e documentos legais foram estudadas e uma parte foi utilizada para a elaboração do texto da dissertação. Segundo Borges (1993, p. 61), “Tudo quanto se diz ou se escreve, tudo quanto se produz e se fabrica pode ser um documento histórico” e de acordo com essa perspectiva todo o conteúdo dos acervos que se relacionava diretamente com as pretensões da pesquisa foram fotografados com a devida autorização para consulta e possível inserção na pesquisa.

Tendo lidos os documentos dos acervos, alguns nomes identificados nos programas de concerto foram selecionados para entrevista. As entrevistas não puderam ser realizadas presencialmente. Alguns preferiram responder o questionário por mensagens de *WhatsApp*, enquanto outros responderam por e-mail e ainda outro preferiu uma conversa por *webcam*. De todas as maneiras, as entrevistas foi a ferramenta mais utilizada no levantamento de informações a respeito da Sociedade Bach de São Paulo. Os entrevistados foram: Monika Schmidt¹⁹, Álvaro Carlini, Ludimila Kipman Chnee²⁰, Flávia C. Toni²¹, Isaac

18 O IEB recebe pesquisadores presencialmente, entretanto possui um catálogo virtual, ferramenta que facilita o trabalho dos funcionários, poupando também o tempo do pesquisador: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosArquivo.asp

19 Monika Schmidt é vice-presidentes da Sociedade Filarmônica Lyra. Suas informações a respeito da Sociedade Lira e sua possível relação com a SBSP foi-me enviada por e-mails entre junho e julho de 2021.

20 Ludimila Kipman Chnee é filha do maestro Demetrio Kipman (*in memoriam*), portanto sobrinha de Tatiana Kipman Braunwieser. Ludimila respondeu um questionário e enviou suas respostas por arquivos de áudio via WhatsApp em 22 de maio de 2021.

21 Flávia Camargo Toni, filha do maestro George Olivier Toni (*in memoriam*). Flávia Toni é “Mestre (1985) e Doutora (1989) em Artes, é Livre-Docente (2004) e Professora Titular (2009) da Universidade de São Paulo. Pesquisadora no Instituto de Estudos Brasileiros, onde foi Presidente e Coordenadora do Programa Culturas e Identidades Brasileiras entre 2010 e 2014. Orienta também na pós-graduação em Musicologia do Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (USP)” (fonte: currículo lattes). Suas respostas foram enviadas em arquivos de áudio por WhatsApp em 02 de abril de 2021.

Karabtchevsky²², João Carlos Martins²³ e João Wilson Faustini²⁴, além de informações complementares dadas pelo maestro Sergio Chnee.

Severino (2007) ressalta que esta prática é “utilizada nas pesquisas da área das Ciências Humanas”. É através de uma interação entre pesquisador e pesquisado que o pesquisador apreende “o que os sujeitos pensam, sabem, representam, fazem e argumentam” (p. 124). Nem todos os nomes previamente selecionados responderam ao meu contato, entretanto os entrevistados que puderam responder o questionário contribuíram para substanciar os dados encontrados nos documentos dos acervos e bibliografia. De acordo com o pensamento de Bloch (2001, p. 70) para quem todo o “conhecimento da humanidade, qualquer que seja, no tempo, seu ponto de aplicação, irá beber sempre nos testemunhos dos outros uma grande parte de sua substância”, todas as respostas obtidas contribuíram, em alguma medida, para a compreensão do objeto de estudo.

Borges (1993) afirma que “organizar fatos em sua sequência cronológica é uma etapa básica para o estabelecimento de relações entre eles” (p. 67). Nisto consistiu a etapa seguinte deste trabalho. A partir de todo o material coletado, tanto das pesquisas documentais quanto das entrevistas, procurei relacionar as informações com base nos conceitos teóricos de J. T. Delos e N. Elias e J. Scotson, os quais foram fundamentais para a interpretação dos fatos,

No Capítulo 01 tratei dos eventos políticos que culminaram na vinda da família Kipman para o Brasil, fato que viabilizaria a posterior chegada dos fundadores da Sociedade Bach de São Paulo ao Brasil, o casal Tatiana e Martin Braunwieser. Partindo do surgimento da Sociedade Bach de São Paulo, apresento suas características como entidade e sua relação com o movimento europeu em prol da música antiga. Dentre as relações estabelecidas pela

22 Isaac Karabtchevsky nasceu em São Paulo, aos 27 de dezembro de 1934. É regente brasileiro. “Estudou oboé e venceu um concurso da OSB em 1953. Aperfeiçoou-se com Koellreutter. Em 1956, fundou e dirigiu o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte. Estudou na Alemanha com Fortner e Ueter. Em 1969, tornou-se regente titular da OSB, que levou em excursão à Europa em 1974. Criou os concertos populares do Projeto Aquarius. Desde 1989, é também regente titular da *Tonkünstler Orchester* de Viena. É o mais famoso regente brasileiro da atualidade” (GROVE, 1994, p. 487). Karabtchevsky respondeu ao questionário por e-mail no dia 24 de novembro de 2021.

23 João Carlos Martins, nasceu em 25 de junho de 1940 em São Paulo. “Pianista Brasileiro. Estudou com [José] Kliass em São Paulo e, em Nova York, com Bernard Segall. Em 1960, apresentou em Washington a primeira audição norte-americana do Concerto para piano e orquestra de Ginastera. Especialista em Bach, sua gravação do *Cravo bem temperado* foi bem recebida nos EUA” (GROVE, 1994, p. 580). Martins respondeu ao questionário por e-mail em 29 de novembro de 2021.

24 João Wilson Faustini nasceu em 1931. É “pastor, tenor, organista, hinógrafo, tradutor, compositor, arranjador, compilador, escritor, professor e regente coral. Estudou no Westminster Choir College, em Princeton, USA (1951-1955). Foi regente do Coro (1955-1964 e 1972-1975) e ministro de música (1975-1982) da Primeira Igreja Presbiteriana Independente. Foi o primeiro-ministro de música ordenado numa igreja evangélica brasileira” (NASSAU, 1994, p. 73). Faustini respondeu ao questionário por e-mail no dia 22 de abril de 2021.

Sociedade Bach de São Paulo no âmbito internacional apresento a influência do pensamento de Albert Schweitzer na entidade. Ao final do capítulo trato da presença da entidade em São Paulo e como ela foi recebida por algumas personalidades da classe artista da cidade. Dentro do conceito de Norbert Elias e John Scotson (“Os estabelecidos e os *outsiders*”) proponho entender as implicações de uma sociedade como a Sociedade Bach de São Paulo no contexto cultural da cidade por ocasião do seu surgimento, tanto suas realizações como as limitações encontradas pela entidade.

No Capítulo 02 apresentei as ações empreendidas pela Sociedade Bach com o objetivo de divulgar a música de J. S. Bach na capital, salientando as ações que contribuíram para a cultura musical de São Paulo. Por meio de entrevistas procurei encontrar as relações entre a Sociedade Bach de São Paulo e a formação artística dos entrevistados, trazendo à memória as iniciativas da entidade que obtiveram êxito no desenvolvimento da cultura musical da cidade. Neste sentido inseri no capítulo trechos das respostas dadas aos questionários por Flávia C. Toni, Isaac Karabtchevsky, João Carlos Martins e João Wilson Faustini.

Três iniciativas da entidade são destacadas neste capítulo: a estreia de obras inéditas do repertório barroco europeu (principalmente de J. S. Bach) em São Paulo, o “*Curso de Canto e Introdução ao Estilo Barroco*” realizado em 1947 no qual se pretendeu formar cantores capacitados para interpretar a música coral de Bach e as mais de 30 edições dos *Concertos Extraordinários da Juventude*. Cada nova iniciativa compunha o currículo da entidade e seus resultados foram reiterados continuamente pela entidade em busca de reconhecimento e apoio para seus projetos. Ainda neste capítulo, com base em argumentos de Le Goff e Burke, abordo a importância da memória para a construção da identidade de uma comunidade, sendo, neste caso, o estudo a respeito da Sociedade Bach de São Paulo uma via para que o leitor se aproxime de um dos elementos constituintes da formação da identidade artística da cidade.

No último capítulo, apresentei as possíveis causas que levaram a Sociedade Bach de São Paulo encerrar suas atividades após 40 anos de atividades ininterruptas na cidade. O conceito de Elias e Scotson é retomado para explicar a condição da entidade que, após quatro décadas de existência, apresentava evidências de seu esgotamento uma vez que seus objetivos de maior alcance nunca puderam ser realizados, principalmente devido à falta de recursos financeiros. Delos também é retomado neste capítulo para embasar a hipótese de que, num dado momento, houve uma perda de interesse dos “aderentes” no objeto, ou seja, a gradativa dispersão dos indivíduos e a incapacidade de agregar outros como consequência desta

dispersão, paulatinamente tornou as atividades da entidade menos frequentes e com menor alcance, causando sua estagnação, ocasionando seu fim.

2 CAPÍTULO I – CONTEXTOS DO SURGIMENTO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

A vinda das famílias Kipman e Braunwieser ao Brasil

A história da Sociedade Bach de São Paulo tem relação com as questões políticas e sociais de sua época. Os agentes dessa história agiram num contexto específico que será apresentado em linhas gerais neste trabalho, dado as complexidades dos temas que o cerca e por não constituir o contexto em si o objeto central da pesquisa. Segundo Carlini (1995) a “história da Sociedade Bach de São Paulo se confunde com a história da família Braunwieser no Brasil” (CARLINI, 1995, p. 7), o que justifica a seguinte retrospectiva ao período da imigração dos primeiros integrantes da família ao Brasil.

No início do século XX o clima mundial era de expectativas. O historiador Geoffrey Blainey escreveu que tantas foram as conquistas do século XIX “que parecia sensato acreditar que dali em diante os êxitos do mundo em muito superariam os desastres”, entretanto o século que “se iniciava de modo promissor” se mostrava, ao mesmo tempo, “perigoso” (BLAINEY, 2010, p. 10). Dentre os acontecimentos que marcaram o século XX estão a Primeira e Segunda Guerra Mundiais²⁵ e a Revolução Russa (1917)²⁶, eventos que geraram mudanças políticas e sociais em âmbito mundial. Respondendo a uma das questões dessa pesquisa, Sergio Chnee ressaltou em entrevista que a vinda da família Kipman ao Brasil esteve diretamente ligada às consequências da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa que se seguiu. Da situação do povo na Rússia do pós Guerra e Revolução, lê-se na coleção *História em Revista* da editora Abril Cultural (1994):

Em novembro de 1918, com a rendição da Alemanha, as potências aliadas decidiram aplicar uma política de intervenção armada contra o governo soviético. Tropas de um total de catorze países foram enviadas para apoiar os brancos. No entanto, o Exército Vermelho lutou com tenacidade e, no final de 1920, conseguia uma vitória completa. [...] O país que os bolcheviques mandavam, porém, encontrava-se em estado de virtual colapso. As cidades estavam famintas e semivazias, as ferrovias estavam quebrando e a indústria, quase parada, com a produção industrial abaixo de um terço do nível de 1913. A escassez de mercadorias, somada à propensão do governo por imprimir dinheiro, provocaram uma inflação crônica. [...] Em 1921-1922, as mortes por fome e doenças chegaram a cinco milhões – mais do que o total

25 Primeira Guerra Mundial (1914-1918); Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

26 Em fevereiro de 1917 o Império russo terminou com a queda do Czar, provocada por ações de militares e operários. Em outubro do mesmo ano foi o regime socialista começou a ser implantado pelo Partido Bolchevique. Estes dois eventos são chamados de a “Revolução Russa de 1917”.

em conjunto da Primeira Guerra Mundial e da guerra civil. O descontentamento foi aguçado pelo uso crescente da coerção pelo regime. (HISTÓRIA EM REVISTA 1900-1925, 1994, p. 72-73).

Foi num contexto de extrema escassez e insegurança que os Kipmans intentaram fugir da Rússia, reunindo-se com parte da família no Brasil posteriormente. Segundo Ruseishvili (2016), no Brasil, “os primeiros imigrantes da Rússia pós-revolução começaram a chegar no começo dos anos 1920, tendo como principais destinos os estados do Sul e do Sudeste do país, principalmente a cidade de São Paulo, que se encontrava em fase de rápido crescimento econômico e urbano” (p. 7). No capítulo 06 da sua tese Ruseishvili trata da sociabilidade da comunidade russa na cidade no período entre guerras e escreve que

No final da década de 1920, além dos jantares e encontros pontuais que a colônia russa promovia para se reunir ou arrecadar donativos para projetos comunitários, começavam a surgir organizações mais estruturadas. A Sociedade Russa em São Paulo e a União dos ex-Guerreiros Russos no Brasil foram duas das primeiras organizações fixas que reuniam os russos em torno da causa comunitária. A primeira organizava eventos, encontros, bailes, peças teatrais e ocupava-se do lazer cultural da colônia. A segunda era uma organização com objetivo mais específico e com público mais exclusivo, reunindo verbas para ajudar às famílias de imigrantes incapacitados após a participação na Primeira Guerra Mundial e na guerra civil. (RUSEISHVILI, 2016, p. 229)

Segundo relato de Ludimila K. Chnee (2021), o primeiro membro da família Kipman a chegar ao Brasil foi Miguel Kipman, que teria vindo ao país juntamente com sua esposa e fixado residência em São Paulo. A família Kipman era composta por sete irmãos²⁷, tendo o pai falecido em 1917, um pouco antes do fim da Primeira Guerra Mundial (1915-1918) e os demais irmãos se dispersado da Rússia durante a Revolução (1917-1923). Segundo Sergio Chnee (2021), por ocasião da Revolução Russa o irmão mais velho teria sido transferido para a Sibéria por questões estratégicas, já que possuía habilidades na área de ferrovias e a transferência teria inviabilizado sua fuga do país. Os demais irmãos teriam procurado refúgio noutras terras, tendo sido este o caso de Miguel Kipman. Já no Brasil, por meio de uma carta à família, Miguel Kipman teria se responsabilizado pela estadia dos demais familiares em solo brasileiro e em 1926 chegaram a São Paulo os demais integrantes da família, dentre eles Demétrio Kipman e sua mãe.

27 Samuel (1859/1916) e Ellen Kipman (1865/1953), de Moscou, tiveram sete filhos: Konstantin (11/05/1889-Rostov/21/05/1969-Moscou), casado com Lídia Kedrova, depois Kipman; Alexander (23/04/1892-Rostov/23/06/1970-Salzburg), casado com Margarethe Pöll, depois Kipman; Serguei (06/06/1894-Zemnevo/12/10/1910-São Paulo), casado com Liubitca Sirola, depois Kipman; Michael (29/04/1898-Rostov/10/10/1963-Curitiba), casado com Ekaterina Sevelhova, depois Kipman; Tatiana (05/06/1903-Moscou/04/08/1988-São Paulo), casada com Martin Braunwieser, depois Braunwieser; Dimitri (14/02/1905-Moscou/23/11/1977-São Paulo), casado com Rina Calzavara, depois Kipman; Leonid (12/10/1908-Moscou/10/06/1992-Curitiba), casado com Irene Ungeher, depois Kipman.

Antes de sua atuação como artista, Demétrio Kipman, que chegou ao Brasil com 21 anos de idade, trabalhou como engenheiro na ferrovia Santos-Jundiaí. Ao desenvolver seu trabalho, se acomodava na serra juntamente com os demais trabalhadores, entretanto, insatisfeito, retornou a São Paulo em busca de outras oportunidades de trabalho. Na ocasião surgiu em Bragança Paulista uma vaga para músico e Demétrio Kipman, tendo realizado com sucesso o seu exame, foi contratado. Segundo informações fornecidas pelo site *cidadeecultura.com*, este teria sido o início da atuação de Demétrio Kipman como artista no Brasil, desenvolvendo atividades relacionadas ao magistério e à regência. Ao maestro Demétrio Kipman²⁸ é dado o mérito da fundação da Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista (OSBP) em 1931.

Tatiana Kipman, irmã de Demétrio, partiu da Rússia por ocasião da Revolução, mudando-se sucessivamente de país, dentre os quais Alemanha, Itália (onde estudou com Edoardo Millo e Feliz Petyrek) e Grécia. Martin Braunwieser teve sua formação em Salzburg (Áustria), cidade onde nasceu. No Mozarteum de Salzburg estudou flauta, violino, viola e com o professor Bernhard Paumgartner (1987-1971) estudou matérias teóricas. Após um período na Eslovênia, Martin Braunwieser se tornou docente do Conservatório Estatal de Música de Atenas, Grécia. Martin Braunwieser e Tatiana Kipman se conheceram na Grécia onde se casaram e, segundo informou Ludimila Chnee (2021) em entrevista, após se casarem, optaram por mudarem-se para o Brasil. José da Veiga Oliveira, numa homenagem à Tatiana Braunwieser por ocasião da morte da artista em 1988, escreveu numa coluna do *Jornal da Tarde* que a razão da vinda do casal ao Brasil teria se dado devido os “atritos políticos entre Grécia e Turquia” o que teria tornado “perigosa a permanência do casal Braunwieser naquele país” (*Jornal da Tarde*, OLIVEIRA, 1988, p. 4). Trata-se da Guerra Grego-Turca (1919-1922), evento responsável pela maior transferência populacional forçada do século XX. As conturbações da Guerra acirraram a rivalidade entre os dois países, deixando marcas em ambas as sociedades. Os reflexos desses acontecimentos, segundo José da Veiga de Oliveira, levaram Martin e Tatiana Braunwieser a deixarem a Grécia com destino ao Brasil.

O interesse do casal Martin e Tatiana Braunwieser pelo Brasil teria se dado primeiramente em razão da audição de peças musicais referentes ao país. Bispo escreveu que

28 O maestro faleceu em 1977 e dentre as homenagens recebidas estão a nomeação de ruas e também da Casa de Cultura da cidade de Bragança Paulista com seu nome (www.cidadeecultura.com/orquestra-sinfonica-de-braganca-paulista/ - acesso em 19 de julho de 2021).

“Foi através da divulgação de *Saudades do Brasil* em círculos antroposóficos²⁹ europeus que Martin e Tatiana Braunwieser ganharam especial fascinação pelo Brasil” (BISPO, 1991, p. 102). A visão que Martin Braunwieser passou a ter do Brasil foi também influenciada pela divulgação do maxixe brasileiro na Europa (*Tabarin: Maxixe Brésilienne* de Willy Rosen³⁰). Além das questões musicais, o casal teria sido atraído ao Brasil por questões “extramusicais, ou seja, à visão do país em círculos impregnados de espiritualidade de cunho esotérico” (BISPO, 1991, p. 102). A causa decisiva da mudança, entretanto, conforme José da Veiga de Oliveira, foi política e em 1928 Martin e Tatiana Braunwieser chegaram ao Brasil.

2.1 O CASAL MARTIN E TATIANA BRAUNWIESER EM SÃO PAULO

No Brasil, Martin e Tatiana Braunwieser dirigiram-se para a cidade de Bragança Paulista no interior do Estado de São Paulo, onde iniciaram suas atividades artísticas. Entretanto as limitações do campo artístico cultural da cidade levaram o casal a optar por não fixar residência na região bragantina, o que os levou a contactar o circuito cultural da capital paulistana. Segundo Bispo, a mudança do casal se deu por meio de Tatiana Braunwieser que “passou a ter contatos com os representantes do pequeno círculo russo local, atividade essa registrada nas folhas da comunidade”. A pianista se destacaria no meio artístico de São Paulo e se tornaria “sobretudo, a grande divulgadora da obra de Igor Strawinsky” (BISPO, 1991, p. 114). Além de pianista de concerto, Tatiana Braunwieser desenvolveu atividades como professora e traduziu para o português o método que utilizava em suas classes: “Como devemos estudar piano”, de Leimer-Giesecking (1946).

Residindo em São Paulo, o casal Braunwieser desenvolveria diversas atividades artísticas, passando a atrair a atenção da crítica nos jornais da capital. Em 19 de Agosto de 1931 o *Diário Nacional* publicou:

29 Segundo o site “Antroposofia”, o termo tem origem grega e significa "conhecimento do ser humano", introduzida no início do século XX pelo austríaco Rudolf Steiner, e pode ser caracterizado como um método de conhecimento da natureza do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional, bem como a sua aplicação em praticamente todas as áreas da vida humana.” (www.sab.org.br/antrop/ - acesso em 19 de julho de 2021)

30 Willy Rosen (1894-1944) nasceu em Magdeburgo, Alemanha. Foi compositor e renomado tocador de cabaré. Era alemão-judeu, tendo morrido no campo de concentração de Auschwitz. A referida peça, segundo Bispo, “foi publicada pela Schlesinger'sche Buch & Musikhandlung de Rob. Lienau, em Berlim, em 1914 e republicada mais tarde na coleção Perlen der Musik: 36 der bekanntesten und beliebtesten Operettenschlager, Lieder, Opern und Salonstücke, Tänze, da casa Neufeld & Henius, de Berlim” (BISPO, 1992 – excerto publicado no site www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM16-13.htm, acesso em 19 de julho de 2021).

Dona Tatiana Brauwieser, bem como o seu marido, se vêm exceptuando na vida musical paulistana, pelo interesse excepcional dos concertos que realizam. Realmente agora esse distinto casal de artistas é um dos elementos musicais em torno do qual gravita quase tudo o que se faz de mais sério e mais raro na música de câmara entre nós (Bispo, 1991, p. 130).

Martin Braunwieser também ingressou nas atividades culturais da cidade tendo sido apoiado por Mário de Andrade. O maestro austríaco atuou como professor de 1930 a 1935 no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*³¹ e em diversas outras instituições, dentre as quais no *Instituto Musical de São Paulo*³² e no *Conservatório Estadual de Canto Orfeônico*³³. Martin Braunwieser regeu os coros *Frohsinn* e o *Schubertchor*, e com sua admissão na Municipalidade em 1936, contando com o apoio de Mário de Andrade, tornou-se regente substituto do *Coro do Departamento de Cultura da Prefeitura*³⁴. Antônio Bispo afirma que devido ao “exemplar trabalho à frente do Coral Popular e da grande admiração a ele dedicada por Mário de Andrade, Martin Braunwieser passou a ser considerado como um especialista musical cujos conselhos deveriam ser ouvidos em decisões a serem tomadas pelo Departamento de Cultura” (BISPO, 1991, p. 250).

Indicado por Mário de Andrade, Martin Braunwieser desempenhou um papel de destaque nos *Parques Infantis*³⁵ de São Paulo. Segundo Vieira (2004) os *Parques Infantis*

31 O Conservatório foi fundado em 1904 e inaugurado em 1906 por Pedro Augusto Gomes Cardim e João Gomes de Araújo. Dentre os ex-alunos de destaque constam Francisco Mignone e Mário de Andrade. O Conservatório foi extinto em 2009. O local das antigas instalações hoje abriga a Praça das Artes onde funcionam atividades musicais por meio da *Escola Municipal de Música de São Paulo* e *Escola de Dança de São Paulo*, administrada pela Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

32 Entidade fundada em 1927. Martin Braunwieser iniciou suas atividades na instituição em 1941 e foi exonerado em 1958 (BISPO, 1999, p. 286).

33 Segundo Bispo (1999), o maestro João Batista Julião instalou, em 1942, o *Conservatório Paulista de Canto Orfeônico* anexo ao *Instituto Musical de São Paulo*. Em 1945 Julião teria sido “designado pelo Governo do Estado para elaborar estudos para a estruturação do ensino do *Canto Orfeônico* nas escolas do Estado. Nesta instituição Martin Braunwieser ocupou a cadeira de Regência” (p. 286). Martin teria atuado como “professor de aulas extraordinárias do *Curso de Canto Orfeônico* anexo ao *Instituto de Educação Caetano de Campos*. [...] esse curso passaria a ser o *Conservatório Estadual de Canto Orfeônico*, devendo ser equiparado ao *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico*. [...] Este conservatório foi transformado na *Faculdade de Música Maestro Julião*, em 1974 (BISPO, p. 287, 291).

34 “Tento à frente Martin Braunwieser, com as suas convicções pacifistas, crítico-sociais e espiritualistas, o Coral Popular recebeu sobretudo a influência dessas últimas tendências. Esse objetivo social-socializante da iniciativa foi exposto em folheto distribuído por ocasião da primeira apresentação desse coral, levada a efeito no dia 17 de novembro de 1936, no Teatro Municipal” (BISPO, 1999, p. 242).

35 “Embora já existissem iniciativas de atividades culturais no âmbito da Prefeitura Municipal de São Paulo, foi durante a gestão do Prefeito Fábio Prado – ocorrida de setembro de 1934 a abril de 1938; nomeado pelo então interventor federal no Estado, Armando de Salles Oliveira – que se deu a criação do Departamento de Cultura e de Recreação, legalmente organizado pelo Ato n. 861, de 30 de maio de 1935. [...] O Departamento de Cultura e de Recreação contava com uma Seção de Parques Infantis, que tinha como objetivo estimular e desenvolver as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural da cidade de São Paulo”. [...] “No ano de 1935, o intelectual modernista, Mário de Andrade, foi convidado pelo então prefeito Fábio Prado para

objetivavam atender principalmente os filhos das classes operárias paulistanas, instaladas em bairros como Lapa e Ipiranga, “além da oficialização do Parque D. Pedro II, no centro”, locais nos quais “atividades diárias envolviam saúde e higiene, educação física e jogos, atividades culturais e atividades manuais” (VIEIRA, 2004, p. 127). Antônio Bispo ressaltou também que Martin Braunwieser colaborou com a “estruturação do ensino musical nas escolas primárias municipais” (BISPO, 1991, p. 283).

A inquietação de Martin Braunwieser no âmbito pedagógico legou aos paulistanos publicações voltadas ao ensino, em prol da formação cultural dos brasileiros. Da sua atividade pedagógica na área de canto coral foram elaborados os álbuns “25 brinquedos cantados”, publicado pela editora *Irmãos Vitale* na década de 50 e pela mesma editora “40 cânonos para duas a oito vozes”, resultado de seu envolvimento com o *Canto Orfeônico* e seu contato com o maestro *João Julião*. Escreveu ainda “*Erros e Defeitos no Modo de Cantar o Hino Nacional*” em 1946, publicado pela editora do Departamento de Cultura. Sua atuação no meio cultural paulistano lhe legou a cadeira número sete na *Academia Brasileira de Música*³⁶.

Dentre as contribuições de Martin Braunwieser de maior destaque para a cultura musical brasileira está sua atuação na *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1938)³⁷. A iniciativa de Mário de Andrade resultava da crescente preocupação surgida por conta das novas maneiras de divulgação artística, as quais apesar de serem úteis (pois viabilizava, inclusive, o registro fonográfico de manifestações populares em áudio e vídeo) colocavam em risco as manifestações mais característica do povo. Apesar de realizado no final da década de 1930, o projeto, segundo Flávia C. Toni (2007), foi pensado por Mário de Andrade desde a década de 1920. Segundo a autora, Mário de Andrade “entusiasmava-se com a iniciativa do Conselho de Ministros da Itália, que criara uma ‘Discoteca do Estado’. Eles entendiam a necessidade do registro das músicas cantadas em diversas regiões, músicas que a coletividade vinha esquecendo, ou substituindo por outras músicas” (TONI, 2007, p. 71). Um estudo abrangente

dirigir o Departamento de Cultura e de Recreação, o qual contava com uma Divisão de Expansão Cultural, que tinha por finalidade promover e estimular iniciativas que favorecessem o movimento cultural e contribuíssem para a elevação do nível educacional da população paulistana” (VIEIRA, 2004, p. 118, 121).

36 A Academia Brasileira de Música é uma instituição fundada oficialmente em 1945 que tem como primeiro presidente o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

37 A *Missão de Pesquisas Folclóricas* teve o apoio da Câmara Municipal de São Paulo e foi realizada nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Dentre os integrantes da equipe convidada por Mário Andrade estava Martin Braunwieser. Segundo Bispo, sobre Martin Braunwieser teria caído a “reponsabilidade de decisão sobre a relevância musicológica das peças, dignas ou não de registro” (BISPO, 1991, p. 255).

a respeito da participação do maestro Martin Braunwieser na *Missão de Pesquisas Folclóricas* foi desenvolvido por Álvaro Carlini (2000)³⁸.

2.2 PANORAMA CULTURAL DA CIDADE DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1930

Na década de 1930 a cidade de São Paulo atravessou grandes mudanças em seu aspecto político, cultural e urbano. A riqueza gerada pelo cultivo do café resultou em altas receitas e grande fluxo de capital em circulação na cidade. Juntamente com a produção de café, obras como ferrovias,³⁹ que haviam sido inauguradas a fim de escoar a produção, deram impulso ao desenvolvimento da cidade, além do desenvolvimento da indústria. O sucesso da produção industrial e as obras empreendidas alteraram a estrutura física da cidade.

Apesar do crescimento, o impacto da crise econômica americana (a Crise de 1929)⁴⁰ desencadeou uma série de instabilidade política e administrativa no País e por conseguinte, no Estado de São Paulo. Entretanto, em meio a revoltas e incertezas a cidade de São Paulo terminaria a década de 1930 com obras em andamento que impulsionaram o seu desenvolvimento urbano. A respeito do caos político vivido por São Paulo na década de 1930, Vinci de Moares apresentou em seu livro uma relação de 16 prefeitos que assumiram o cargo num prazo de apenas oito anos. Segundo Moares, dos que assumiram a prefeitura da cidade apenas “dois deles (Fábio Prado e Prestes Maia) tiveram a oportunidade de implementar uma política administrativa e urbana para a cidade, permanecendo no poder tempo o suficiente para concretizá-los, completando seus mandatos” (MORAES, 2000, p. 41).

38 Trata-se do trabalho intitulado *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) – diário e correspondências à família*, tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo sob a orientação de Mary Lucy Murray Del Priore.

39 A primeira delas foi a São Paulo Railway (inaugurada em 1867), seguida por outras como a Companhia Paulista de Estradas de Ferro (inaugurada em 1872), a Companhia Estrada de Ferro Sorocabana (inaugurada em 1875), a Companhia Mogiana (inaugurada em 1875) e a Companhia São Paulo e Rio de Janeiro (década de 1870), que aumentaram substancialmente o intercâmbio entre a cidade de São Paulo e outras regiões brasileiras, diminuindo drasticamente o tempo e aumentando o conforto e a eficiência das viagens (REIS *apud* BOMFIM, 2017, p. 48).

40 A Crise de 1929 foi gerada pela grande expansão de crédito na década de 20. A necessidade de ajustar as contas levou o governo a restringir empréstimos desencadeando retirada em massa de reservas, o que levou a recessão, tendo como consequência super aumento de desemprego e falência. O impacto para o Brasil foi na exportação de café. Para conter os prejuízos, São Paulo pretendeu eleger um presidente paulista e defendesse seus interesses, quebrando assim a aliança que sustentava a *República Velha* na qual os presidentes dos estados se revezavam (Minas Gerais e São Paulo, a *república do café com leite*). Houve retaliação do governo mineiro e mesmo com a vitória do candidato paulista, um golpe de estado em 1930 deu a Getúlio Vargas a chefia do “Governo Provisório”. Em 1932 os paulistas com o apoio de outros estados tentariam derrubar o governo no intento de convocar uma Assembleia Nacional Constituinte. A Assembleia Constituinte seria eleita em 1933 e em 1934 uma nova constituição foi promulgada. Entretanto em 1937 Vargas outorgou uma nova constituição, passando a governar por meios ditatoriais.

O rápido crescimento da cidade parecia exigir um administrador técnico, que possuísse conhecimentos da área de engenharia, o que teria justificado a permanência por mais tempo de nomes como Fábio Prado (1934-1938) e Prestes Maia (1938-1945) no cargo. Os ideais de reestruturação ou modernização da cidade não foram um fato isolado. Moraes acrescenta que

No início do século, as ideias predominantes no urbanismo paulista e nacional eram de embelezamento estético das cidades, aliado ao discurso higienista da descontaminação. A partir dos anos 30, o eixo central passa a ser a fluidez da cidade, associada ao descongestionamento de suas áreas centrais pelas vias de circulação, tendo em vista sobretudo o avanço dos veículos automotores públicos e privados e, finalmente, o alargamento da área de intervenção urbanística para zonas mais distantes, mas que deveriam estar vinculadas ao centro (MORAES, 2000, p. 46).

Com uma população crescente e maior giro de capital financeiro, o poder público de São Paulo se espelhou em cidades europeias para estruturação da cidade. Durante a administração de Francisco Prestes Maia foi publicado o *Estudo de um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo*, que, segundo Bomfim, teria sido elaborado para “orientar o desenvolvimento urbano da cidade” que abrangeu também o âmbito artístico-cultural:

Embora o projeto não tenha sido implantado em sua totalidade, o Plano de Avenidas, como ficou conhecido, influenciou o desenvolvimento urbano do município até as vésperas do século XXI. Assim como o sonho urbanístico, a música de concerto também se desenvolvia, entre as décadas de 1930 e 1940, como signo de uma sociedade educadora e civilizadora, nos moldes europeus (BOMFIM, 2017, p. 65).

Em meio a constantes mudanças políticas, transformações urbanas e múltiplas manifestações artísticas, entidades fundadas por alemães constituíam o circuito cultural da cidade de São Paulo. As sociedades de música surgiram na Europa no século XIX, quando músicos passaram a se reunir em torno de uma prática antes restrita às cortes e igrejas, criando suas próprias entidades (GABRIEL, 2016, p. 86-87). Com a chegada dos imigrantes ao Brasil, o país é impulsionado pela criação de sociedades de músicos vindos de diferentes países europeus, principalmente em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. No Brasil, os imigrantes organizaram suas sociedades musicais e, no caso dos alemães, o fizeram nos moldes das *Gesangvereine* e *Singvereine*⁴¹ austríacas e alemãs (SOUZA; GABRIEL, 2017, p. 88).

A presença das sociedades musicais estrangeiras em São Paulo constitui parte de uma prática cujas raízes remontam ao final do século XIX. As mudanças no âmbito social da

41 Os termos *Gesangvereine* e *Singvereine* da língua alemã significam respectivamente Sociedades de coral e sociedades de canto em português.

cidade deram seus primeiros sinais por ocasião da imigração em massa decorrente do fim da escravidão (1888), quando a mão de obra nas grandes plantações de café, antes ocupadas pelos negros, foi substituída pelo trabalho de imigrantes europeus. Dentre os imigrantes recebidos na cidade – principalmente italianos -, nem todos se dirigiram às fazendas; aqueles cujos ofícios eram atividades urbanas passaram a residir na cidade, tornando-se parte de uma população crescente. Segundo dados do Município de São Paulo gerados pelo SIDRA, em 1900 a população da cidade de São Paulo era de 239.820, e na década de 1920 já somava 579.033, enquanto na década de 1940 chegaria a 1.326.261 habitantes no município⁴².

Em sua tese,⁴³ Camila Bomfim (2017) apresenta vários quadros relacionando as associações recreativas com práticas musicais no Rio de Janeiro e em São Paulo no século XIX e XX. Na segunda metade do século XIX, dentre as várias associações recreativas da cidade de São Paulo que praticavam música em suas atividades, a de maior destaque foi o *Clube Haydn*, fundado em 1883 pelos irmãos Alexandre e Luís Levy, de descendência francesa. Segundo Luís Heitor de Azevedo⁴⁴, “Alexandre Levy, além de animador da sociedade, participava de seus concertos como pianista e regente da orquestra. Tanto o *Clube Haydn* devia aos esforços do jovem artista que, com sua partida para a Europa, encerrou as atividades. O último concerto realizou-se a 10 de janeiro de 1887 (AZEVEDO, 1956, p. 156-157).

A inauguração de clubes de escuta musical, promotores de música clássica, como o Clube Haydn, fundado em São Paulo em 1883 (em paralelo com o surgimento do Clube Beethoven, inaugurado um ano antes no Rio de Janeiro), além da presença de orquestras e companhias musicais estrangeiras, foram transformando hábitos e tornando-se ferramentas de modernização e civilidade para a sociedade paulistana, que buscava o reconhecimento como aristocrática. A cidade também contava com a existência de um núcleo Belle Époque, a Villa Kyrial, propriedade de José de Freitas Valle, um dos fundadores da Pinacoteca do Estado de São Paulo e “patrono das artes”. (BINDER *apud* BOMFIM, 2017, p. 58).

No início do século XX foi criada em São Paulo a *Sociedade de Cultura Artística*, entidade ainda em atividade até os dias atuais. Fundada em 1912, “a Cultura Artística tem como missão tornar a arte parte da vida das pessoas. Apaixonada por música e performance, promove o melhor do cenário cultural com espetáculos nacionais e internacionais e ações

42 <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/1287#resultado> – Acesso em 20 de julho de 2021.

43 Título da tese: “A Música Orquestral, a Metrópole e o Mercado de Trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na região metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016”. Tese apresentada por Camila Carrascoza Bomfim ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, 2017).

44 Luís Heitor Correia de Azevedo (1905-1992), musicólogo e folclorista brasileiro.

educativas”, informa o site da entidade⁴⁵. Segundo Bomfim, “em seus primeiros anos de atividade, de fato foram realizadas conferências, porém já na década de 1920 as apresentações musicais tornaram-se a sua prioridade, e tanto o repertório quanto a origem dos artistas foram flexibilizadas para a música de concerto internacional” (BOMFIM, 2017, p. 135).

A *Sociedade Filarmônica Lyra*⁴⁶, fundada em 12 de novembro de 1884, se originou a partir do encontro de 14 imigrantes alemães que “se reuniram para cantar, fundando assim o Coro DMGV-Lyra (*Deutcher Männergesangverein Lyra*), a atual Sociedade Filarmônica Lyra”⁴⁷. Essa entidade é tida como a mais antiga sociedade musical da cidade de São Paulo que ainda permanece em atividade. Apesar do golpe sofrido por ocasião da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) quando suas atividades foram encerradas e o seu patrimônio foi confiscado, as atividades do coro foram retomadas em 1946 e, após aproximadamente 25 anos realizando suas atividades nas dependências do Colégio Benjamim Constant, finalmente adquiriram nova sede onde se reúnem atualmente, graças às doações de colaboradores (SCHMIDT, 2021). A *Sociedade Filarmônica Lyra* permanece cultivando a cultura alemã em São Paulo, oferecendo aos “sócios e amigos uma intensa e diversificada programação social e cultural como concertos dominicais com orquestras e coros convidados, encontro de corais, tardes de café com música e de cinema com antigos filmes alemães”⁴⁸.

Outra entidade que contribuiu para a formação de músicos brasileiros foi a *Sociedade Pró Arte*, fundada em 1931 no Rio de Janeiro e depois expandida para outras capitais do país. Essa instituição, escreveu Marcelo Masset Lacombe, “não era apenas um Centro Cultural voltado para a alta cultura, mas também uma instituição de intercâmbio cultural entre o Brasil e a Alemanha, por conta da nacionalidade alemã de seu líder, o marchand Theodor Heuberger⁴⁹” (LACOMBE, 2008, p. 151). Diante das discussões em torno de uma cultura

45 www.culturaartistica.com.br/cultura-artistica/linha-do-tempo/ - acesso em 08 de julho de 2021.

46 Atualmente a Sociedade Filarmônica Lyra está situada à rua Otávio Tarquínio de Souza, 848, Campo Belo, São Paulo - SP. Segundo informações de Monika Schmidt, Vice-presidente da Lyra, encaminhadas por e-mail (2021) por ocasião desta pesquisa, a sociedade mantém um coro e dois grupos de dança folclórica. Os concertos são realizados 06 vezes por ano, aos domingos, com a participação de orquestra e corais convidados. Além das atividades musicais, a Lyra promove tardes de cinema com filmes antigos alemães, festas temáticas, excursões e viagens para a terceira idade. Quanto ao coral, os ensaios aconteceram online em 2020, devido a pandemia, e foram produzidos vídeos-mosaico. Mais sobre a atividade da Lyra pode ser consultado em seu site e no link a seguir, enviado por Schmitd: <https://www.facebook.com/123871697646423/videos/599093647702764/>.

47 Informação disponível no site da Sociedade: www.lyra.org.br/a-lyra - acesso em 17 de julho de 2021.

48 Disponível em: www.lyra.org.br. Acesso em: 17 jun. 2021.

49 Segundo Lacombe (2008), o *marchand* seria um comerciante de arte. Não necessariamente um artista, “mas um empresário, cujo sucesso depende da combinação de disposições comerciais e artísticas com capacidade de atuar nas redes sociais de maneira conciliatória [...]” (p. 165). Baseando-se nos argumentos de Bourdieu,

nacional e do envolvimento do Estado em tal questão, as elites passaram a assumir para si a responsabilidade pelo cultivo da alta cultura. A atividade comercial de Theodor Heuberger (1898-1987) foi um fator determinante para a criação e, em alguma medida, para a manutenção da Pró Arte, uma vez que a entidade não estava vinculada diretamente com o Estado, apesar da dupla dependência, como escreveu Lacombe, “do Estado brasileiro, pois o Brasil é o contexto em que a Pró Arte atua, e do Estado alemão, de onde vêm doações e apoios para sua atividade” (p. 162). A respeito do nascimento dessa sociedade assim escreveu Heuberger (1931):

[...] Em janeiro do ano corrente, reuniu-se, pela primeira vez, um pequeno grupo de artistas e amigos da arte de nacionalidade alemã e brasileira a fim de discutir o plano de uma sociedade que deveria cultivar e estimular as artes, no sentido mais lato da palavra. Pretende ela [Pró Arte] demonstrar com essa exposição que toma muito a sério a tarefa de servir ao Brasil e à Alemanha, ao mesmo tempo (HEUDERGER *apud* LACOMBE, p. 158).

A *Pró Arte* cuidou não apenas de expor obras de arte, mas também de viabilizar concertos de música clássica. Na década de 1950, juntamente com o professor Hans-Joachim Koellreutter⁵⁰ (1915-2005), a *Pró Arte* realizou em Teresópolis o *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, iniciativa que ecoaria em São Paulo como extensão daquele, recebendo primeiramente o nome de *Escola Livre de Música* e, posteriormente, o nome de *Seminários de Música Pró Arte*. A entidade foi uma das primeiras a realizar um curso de língua alemã no Brasil em 1935, ano que lançaram a revista “Intercâmbio”, seu meio de divulgar lições do curso de alemão e difundir a “arte e da alta cultura brasileira e alemã” (LACOMBE, 2008, p.154).

Apesar dos desafios que enfrentou devido os reflexos da Segunda Guerra Mundial no Brasil, a *Pró Arte* consolidou-se como centro referencial de cultura. Durante alguns anos (1942 a 1947) suas atividades foram interrompidas devido o vínculo que a entidade mantinha

Lacombe ainda explica que o *marchand* é uma figura “típica do campo artístico europeu, numa fase avançada de formação. Isto é, essa figura supõe um determinado grau avançado de autonomia do campo que começa a operar a partir de valores e normas próprias que decorrem da autonomia da própria produção artística em relação às demandas e exigências externas a ela” (p. 164). De acordo com Lacombe, esse teria sido o caso de Theodor Heuberger, uma vez que este personagem “parece ter encontrado uma fórmula de fazer da arte um meio de ganhar dinheiro, tendo enriquecido ao longo de sua trajetória” (p. 162).

50 “Compositor e professor de origem alemã, radicado no Brasil. Começando como flautista na Europa, chegou ao Brasil em 1937, e em 1938 fundou o movimento Música Viva, que teria papel revolucionário no meio musical brasileiro, introduzindo as técnicas contemporâneas da música europeia, sobretudo o dodecafonismo. [...] Foi um grande agitador de ideias na música brasileira [...] Tem diversos livros publicados, e composições nas quais explora técnicas e atmosferas orientais” (GROVE, 1994, p. 501).

com embaixada alemã. Após a Segunda Guerra Mundial, suas atividades foram retomadas e alteradas; embora tenha sofrido mudanças, manteve-se atuante em São Paulo. Por intermédio da *Sociedade Filarmônica Lyra* e da *Pró Arte* a cidade de São Paulo recebeu a música de câmara de compositores clássicos, música barroca e manteve pulsante em terreno paulistano uma antiga prática europeia de se interpretar *lied* e trechos de óperas em reuniões familiares (*Hausmusik*).

São Paulo contava ainda com os coros de duas sociedades alemãs: a *Sociedade Coral Frohsinn* e o *Schubertchor*. O primeiro era formado apenas por vozes masculinas e foi fundado em 1913, tendo se incorporado à *Sociedade Filarmônica Lyra* em 1939. O segundo foi fundado em 25 de janeiro de 1923, constituído “por integrantes da associação de imigrantes alemães Wanderbundes Villa Mariana, como uma sociedade de canto coral misto” (SOUZA; GABRIEL, 2017, p. 89) e, segundo informações de Monika Schmidt, incorporaram-se à *Sociedade Lyra* por volta do fim da década de 1930. Em seu trabalho, Gabriel faz referência ao periódico *Der Bund*⁵¹, segundo o qual o *Schubertchor* foi “a primeira associação coral alemã mista de São Paulo” e cujo “objetivo dos fundadores do coro era promover e preservar, por meio do Schubertchor, a prática da música coral alemã para coro misto” (SOUZA; GABRIEL, 2017, p. 88-89).

Apesar das múltiplas iniciativas no âmbito artístico-musical desenvolvidas nas sociedades musicais paulistas na década de 1930, o impulso de maior destaque na cultura musical de São Paulo ocorreu por ocasião da criação do Departamento de Cultura de São Paulo em 1935. Discorrendo a respeito da criação do Departamento de Cultura de São Paulo, Vinci de Moraes escreveu que, tendo-se passado o “período mais conturbado, a vida administrativa da cidade readquiriu certa normalidade. Um dos primeiros passos rumo à normalização foi dado em 1935 pelo prefeito Fábio Prado, que realizou uma ampla e necessária reforma na estrutura administrativa da Prefeitura” (MORAES, 2000, p. 47). Dos 16 órgãos administrativos apenas seis departamentos foram instituídos após a reforma do prefeito, dentre os tais foi instituído o Departamento de Cultura, dirigido inicialmente por Mário de Andrade. Sob a administração de Mário de Andrade (1935-1938), várias iniciativas

51 *Der Bund*, em inglês “*The Union*”, pode ser traduzido em português por “O Pacto” ou “A Aliança”. Segundo a enciclopédia Wikipédia, o “*Der Bund* é um jornal suíço de linguagem germânica publicado diariamente em Berna. Fundado em 1850 e associado com a causa do liberalismo, esteve entre os principais jornais de qualidade da Suíça durante grande parte do século XIX e XX. [...] O jornal foi fundado por Franz Louis Jent, um livreiro de Solothurn e veterano da Freischarenzüge - as insurreições liberais de 1844-45 que levaram à Guerra Sonderbund de 1847, uma guerra civil suíça” Disponível em: [wikipedia.org/wiki/Der_Bund](https://pt.wikipedia.org/wiki/Der_Bund). Acesso em: 17 de jun. 2021.

artístico-culturais foram desenvolvidas na cidade perpassando, inclusive, pautas que ultrapassavam o âmbito cultural.

2.3 O SURGIMENTO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO E SUAS CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS

Para o casal Martin e Tatiana Braunwieser, a efervescência cultural da cidade de São Paulo na década de 1930 com as sociedades musicais em atuação apresentava uma lacuna, ou seja, era pouco frequente no circuito artístico da cidade audições da obra de J. S. Bach e de seus familiares e contemporâneos. A Sociedade Bach de São Paulo foi fundada na noite do dia 21 de março de 1935, quando um grupo de amigos⁵² se reuniu na residência de Martin Braunwieser⁵³, então situada na rua Capitão Pinto Ferreira nº 40 no bairro dos Jardins (SP), para comemorar os 250 anos de nascimento do compositor J. S. Bach, na ocasião, ouvindo trechos da obra do *Kantor* de Leipzig. No referido encontro surgiu a ideia de cultivar e promover a música de Bach na cidade por meio de uma Sociedade cujo propósito fosse exclusivamente voltado à produção artística, tendo por objetivo “cultivar e divulgar a obra de João Sebastião Bach” e não ser filiada “a nenhum credo político ou religioso”, assertivas que aparecem no primeiro estatuto da entidade (CMB - ESTATUTOS, Artigo 1, p. 1).

A distinção da Sociedade Bach de São Paulo em relação às demais sociedades musicais da década de 1930 existentes na cidade está em torno de seu próprio nome. O pioneirismo da entidade foi se propor a difundir prioritariamente a obra de um único compositor (J. S. Bach), incluindo seus familiares e contemporâneos. Um exemplo de como a Sociedade Bach de São Paulo manifestava seu pioneirismo pode ser verificado no relatório dos 40 anos de aniversário da entidade:

Os autores mais expressivos da cultura musical eram executados comumente: entretanto a divulgação mais ampla da obra de cada um estava, sempre, na dependência de vários fatores, como, por exemplo, a vinda de artistas estrangeiros, a existência de conjuntos formados (quartetos, orquestras, coros). Além disso, não

⁵² A Sociedade Bach de São Paulo deveu sua existência aos esforços de civis que contribuíram de diversas maneiras com a entidade, seja como músicos, palestrantes e/ou administradores. Dentre os diversos nomes que participaram ativamente da Sociedade Bach de São Paulo estão: Alexandre Scaffman, Elisabeth Hahman, H. J. Koellreutter, Alferio Mignone, Lavinia Viotti, os professores Odilon Nogueira de Matos e João Caldeira Filho e Ângelo Camin.

⁵³ Álvaro Carlini inseriu essa informação numa entrevista dada ao Informativo Carlos Gomes (Ano I, número 3) na edição de agosto/setembro de 1995, cujo título é “*A Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977)*”.

existiam tantos meios de divulgação como há hoje: gravações, catálogos, obras impressas.

Bach estava incluído nessa situação, era o que sentia um casal de músicos, Martin e Tatiana Braunwieser, radicados no ambiente musical de São Paulo. Fazia-se necessário promover melhor conhecimento desse autor, no que com eles concordavam algumas pessoas de seu currículo.

Naquele ano, por outro lado, comemorava-se o 250º aniversário de nascimento de Bach. A data foi motivo para que esse grupo resolvesse prestar uma homenagem ao célebre compositor, através da fundação de uma entidade que tivesse seu nome, com a finalidade de difundir sua obra, até então pouco conhecida em São Paulo (CMB – Sociedade Bach de São Paulo 40 anos, 1975).

Num documento de nove páginas manuscritas, que parece ser o documento mais antigo da entidade, constam a data de fundação e os nomes dos quinze primeiros sócios da Sociedade Bach de São Paulo. Foram quinze os sócios fundadores. Dentre as obras de Bach ouvidas no primeiro sarau da entidade, ocorrido no dia 18 de abril de 1935, constam peças do *Cravo bem temperado*, uma ária de soprano do *Oratório de Natal – BWV 248* e a *Sonata para violino e piano* em fá maior – *BWV 1022* (CMB 00007, p. 02). No mesmo documento constam programas de saraus ocorridos até 20 junho de 1936. Após cinco anos de nascimento, tendo organizado seus estatutos, registro legal e formado o grupo vocal da entidade em 1940, nas décadas seguintes os esforços da Sociedade Bach de São Paulo foram empregados na manutenção das suas atividades e busca por recursos e reconhecimento, objetivando realizar efetivamente seus projetos. Foi somente a partir da década de 1960 que a Sociedade Bach de São Paulo seria reconhecida como entidade de utilidade pública nos âmbitos municipal, estadual e federal.

Num pronunciamento por ocasião dos 24 anos da Sociedade, Odilon Nogueira de Matos (1916-2008), então diretor da entidade, mencionou que “A Sociedade Bach de São Paulo nasceu sob grandes responsabilidades: em primeiro lugar, pelo próprio signo sob a qual foi fundada” (CMB - MATOS, 1959, p. 1-2). A música do compositor alemão foi o signo, o “objeto” unificador como explica Delos, que não apenas foi a causa da existência da entidade, mas também a tornou distinta das demais.

Pioneira no Brasil, a Sociedade Bach de São Paulo foi uma tentativa de replicar no país um movimento que ocorria na Europa. O movimento em prol da música de Bach conhecido como “*Bach revival*” ou a “redescoberta da música de Bach” aconteceu no final do século XVIII e início do século XIX. O texto a seguir relata como se deu o início desse movimento:

A música de Bach fora deixada de lado, num sentido em que as de (p. ex.) Palestrina e Haendel não o foram; com o crescente historicismo do primeiro período

romântico, especialmente na Inglaterra e na Alemanha, ela foi revivida, em parte por seus próprios discípulos, mas também por músicos historicamente atentos. Um líder do *Bach revival* foi J. N. Forkel, que escreveu uma biografia pioneira do compositor em 1802. No início do séc. XIX sua música (especialmente o *Cravo*) começou a ser editada e executada; um marco foi a apresentação, pela *Singakademie* de Berlim, regida por Mendelssohn da Paixão segundo São Mateus, em 1829, suposto centenário da primeira apresentação da peça. Na Inglaterra, a música de Bach foi divulgada por Samuel Wesley e, mais tarde, Sterndale Bennett (GROVE, 1994, p. 62).

O cultivo da tradição bachiana foi potencializado na Alemanha a partir da criação da *Sociedade Bach (Bach-Gesellschaft)* fundada em 1850 “com a finalidade de publicar uma edição completa” das obras do compositor. Além das publicações da *Sociedade Bach*, na segunda metade do século XIX Phillip Spitta⁵⁴ publicou uma obra a respeito da música de Bach que se tornaria uma referência para artistas e acadêmicos. Tendo completado sua missão numa edição da obra de J. S. Bach em 46 volumes, a *Sociedade Bach* foi desfeita e surgiu a seguir a *Nova Sociedade Bach* em 1900, com o propósito de divulgar a música do compositor. A nova entidade “promoveu festivais e publicou o *Bach-Jahrbuch (Anuário Bach)*” (GROVE, 1994, p. 62). Entretanto os objetivos da *Nova Sociedade Bach* foram prejudicados devido às destruições em Leipzig causadas durante a Primeira Guerra Mundial e devido à imagem que os alemães passaram a ter no pós-guerra. Segundo Bispo,

Foi justamente nesse período de transição e instabilidade do pós-Guerra, quando se colocava em dúvida o prosseguimento das atividades da Nova Sociedade Bach também devido à carga político-cultural das décadas precedentes, que fundou-se, em 1946, a *Sociedade Bach Internacional* em Schaffhausen, sob a presidência honorária de Albert Schweitzer (1875-1965) (BISPO, 2014, s/p).

Albert Schweitzer teve uma participação estratégica nos estudos da estética barroca devido a seu interesse no resgate da sonoridade dos órgãos para a autêntica execução daquele repertório. A interpretação da música de Bach era dificilmente compreendida, por exemplo, entre os franceses que, por conta da Revolução (1793-1795) haviam perdido parte do seu patrimônio organístico, tendo surgido, a seguir os órgãos modernos, com sonoridades que “prejudicavam a recepção e o cultivo da música de Bach”, música a que os franceses tinham acesso por meio das edições da *Sociedade Bach (Bach-Gesellschaft)* (BISPO, 2009, s/p). No mesmo artigo Bispo explica que foi o

54 Julius August Phillip Spitta (1841-1894) foi um historiador musical e musicólogo. Sua obra mais conhecida é *Johann Sebastian Bach* (1873–1880, 1962; com tradução para o inglês em: 1884–1885, 1899).

[...] conhecimento dos antigos órgãos da Alsácia seria ponto de partida para que A. Schweitzer passasse a questionar os órgãos modernos de sua época e que levaria à Reforma Organística da Alsácia e, após a Primeira Guerra, ao Movimento Organístico, este conduzido no “espírito de Silbermann” (BISPO, 2009, s/p).

Nascido na Alsácia e de confissão protestante, Albert Schweitzer conhecia a tradição bachiana e a obra de Spitta. Seu interesse na publicação de textos sobre a música de Bach teve, entretanto, raízes em sua formação, remetendo a Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) que “inserir-se numa linha que levava a Bach”, professor de Charles-Marie-Widor (1844-1937), continuador desta tradição. Widor dedicou-se à propagação da música de Bach e ao estudo da “antiga escola de órgão”. Como professor de Albert Schweitzer, estimulou seu aluno a escrever uma espécie de introdução à música de Bach para os franceses. Desta iniciativa surgiu a edição em francês (1905), posteriormente alemã (1908) e então traduções para outros idiomas.

As iniciativas em prol da música de Bach influenciariam gerações de músicos. Bispo cita o parecer de Friedrich Blume (1893-1975) em relação ao que foi o Movimento Bach e sua influência na cultura musical. Para Blume o “Movimento conseguiu por fim influenciar profundamente a vida e o pensamento musical de toda uma era” (BLUME *apud* BISPO, 2009, s/p). Essa afirmativa se confirma no caso da Sociedade Bach de São Paulo que surgiu como uma consequência deste movimento acontecido na Europa e trazido ao Brasil por meio do casal Braunwieser.

Martin e Tatiana Braunwieser estavam familiarizados com as práticas da música de Bach na Europa e suas experiências serviram de base para o trabalho que iniciariam no Brasil por meio da Sociedade Bach de São Paulo. A publicação de Phillip Spitta era conhecida por Martin Braunwieser, entretanto, no aspecto interpretativo, o maestro foi influenciado pelas ideias de seu professor, Bernhard von Paumgartner e pelas práticas já difundidas nos círculos artísticos alemães. Tais experiências com a música de Bach se desencontrava com as práticas dos artistas brasileiros, ainda voltados aos ideais de interpretação românticos, “acostumados a interpretações mais marcadas por exteriorização de sentimentos e por manifestações de virtuosidade vocal e instrumental” (BISPO, 2009, s/p). O foco na divulgação da obra de um compositor prioritariamente além das práticas interpretativas adotadas pelos artistas da Sociedade Bach de São Paulo a tornaram distintas das demais entidades, tais quais cultivavam uma maior variedade de repertório e estilos.

As características distintivas da Sociedade Bach de São Paulo resultaram divergentes opiniões sobre a entidade. Das críticas depreciativas e elogios por parte dos ouvintes que frequentaram os concertos da entidade, Tatiana Braunwieser escreveu na década de 1960:

Desde que existe a Sociedade Bach de São Paulo, ouvem-se clamores de toda parte: esses cabeçudos diretores artísticos; que teimosia é a deles querer apresentar sempre e exclusivamente Bach; o público já está saturado desta música exclusiva, o público quer ouvir coisas diferentes e mais acessíveis; e chovem “palpites” de acordo com o Paladar musical de cada um: uns dizem – porque não aceitam nos programas Mozart, pois não é também divino? Outros: - precisa tocar também Beethoven e Chopin, pois é isso que o público gosta; ainda outros suspeitam falta de patriotismo, não querendo os diretores apresentar obras de compositores nacionais. Perdemos vários bons e valiosos amigos por causa desta “teimosia”. (...) Os amigos que pensam que incluindo nos programas Chopin, ou música afro-americana, ganhar-se-ia público maior – enganam-se. O público que vai aos concertos da Sociedade, vai porque sabe que ouvirá algo de novo para ele. Talvez um tanto severo, incompreensível nas primeiras audições, mas belo, novo e salutar. Chopin ou Beethoven esses públicos podem ouvir em outras organizações musicais, outros concertos, rádios etc. Contudo Cantatas de Bach, Missas, Paixões, Oferenda Musical, Arte da Fuga – nunca, ou quase nunca. Para apresentar essas maravilhas foi fundada a Sociedade Bach de São Paulo (CMB - Tatiana Braunwieser para uma reunião da SBSP no dia 13 de janeiro de 1961).

Faltava à SBSP uma autoridade que embasasse teoricamente suas práticas, fundamento que foi encontrado posteriormente na obra de Albert Schweitzer que se tornaria “amigo e sócio honorário da SBSP”⁵⁵. Apesar de conhecerem e terem em boa medida lido a obra de Spitta, os Braunwieser identificaram em Schweitzer “a qualidade de unir harmoniosamente os três aspectos – religião, ciência e arte” (BRAUNWIESER *apud* BISPO, 2009, s/p). Ao comentar um pronunciamento de Tatiana Braunwieser no qual a artista relaciona as práticas da Sociedade Bach de São Paulo aos princípios defendidos por Schweitzer, Bispo escreveu que, para a entidade, o trabalho de Schweitzer “chegou na hora certa, uma vez que as aspirações voltadas à prática de execução histórica eram já existentes no meio musical, ainda que não sistematizadas. Martin e Tatiana Braunwieser procuraram realizar assim as concepções expostas por A. Schweitzer no Brasil independentemente de sua obra” (BISPO, 2009, s/p). Numa carta de Schweitzer endereçada à Sociedade Bach de São Paulo, o teólogo expressou: “Como eu gostaria de ter visitado São Paulo e ter ouvido Bach nesta cidade!” (CMB – Carta de Albert Schweitzer para a Sociedade Bach de São Paulo por ocasião do 30º aniversário da entidade).

⁵⁵ Trecho do texto comemorativo dos “40 anos da Sociedade Bach de São Paulo”, coordenado por Renata Braunwieser.

A Sociedade Bach de São Paulo procurou manter contato com a *Nova Sociedade Bach* de Leipzig, entidade na qual se inspirara. A *Nova Sociedade Bach* demonstrou interesse pelas realizações da entidade brasileira, acrescentando aos seus arquivos os documentos enviados pela Sociedade Bach de São Paulo nos quais constavam suas atividades. Esse contato fez do Brasil um participante do Movimento Bach europeu, relações analisadas por Bispo em seus estudos, dentre os tais no artigo de 2009. A busca por apoio da entidade alemã se deu pouco tempo após a fundação da Sociedade Bach de São Paulo; a entidade recebeu a seguinte correspondência da *Nova Sociedade Bach* de Leipzig: “Saudamos esta união de pessoas que estão entusiasmadas com Bach e ficaríamos felizes se eles próprios se tornassem membros de nossa sociedade, ou se sua associação se tornasse um membro cooperativo dos sindicatos” (CMB - *Neue Bachgefellschaft zu Leipzig*, 1937, em livre tradução nossa). As várias correspondências apresentam a amistosa relação entre as duas entidades que partilhavam do mesmo do objetivo de divulgar a música de Bach.

2.4 A INSERÇÃO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO NO CÍRCULO ARTÍSTICO-CULTURAL DA CAPITAL

Tatiana Braunwieser, que teve o mérito de divulgar no Brasil a *Sonata* do seu conterrâneo (Stravinsky), juntamente com seu esposo assumiu o desafio de fundar uma Sociedade exclusivamente voltada à música de J. S. Bach e seus contemporâneos. Entretanto, uma pergunta proferida numa palestra da Sociedade Bach de São Paulo em 1960 já incomodava os fundadores da entidade desde o início: “São Paulo pode ou não ter uma Sociedade Bach?” (CMB – Palestra proferida em 19 de agosto de 1960, na Sociedade Bach de São Paulo). O estranhamento de alguns em relação aos objetivos da Sociedade Bach de São Paulo pode-se constatar no pronunciamento ocorrido na reunião do dia 13 de janeiro de 1961, quando se proferiu:

Em 1935, ano de sua fundação – a Sociedade Bach parecia utopia. Durante muito tempo foi considerada como espécie de brinquedo que Tatiana Braunwieser inventou para se divertir. Hoje, a venerada sociedade, como é chamada pela imprensa, é uma gloriosa realidade brasileira (CMB – Tatiana Braunwieser, 1961).

A despeito dos questionamentos gerados por ocasião do surgimento da Sociedade Bach de São Paulo, aos poucos novos interessados se juntaram ao grupo fundador. Ainda sem reconhecimento público, dependente das contribuições dos próprios sócios, suas atividades foram mantidas e no primeiro quinquênio de sua existência a iniciativa progrediu. Na publicação comemorativa dos 40 anos da Sociedade Bach de São Paulo lê-se que:

nos primeiros anos, seus saraus eram realizados em palacetes ou residências, onde artistas respondiam ao desejo desse grupo de ouvir e apreciar a música de Bach. O número de pessoas interessadas aumentou de tal forma que já se fazia necessário um local mais adequado, a fim de receber um público maior (CMB – Sociedade Bach de São Paulo 40 ANOS, 1975).

Nos primeiros dez anos de sua existência a Sociedade Bach de São Paulo se fez notar na imprensa local pela qualidade de sua produção artística e seu caráter pioneiro na capital. Com seu centésimo concerto comemoraram o 10º aniversário e produziram um relatório onde consta a história da Sociedade Bach de São Paulo, sua diretoria e trechos da crítica dos jornais da época. Dentre os trechos apresentados no relatório (doze trechos de críticas compreendendo o período de 1940-1945), a publicação do jornal *O Estado de São Paulo* do dia 20 de agosto de 1941 atesta o caráter ainda incerto da crítica quanto ao papel da Sociedade Bach de São Paulo:

[...] A Sociedade Bach de São Paulo representa um começo de especialização, e não sabemos ainda como a ela reagirá o nosso meio artístico. Em todo caso é uma iniciativa altamente simpática e mais uma contribuição de artistas radicados entre nós para maior valorização de nosso nível artístico [...] (CMB – Sociedade Bach de São Paulo 40 ANOS, 1975).

O termo “especialização” utilizado pela crítica do jornal coaduna coerentemente com o que se pretendia realizar na Sociedade Bach de São Paulo. As notas de programas e conferências eram uma introdução à obra de Bach e serviam concomitantemente para a formação de um público familiarizado com as obras e estilo. Entretanto, a incerteza da realização deste objetivo, mesmo que fosse “altamente simpática” é mostrada na frase “não sabemos ainda como a ela reagirá o nosso meio artístico”, sugerindo que apesar das intenções de valorizar o “nível artístico”, havia a possibilidade de a entidade não ser bem recebida. Que a Sociedade Bach de São Paulo traria uma “contribuição”, conforme a publicação, parece não deixar dúvidas, já que, segundo Carlini, “a obra dos Bachs e seus contemporâneos não era suficientemente conhecida e apreciada e apreciada no ambiente musical paulista” (CARLINI, 1995, p. 07).

A publicação do crítico Caldeira Filho em *O Estado de São Paulo* no dia 25 de abril de 1945 trouxe à público uma síntese que descreveu a realidade vivida pela Sociedade Bach de São Paulo após dez anos de fundação, ou seja, atuando com alto nível de critérios artísticos e na expectativa de receber apoio para a continuidade de seus objetivos:

Começou com seus concertos e de discos, passou depois a concertos públicos com artistas e agora realiza uma audição de preparação extremamente difícil que pôs brilhantemente à prova a capacidade e a tenacidade vencidas. Faltou até agora à Sociedade Bach um apoio decisivo de ordem financeira, de forma a permitir-lhe atingir nas execuções o mais alto padrão técnico, indispensável para a apresentação de qualquer música. Na dependência de boa vontade dos seus colaboradores, belo exemplo de solidariedade artística, os concertos da Sociedade Bach têm valido, mais pela intenção do que pela realização, embora tenha ela feito o impossível para atingir seus fins. Patrocinar uma Sociedade Bach seria um título de glória, e não pesaria muito entre os ricos. Resta-nos esperar que isto aconteça (CMB – SBSP 40 ANOS, 1975).

2.5 A SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO E OS INCENTIVADORES CULTURAIS MODERNISTAS

Nesta parte do trabalho trata-se da relação da Sociedade Bach de São Paulo com a classe artística em voga na cidade na década de 1930, notadamente os adeptos do movimento nacionalista/modernista, representados em sua figura de maior expressão: Mário de Andrade. Far-se-á referência também à conturbada relação da Sociedade Bach de São Paulo com outro representante do modernismo brasileiro, o maestro e compositor Heitor Villa-Lobos. A escolha dos dois personagens se deu devido a influência que ambos exerceram nos círculos artísticos das capitais São Paulo e Rio de Janeiro respectivamente.

As relações entre Mário de Andrade e Martin Braunwieser já foram apresentadas neste texto e podem ser tomadas como evidência de uma admiração que Mário de Andrade nutria pelo trabalho artístico do maestro Braunwieser (tanto nas associações corais alemães quanto nos *Parques infantis* do Departamento de Cultura). Tal admiração e apoio, entretanto, não consta nos documentos consultados quando se trata da Sociedade Bach de São Paulo. Mário de Andrade era cômico da existência da Sociedade Bach de São Paulo, uma vez que, após a fundação da entidade (1935), convidou Martin Braunwieser para integrar o grupo da *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1938). Outra evidência de que Mário de Andrade conhecia a entidade são os programas da Sociedade Bach de São Paulo que recebia com regularidade. No acervo Mário de Andrade (IEB-USP) constam onze convites/programas da Sociedade Bach de São Paulo. Apesar do contato e amizade com o maestro Martin Braunwieser e dos convites da entidade, o silêncio de Mário de Andrade quanto a iniciativa do maestro abre precedentes para

questionar sua postura, principalmente considerando-se a influência que exercia no meio artístico-cultural paulistano.

O modernismo foi um movimento iniciado na Europa, entretanto, no Brasil, sua configuração foi diferenciada. Se na Europa o modernismo musical abandonara o *sistema tonal* em prol à música politonal e ao dodecafonismo, no Brasil, observa Travassos, “o modernismo tingiu-se de uma nostalgia das tradições que derivou em movimentos artísticos nacionalistas” (TRAVASSOS, 2000, p. 25), tornando os dois termos interligados: “modernismo nacionalista”. Vinci de Moraes sintetiza o processo de construção de uma identidade nacional no âmbito cultural pretendida pelos modernistas nacionalistas:

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção de nossa “cultura nacional” ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, sobretudo os modernistas. Discutidas, trabalhadas e reaproveitadas por inúmeros compositores populares e eruditos de perfil nacionalista, desde o início do século, elas eram encaradas como parte das mais “autênticas tradições folclóricas” e, portanto, expressões das mais puras referências da “cultura nacional” e do homem brasileiro. (...) com relação à música, buscava-se uma “brasilidade modernista” que significava íntimas relações entre o passado e o folclore com as linguagens europeias mais contemporâneas, criando uma espécie de intertextualidade, da qual Villa-Lobos parece ser sua melhor expressão. Assim gradativamente o “tradicional”, o “popular” e o folclore ocupavam espaço na “modernidade” e nas preocupações dos modernistas brasileiros, sobretudo dos músicos, tornando-se um dos pontos principais do programa daquele movimento (MORAES, 2000, p. 235-236).

Os esforços de Mário de Andrade e seu círculo de influenciados estavam voltados ao projeto de uma música de caráter nacional. Apesar de não ter sido o primeiro a se preocupar com uma música que agregasse técnica e elementos da cultura nacional, Mário de Andrade se tornou autoridade no movimento, principalmente devido a influência de seus escritos sobre cultura e música, dentre eles, *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), uma espécie de manual onde os compositores encontravam direcionamento para uma prática composicional alinhada com as ideias do autor. Segundo Travassos, Mario de Andrade foi “o principal teórico do movimento e manteve estreita colaboração com Gallet e Mignone. O modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares” (TRAVASSOS, 2000, p. 16).

Nesse contexto, ao que parece, Mário de Andrade não se dispôs a promover uma entidade que se propunha a difundir uma arte não prioritária para a classe artística que representava. A Sociedade Bach de São Paulo, ao se colocar o desafio de divulgar a música de Bach na cidade, foi recebida com certa indiferença ou como propõe Elias e Scotson, como

outsiders pelo grupo estabelecido, ou seja, o movimento modernista/nacionalista representado por Mário de Andrade. A Sociedade Bach de São Paulo como *outsider* teve como desvantagem em sua receptividade um contexto não exatamente favorável à figura e influência alemã, devido as tensões geradas pela Primeira Guerra Mundial e aos movimentos em torno de um nacionalismo extremo que culminaria na Segunda Guerra Mundial. As características distintivas da entidade podem ter sido o fator determinante para o afastamento de Mário de Andrade, já que a ênfase em divulgar prioritariamente a obra de um único compositor, e este, estrangeiro, dando menos ênfase aos compositores nacionais, estava em desacordo com os esforços dos modernistas nacionalistas.

Apesar das críticas positivas publicadas nos jornais e do apoio de alguns artistas, a Sociedade Bach de São Paulo não atingiria a mesma popularidade de outras entidades cujos programas eram mais flexíveis ou mesmo alinhados ao movimento cultural corrente. A *Sociedade de Cultura Artística*, por exemplo, em 1926 já “havia se posicionado como uma das mais relevantes e consistentes promotoras culturais brasileiras, com objetivo declarado de divulgar obras literárias e artísticas ‘em todas suas manifestações, e com especialidade, os autores brasileiros’, como diz Nestor Pestana em uma entrevista para o jornal *A Noite*, de 1915” (OLIVEIRA, 2019, s/p). À *Sociedade de Cultura Artística* Mário de Andrade proferiu as seguintes palavras por ocasião do 30º aniversário da entidade: “E se é incontestável que a vida musical paulista ainda consegue se manter numa elevação muito honrosa, ela o deve em parte decisiva ao exemplo e ação da Sociedade de Cultura Artística” (ANDRADE *apud* ÂNGELO, 1998, p. 138). O objeto em torno do qual a Sociedade Bach de São Paulo se formara, ao que parece, teria sido também o maior entrave para uma receptividade positiva no circuito cultural da cidade voltado aos ideais modernistas.

Mário de Andrade conhecia a música de Bach e sua formação cultural o introduzira à obra do compositor alemão. Em *Música, doce música* (1933), Mário de Andrade se refere a J. S. Bach como “grande Bach, nosso deus máximo de todos os musicais” (ANDRADE, 1963, p. 273). Entretanto o mesmo entusiasmo não se pode atestar em relação a entidade que pretendeu tornar conhecida a obra deste compositor estimado como “nosso deus máximo de todos os musicais” pelo então secretário de cultura da cidade.

Elias e Scotson, ao tratarem dos grupos estabelecidos e *outsiders*, tratam não apenas do coletivo, mas também do aspecto individual dos estabelecidos. Possivelmente o silêncio de Mário de Andrade estava relacionado a preservação de uma identidade que precisava ser afirmada e mantida como ideal. Para Burke, seria uma “preocupação com o que as vezes é chamado de ‘administração cultural’ (...) particularmente visível nos séculos XIX e XX. No

Brasil, o regime do presidente Getúlio Vargas, especialmente entre 1930-1945, preocupou-se muito com a cultura nacional, embora, como sugere um estudo recente, tenha sido também um tempo de ‘guerras culturais’ em nome da representação de identidade da nação (...)” (BURKE, 2008, p. 135).

Neste sentido Elias e Scotson explica que

Os grupos dominantes com uma elevada superioridade de forças atribuem a si mesmos, como coletividades, e também àqueles que os integram, como as famílias e os indivíduos, um carisma grupal característico. Todos os que estão “inseridos” neles participam desse carisma. Porém têm que pagar um preço. A participação na superioridade de um grupo e em seu carisma grupal singular é, por assim dizer, a recompensa pela submissão às normas específicas do grupo. Esse preço tem que ser individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle de afetos (ELIAS; SOTOSON, 2000, p. 26)

Mário de Andrade, consciente de sua posição diante da ideia que defendia, privou-se de certas manifestações, não apenas em relação a Sociedade Bach de São Paulo. Flávia Toni cita um trecho de uma carta em que Mário de Andrade se esquivava de uma contribuição a Francisco Curt Lange⁵⁶ na elaboração do *Boletim Latino-Americano de Música (1935)*⁵⁷, ao qual dirigiu elogios posteriormente. Cômico das implicações limitadoras oriundas da posição que exercia no meio cultural e pelas ideias que defendia, Mário de Andrade assim teria se expressado: “a minha posição de ‘modernista’ como chamam, ainda me separou mais do meio ambiente” (TONI, 2013, p. 186). Na década de 1930 Mário de Andrade já tinha ao seu entorno desafios mais antigos como os “simpatizantes da cultura francesa” e os “maestros italianos que detinham hegemonicamente o ensino da música em São Paulo” (CONTIER, 1998, s/p). Numa metrópole constituída por imigrantes de diversas nacionalidades, os desafios de dirigir um movimento como o modernismo nacionalista poderia implicar em

56 Francisco Curt Lange (1903-) “Musicólogo alemão. Estabeleceu-se em Montevidéu em 1930, a convite do governo uruguaio. (...) Em 1934 iniciou a publicação do importante *Boletim latino-americano de música*. De 1944 a 1946, realizou pesquisas em Minas Gerais que forneceram a primeira notícia importante sobre a vida musical do barroco mineiro, e resultaram na publicação de 36 volumes de documentos. Suas descobertas estão hoje reunidas em Ouro Preto depois de longa permanência no exterior” (GROVE, 1994, p. 519)

57 O *Boletim Latino-Americano de Música* [BLA], primeiro periódico acadêmico dedicado à música na América Latina, foi publicado de 1935 a 1946 em várias capitais da América do Sul: volumes I (1935), III (1937) e V (1941) em Montevidéu; tomo II (1936) em Lima, tomo IV (1938) em Bogotá e tomo VI (1946) no Rio de Janeiro. Todos foram publicados em espanhol, exceto o volume VI, publicado principalmente em português, com vários artigos em espanhol. A força visionária por trás dessa publicação monumental foi Francisco Curt Lange (1903-1997), um musicólogo alemão que se estabeleceu no Uruguai na década de 1920 e acabou se tornando cidadão uruguaio.

escolhas como a de não se manifestar favorável a iniciativas que estivessem à margem do ideal naquele contexto.

Tal como com a classe estabelecida de *Winston Parva*, “não quer dizer que houvesse um plano deliberado” por parte de Mário de Andrade para “agir desta maneira”, ou seja, silenciar-se. Assim como os “aldeões” da cidade inglesa, em São Paulo pode ter sido uma “reação involuntária a uma situação específica, conforme a toda a estrutura, toda a tradição e visão de mundo” da classe artística (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 65). Não se pode afirmar categoricamente que Mário de Andrade era de fato hostil à ideia de uma Sociedade Bach em São Paulo. Na própria Sociedade Bach em São Paulo numa reunião em 1961, chegou a se referir a Mário de Andrade com palavras enaltecidas no momento em que se falou do ideal de se oferecer à população acesso a arte gratuitamente: “O nosso batalhador a lá Pitágoras, Mário de Andrade, morreu infelizmente muito cedo, deixando inacabada a grandiosa e ideal obra – o Departamento Municipal de Cultura, Ele foi o único que compreendeu como é importante dar concertos bons, educacionais ao povo, sem remuneração” (CMB – Tatiana Braunwieser, 1961). Entretanto, dada a influência exercida por Mário de Andrade na década de 1930, a simples falta de referências a Sociedade Bach em São Paulo, mesmo quando não mais ocupava o cargo de diretor do Departamento Municipal de Cultura, torna permissível inferir que, para os ideais que representava, a Sociedade Bach em São Paulo se enquadrava dentro do que Elias e Scotson viriam a definir como *outsiders*.

Outro importante influenciador cultural do período foi o compositor e maestro Heitor Villa-Lobos (1897-1959) que, diferente de Mário de Andrade, não hesitou em expor seu pensamento em relação à Sociedade Bach de São Paulo. Numa carta datada de 1945 Villa-Lobos expõe sua crítica em relação à maneira que a Sociedade Bach de São Paulo desenvolvia suas atividades, apontando as falhas no processo de divulgação de Bach num meio que, segundo Villa-Lobos, não estava necessariamente preparado para tal, tornando, portanto, sua recepção limitada a pequenos círculos de eruditos. Villa-Lobos escreveu que “A música de J. S. Bach é incontestavelmente a mais sagrada dádiva do mundo artístico. Mas, sendo tão imensa e tão profunda, torna-se perigosa a sua divulgação nos meios sociais que não estejam devidamente iniciados para senti-la” (VILLA-LOBOS, 1974, p. 95). O compositor entendia que o caráter universal da obra de Bach estava no fato do compositor alemão ter primeiramente compreendido, amado e cultivado a música do seu país, para só então utilizá-la.

Na análise publicada na *Revista Brasil-Europa*, Bispo apresenta a carta de Villa-Lobos a Sociedade Bach de São Paulo salientando que o “manuscrito – carta não enviada ou

silenciada de forma discreta pela Sociedade Bach – levou a intensas trocas de ideias com os mentores do movimento Bach de São Paulo nessa época e em anos que se seguiram, obrigando à recordação de dissidências que procuravam ser esquecidas” (BISPO, 2017, s/p). Tais dissidências geravam desconforto aos fundadores que pretendiam disseminar no Brasil ideias já há décadas cultivadas em seus países de origem, ou seja, a renovação de repertório também por meio da valorização da música antiga, mas que no Brasil não teve a receptividade esperada pelos principais representantes do modernismo brasileiro.

Contrário à maneira com que a Sociedade Bach de São Paulo pretendia divulgar a música de Bach em São Paulo, Villa-Lobos, mesmo que involuntariamente, contribuiu para a menor projeção da Sociedade Bach de São Paulo para além da capital paulistana. Com sua posição artística afirmada e visão sócio pedagógica difundida, Villa-Lobos representava a classe “estabelecida” que, em regra, segundo Elias e Scotson, espera “que os novatos se adaptem a suas normas e crenças; esperam que eles se submetam a suas formas de controle social e demonstrem, de modo geral, a disposição de ‘se enquadrar’” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 24). Evidencia-se na postura do maestro não uma indiferença, mas uma reprovação aos ideais artísticos-pedagógicos da Sociedade Bach de São Paulo, tornando-a periférica, fora dos círculos influenciados pelo maestro brasileiro nas décadas de 1930 e 1940. Para Elias e Scotson, é “provável que os diferenciais de coesão e integração, como uma faceta dos diferenciais de poder, não tenham recebido a atenção que merecem” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 24). Uma investigação a respeito da projeção ou consequências das opiniões de artistas estabelecidos a respeito dos que se encontram na condição de *outsiders* talvez esclarecesse as causas do sucesso ou insucesso de determinadas iniciativas.

Se por um lado a Sociedade Bach de São Paulo foi ignorada ou criticada por dois proeminentes artistas brasileiros das décadas de 1930 e 1940, por outro, a entidade foi apoiada por outros artistas conhecidos na capital paulistana. Ao analisar a documentação da Coleção Martin Braunwieser, nota-se que muito fora dito em prol da Sociedade Bach de São Paulo, entretanto, a maior parte dos artistas de maior expressão que a estimou progresso eram de origem estrangeira, tal como Furio Franceschini (1880-1976), por exemplo. Numa carta do mestre de capela da Sé de São Paulo à Sociedade Bach de São Paulo o maestro se expressou:

O fato de ter sido fundada e desenvolvida a “Sociedade Bach” em tantas cidades de várias nações dentre as mais cultas, constitui a prova mais eloquente da importância dessa instituição. De fato, toda e qualquer pessoa sensível à mais sublime e imaterial das artes, encontra na música de Bach fonte perene de cultura. É indiscutivelmente uma glória para São Paulo, ser a primeira, até agora a única cidade da América do Sul, que possui uma “Sociedade Bach”, um conjunto de profissionais e amadores

que promovem, facilitam, difundem o estudo e a audição das obras de J. S. Bach, de seus filhos e mais ilustres contemporâneos. É para desejar que, Diretores e Institutos Musicais, de Conservatórios, Professores, todos exortem os alunos e façam propaganda entre apreciadores de boa música, para uma assídua frequência às palestras culturais e às execuções da música bachiana, a fim de que todos se beneficiem com a arte suma do genial Cantor (CMB - Carta de Furio Franceschini à SBSP em 1945).

Dentre colaboradores e apoiadores, a Sociedade Bach de São Paulo recebeu incentivos de personalidades como H. J. Koellreutter, Francisco Curt Lange e Kurt Pahlen (1907-2003)⁵⁸. Todos realizaram palestras na Sociedade Bach de São Paulo e mantiveram correspondência com a entidade ou com seus membros fundadores (família Braunwieser).

⁵⁸ Doutor pela Academia de Música de Viena, Pahlen foi diretor da *Orquestra Filarmónica de Buenos Aires*, pedagogo-musical e publicou mais de sessenta livros dentre os quais "*História Universal da Música*".

3 CAPÍTULO II – AS CONTRIBUIÇÕES DAS INICIATIVAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

Memória e Identidade Cultural

A pretensão de mensurar as reais contribuições da Sociedade Bach de São Paulo para a cultura musical da cidade evidenciou algumas problemáticas, mesmo havendo acesso aos documentos dos acervos e contato com memórias de pessoas que participaram da entidade. Com o passar dos anos, o falecimento de pessoas que conheceram de perto o objeto de estudo e mesmo a perda de memória dos que, tendo conhecido a Sociedade Bach de São Paulo, já não se lembram de parte das experiências vividas, fazem com que parte da história da entidade perca muito do significado que teve durante sua existência.

Além das causas naturais como morte e perda de memória, a falta de menções na literatura contribui para a perda de significado da Sociedade Bach de São Paulo. Segundo Burke, numa dada cultura “as memórias de um grupo podem ser dominantes, e as de outros, subordinadas, como no caso de vencedores e derrotados em uma guerra civil” (Burke, 2008, p. 90). Enquanto algumas iniciativas são reiteradamente mencionadas em ciclos acadêmicos e mesmo na literatura não especializada, a mesma menção não se dá em relação as iniciativas que, em uma possível condição de *outsider* diante de um movimento cultural em voga, têm sua memória relegada aos arquivos nos acervos e pouca representatividade nas narrativas da identidade cultural de uma comunidade.

A constatação da presença das diversas entidades culturais na cidade de São Paulo apresentadas no capítulo anterior aponta para uma característica multifacetada em termos de arte e cultura. Trazer à memória (seja por meio de produções audiovisuais como filmes e documentários, livros ou estudos como esta pesquisa) as ações de cada uma delas, constitui o que Le Goff classifica como “elemento essencial” para se ter contato com a identidade cultural da cidade, conhecendo os processos a partir dos quais foi forjada. O caso de São Paulo, entretanto, guarda reservas quando se trata de preservação de memória. Vinci de Moares escreveu que, em 1938, Wolfgang Harnish disse a respeito de São Paulo: “essa cidade não tem tempo de pensar em tradições, não se importa em conservar testemunhos de sua evolução” (HARNISH *apud* MORAES, 2000, p. 214). Perguntado a respeito da quase nula referência à Sociedade Bach de São Paulo nas publicações de história da música brasileira, Faustini respondeu que no Brasil “este é o caminho natural, que se segue, infelizmente...”

(FAUSTINI, 2021). Apesar destas constatações, neste capítulo considerar-se-á a importância da memória que, segundo Le Goff, “é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva” (LE GOFF, 2013, p. 435). Para se compreender as características culturais de uma comunidade como a paulistana, mesmo que apenas de uma parte dela, faz-se necessário conhecer o papel desenvolvido por organizações brasileiras e estrangeiras na formação de artistas e influenciadores culturais de cada período estudado.

3.1 A AÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

Dentre as ações artístico-pedagógicas da Sociedade Bach de São Paulo com fins de divulgar a obra musical de J. S. Bach na cidade constam - além dos concertos, palestras e críticas das obras em folhetins - a realização um *Curso de Canto e Introdução ao Estilo Barroco* (1947) e as edições dos *Concertos Extraordinários da Juventude* (a partir de 1948). Por meio de saraus e concertos a Sociedade Bach de São Paulo aproximava os paulistanos do repertório barroco, até então (década de 1930 e 1940) pouco divulgado na capital. As críticas das obras bem como as palestras tinham como propósito auxiliar os frequentadores dos concertos a ouvirem o repertório com uma audição mais atenta, introduzindo-os ao estilo e facilitando a apreciação. Os *Concertos Extraordinários da Juventude*, em particular, lograriam êxito, não apenas pela singularidade no âmbito estilístico, mas também na influência que exerceram sobre a formação de músicos na capital, músicos que posteriormente se destacariam no meio artístico da cidade de São Paulo.

Se nos primeiros encontros da Sociedade Bach de São Paulo ouviu-se basicamente música de câmara e num caráter particular, com a agregação de pessoas em torno da música de Bach tornou-se necessária a publicação de textos introdutórios à música do compositor. Num folheto intitulado “BACH”, sem datação, Tatiana Braunwieser lançou a seguinte questão: “Porque é tão difícil a execução das músicas de Bach?”. Tatiana atribui o distanciamento comum do público e artistas em relação a música de Bach à perda da tradição bachiana ocorrida ao longo dos anos. Uma vez que não houve uma continuidade direta que referenciasse as práticas do compositor para as gerações futuras, conclui Tatiana, Bach precisaria então “ser estudado, mais profundamente, mais rigorosamente do que qualquer outro compositor” (CMB – BACH, Tatiana Braunwieser, s/d).

As ações pedagógicas do casal Braunwieser em São Paulo estão documentadas e se remetem ao período anterior a fundação da Sociedade Bach de São Paulo. As classes e publicações de Martin Braunwieser e as aulas de piano de Tatiana Braunwieser contribuíram

para a capacitação de artistas e não artistas da cidade de São Paulo. A entidade fundada em 1935 seria mais um meio para atuar diretamente na formação de pessoas ou fomentar o interesse dos paulistanos por assuntos culturais. Da atuação pedagógica do casal Braunwieser Bispo escreveu que

Os ideais do Movimento Bach representado através de Tatiana e Martin Braunwieser tiveram também influência na sua ação pedagógica, ou seja, na formação musical de instrumentistas, compositores e professores de música. Assim, um novo repertório passou a ser praticado e a análise e exercício dos Corais de Bach tornaram-se matéria básica na educação musical praticada por esses defensores do ideal Bach no Brasil. Os Corais de Bach não foram apenas empregados em análises de sua linguagem técnica ou em cursos de harmonia e contraponto, mas sim examinados quanto às relações entre a música e o texto, este traduzido ao português. Procedia-se, assim, a uma divulgação de conteúdos e concepções. Na sua conferência, Tatiana Braunwieser menciona esse significado atribuído aos Corais de Bach na exposição relativa à formação musical de A. Schweitzer (BISPO, 2009, s/p).

O objetivo do casal Braunwieser não se limitava a apresentar ao público a música de Bach, mas pretendia chamar-lhes atenção para o valor intrínseco das obras com base numa interpretação coerente com o que entendiam ser estilo do compositor. A Sociedade Bach de São Paulo assumiu, para tanto, uma postura distinta diante das diferentes linhas de interpretação da música bachiana, baseando-se nas experiências prévias com o repertório na Europa e posteriormente nos escritos de Albert Schweitzer. No mesmo folheto (BACH) Tatiana Braunwieser explica a complexidade em torno da música de Bach:

Existem duas correntes exageradas; uma que não admite em Bach nem um pouco de sentimento. Procura executar tudo não só severa, como também secamente, não admitindo o uso do pedal nem “crescendo” ou “diminuendo” nos instrumentos, tocando e cantando tudo de começo ao fim no mesmo andamento e alcançando com tudo isso o efeito de estudos técnicos. A outra corrente, que procura fazer a música de Bach mais acessível, mais agradável e sentimental aproxima-se na sua execução do estilo dos românticos, fazendo “rubatos”, usando muito pedal, cantando e tocando com “portamentos” etc. Os dois extremos não podem absolutamente nos transmitir aquilo que o mestre quis dizer com as suas músicas e que nunca deixará de impressionar e comover, sendo interpretado com fidelidade por um conhecedor (CMB – BACH, Tatiana Braunwieser, s/d).

O intuito da Sociedade Bach de São Paulo em desenvolver na cidade uma interpretação atualizada das obras de Bach a levou a buscar referências interpretativas na entidade congênere europeia. Numa carta recebida pela Sociedade Bach de São Paulo em 07 de janeiro de 1965 lê-se:

Em relação à questão da arte da fuga, gostaria de dizer que a visão de Spitta e Schweitzer, entre outros pesquisadores mais antigos de Bach, das quais a última fuga não pertence, não é mais compartilhada pela pesquisa de hoje. É apenas uma questão de saber se se deve realizá-los incompletos ou complementados, são várias as tentativas de solução, das quais Pillney⁵⁹ merece atenção especial (CMB – Bach-Archiv Leipzig, 1965).

Quanto à utilização de instrumentos antigos, a Sociedade Bach de São Paulo não teve a oportunidade de inseri-los em seus concertos. Na carta de Furio Franceschini (1945) este assunto é abordado, entretanto, faltava à entidade as condições financeiras para tal empreendimento. As peças para teclado (cravo) eram comumente apresentadas ao piano. Quanto aos órgãos, utilizava-se os instrumentos disponíveis nos locais de apresentação (igrejas) ou órgão eletrônico. Os músicos do conjunto instrumental eram contratados, mas houve quem tocasse voluntariamente, visando apoiar a entidade que, frequentemente, enfrentava dificuldades financeiras.

Para além dos aspectos técnicos, a Sociedade Bach de São Paulo se interessava pelo teor espiritual ou transcendente intrínsecos na música de Bach. No folheto “BACH” Tatiana Braunwieser dá lições de apreciação musical, expondo, conseqüentemente, sua maneira de entender a obra do *Kantor* de Leipzig: “O que, porém, nos faz apreciar uma composição, ficar comovidos e entusiasmados por ela, é o nosso grau de sensibilidade. O intelecto representa papel apenas secundário” (CMB – BACH, Tatiana Braunwieser, s/d). Tatiana Braunwieser descarta claramente o tipo de interpretação mecânica praticada por artistas que, apesar de possuírem técnica, pouco conheciam a respeito da vida e obra Bach. Quase que com devoção, a pianista descreve no folheto o perfil espiritual do compositor, apresentando-o com as seguintes palavras: “um espírito elevadíssimo, sua alma era ingênua e devota, cheia da mais viva fé no seu Deus. (...) Nunca se preocupou com o sucesso público nem com opinião alheia, motivo por que não procurou criar obras banais ou triviais”. Tatiana Braunwieser levanta ainda outra questão, respondendo categoricamente logo a seguir:

Que é necessário, pois, para que alguém se sinta profundamente comovido ao ouvir a música de Bach? Sem hesitar, respondemos: uma alma crente, cheia de devoção para o divino, o grande, o belo – um espírito susceptível de se curvar perante os milagres da natureza e capaz de acreditar que existem forças e poderes maiores do que os do homem (CMB – BACH, Tatiana Braunwieser, s/d).

As concepções artísticas defendidas por Tatiana Braunwieser no folheto da Sociedade Bach de São Paulo incluem em grande medida questões do “espírito”. O envolvimento da

⁵⁹ Karl Hermann Pillney (1896 –1980) foi um compositor e pianista austríaco.

família Braunwieser com o aspecto artístico-pedagógico da Sociedade Bach de São Paulo durante toda a existência da entidade são evidenciadas nos escritos (críticas) a respeito das obras que pretendiam divulgar na cidade, porém, visando não apenas um conhecimento trivial das obras, mas também a recepção do conteúdo espiritual da música de Bach. A posição de Tatiana Braunwieser provavelmente a fez experimentar alguma situação adversa por parte dos menos entusiasmados com suas ideias, o que justificaria o trecho que a artista escreveu no referido folheto: “Duvido que um homem moderno, que admite exclusivamente a matéria, o intelecto, a máquina, o progresso técnico e o amor sexual, possa sentir alguma coisa daquilo que Bach sentiu e expressou em suas obras”. Suas ideias de arte encontram eco em tradições conservadoras, que no século XXI foram defendidas por escritores como Roger Scruton, por exemplo, para quem a “verdadeira arte” seria “um chamado à nossa natureza superior, uma tentativa de afirmar aquele outro reino em que a ordem moral e espiritual prevalece” e ainda que a arte “é a presença real de nossos ideais espirituais” (SCRUTON, 2013, p. 202).

Dentre as obras instrumentais apresentadas em concerto pela Sociedade Bach de São Paulo constam “os Concertos Brandenbúrgueses [BWV 1046-1051], o ciclo dos Concertos para Piano [BWV 1052-1058] (duas vezes), o ciclo das Sonatas para Flauta e Piano [BWV 1030-1035] (três vezes), as Sonata para Violoncelo e Piano [BWV 1029], Concertos para Violino [BWV 1041, 1042, 1052], a Arte da Fuga [BWV 1080], a Oferenda Musical [BWV 1079] e uma boa parte do repertório pianístico” (CMB – Sociedade Bach de São Paulo 40 Anos, 1975). O reconhecimento público do trabalho instrumental da Sociedade Bach de São Paulo por meio de premiação se deu apenas 35 anos após a sua fundação, quando a Associação Paulista dos Críticos Teatrais e Musicais legou à entidade o prêmio de Conjunto Instrumental de 1970, pela interpretação dos *Concertos de Brandenbrugo*.

3.2 O CURSO DE CANTO E INTRODUÇÃO AO ESTILO BARROCO

Outra iniciativa pioneira da Sociedade Bach de São Paulo foi a realização *do Curso de Canto e Introdução ao Estilo Barroco*, em 1947. A identidade da Sociedade Bach de São Paulo exigia um grupo vocal que interpretasse a música de Bach conforme a compreensão de seus fundadores, ou seja, sem os excessos das interpretações características do *romantismo*, mas com a expressividade mais próxima do que defendiam ter sido o estilo de J. S. Bach. Para isso tornara-se necessária a formação de cantores dentro desta concepção interpretativa. A estratégia utilizada consistiu na formação de um coro amador composto por voluntários, dirigidos pelo maestro Martin Braunwieser.

Visando oferecer aos alunos do *Curso de Canto* as informações referenciais sobre Bach, a Sociedade Bach de São Paulo solicitou contribuição de Albert Schweitzer. Numa carta datada de 23 de agosto de 1947 lê-se:

escrevi-lhe em uma carta por via aérea solicitando uma ou algumas palestras sobre Bach para nosso curso de canto. Como ainda não recebi sua resposta, tomo a liberdade de perguntar se o senhor estaria disposto a nos dar esse grande prazer, de escrever algo sobre Bach, que depois poderia ser traduzido para o português e lido em voz alta (CMB – Sociedade Bach de São Paulo, 1947).

Apesar do pioneirismo desta iniciativa, pouco se conhece a respeito do que foi realizado, principalmente pela falta de registros mais precisos quanto ao desenvolvimento do curso. Essa notável lacuna, dada a importância do evento para a cultura musical da cidade, direcionou este trabalho à pesquisa de campo para averiguar as possíveis relações entre a formação coral oferecida pela Sociedade Bach de São Paulo e a carreira artística de músicos da cidade. Dentre vários nomes constados nos programas de música coral da Sociedade Bach de São Paulo, o maestro João Wilson Faustini foi convidado a relatar sua experiência no coral da entidade e contribuiu com suas informações. Faustini não apenas cantou no coral da Sociedade Bach de São Paulo, mas também participou como solista em algumas ocasiões “inclusive no Teatro Municipal” da cidade. O maestro afirma que regeu o coro da Catedral Evangélica de São Paulo “em concerto, sob os auspícios da Sociedade Bach” e que a entidade que lhe deu experiência teria alcançado seus objetivos, “sem dúvida” (FAUSTINI, 2021), porém não esteve presente por ocasião do *Curso*, já que teria conhecido a entidade na década de 50. A escassez de documentos tornou inviável o relato preciso e os resultados práticos do *Curso*, deixando em aberto esse estudo que pode ser desenvolvido a partir de referências indiretas, como por exemplo, relatos das apresentações do coral nos anos após o *Curso*.

A formação do grupo vocal da Sociedade Bach de São Paulo em 1940 proporcionou à entidade oportunidades diversas, do estudo à divulgação em massa das obras do compositor. A respeito do trabalho desenvolvido por meio do canto coral na Sociedade Bach de São Paulo pode-se ler no texto do folheto comemorativo dos 40 anos da entidade:

o grupo vocal oferece, à pessoa que dele participa, oportunidade de fazer música sem ser músico ou ter, necessariamente, conhecimentos musicais profundos; ela está no meio termo entre o músico e o simples ouvinte. Assim a Sociedade Bach criou um grupo de militantes que dela faziam parte, não como sócios, mas como intérpretes de Bach. Nascia então, seu corpo artístico, com o qual deu muitos concertos. (CMB – Sociedade Bach de São Paulo 40 Anos, 1975).

Dentre as obras de maior destaque compostas por Bach apresentadas pelo Coro da Sociedade Bach de São Paulo consta o *Magnificat em Ré menor BWV 243*. Como comumente se fazia, a Sociedade Bach de São Paulo preparou um texto introdutório para a audiência. Em 1950, por ocasião da apresentação do *Magnificat* a entidade contou com um texto de Albert Schweitzer que, dentre outras as observações sobre a obra, escreveu:

A maneira como Bach distribui os versículos entre os coros a cinco vozes, solos, duetos, e tercetos, bem como os temas musicais e seu desenvolvimento, nos mostra nitidamente o grande carinho que o mestre dedicou a esta obra. A figura suave da Virgem Maria, com todo seu ardente amor pelo filho anunciado, seu júbilo, sua profunda dor e humildade celestial, aparece-nos maravilhosamente divina e humana, ao mesmo tempo, no decorrer da composição toda. Os solos de vozes, mesmo onde apresentam a forma severa de fuga, não perdem o caráter de celestial suavidade. Parece difícil salientar trechos nesta grandiosa obra, em que o texto é tão belo e magistralmente descrito, apresentando, ao mesmo tempo, uma construção inesperada e audaz (CMB – Sociedade Bach de São Paulo – Notas sobre o programa, Albert Schweitzer, s/d).

As experiências com a música sacra de Bach nos concertos do coral da Sociedade Bach de São Paulo legaram à entidade elogios entusiasmados da crítica. O recorte do texto a seguir foi extraído de uma publicação de Menotti del Picchia (1892-1988), após o 167º concerto da Sociedade Bach de São Paulo apresentado na Igreja de N. S. Auxiliadora:

[...] Agora, note o leitor o valor desse abnegado conjunto: o concerto levado avante numa noite fria, no recinto de um templo, concerto que teve a transcendência de um ato litúrgico, foi o 167º da Sociedade. Se bem meditarmos, é mais uma confraria que uma agremiação de arte recreativa essa que cultua o gênio supremo da música no universo. [...] Ele não supunha certamente que tantos séculos depois, numa cidade ciclópica, dinâmica, cinemática como São Paulo, uns tantos fiéis se reunissem para o êxtase das suas audições, nas quais sua música celeste seria como uma palavra vinda do céu (CMB - Del Picchia, A Gazeta, 23 de junho de 1955).

O primeiro grupo vocal da Sociedade Bach de São Paulo formado em 1940 manteve suas atividades ininterruptamente e nas duas décadas (1940-50), o coral da entidade foi prolífico, se apresentando com parte do repertório sacro mais representativo da obra de Bach:

Tabela 1. Obras de Bach apresentadas pelo Coro da SBSP nas décadas de 1940-50

Obra	Data	Concerto
<i>Missa em Si menor BWV 232</i>	22 de abril de 1945	95º concerto
<i>Cum Sancto Spiritu – Coro a 5 vozes da Missa em Si menor BWV 232</i>	17 de outubro de 1945	100º concerto
<i>Cantata BWV 191 “Gloria in</i>	26 de maio de 1946	105º concerto

<i>excelsis Deo</i> ” para coro a 5 vozes e orquestra de cordas		
<i>Cantata BWV 191 e Magnificat em Ré Maior BWV 243</i>	26 de novembro de 1946	593º Sarau da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo
“ <i>Ó Céus, alegrai-vos</i> ”, coro final a 4 vozes da <i>Cantata BWV 124</i>	08 de dezembro de 1946	109º concerto
“ <i>Meu Jesus não deixarei</i> ”, Corais <i>BWV 244, BWV 245 e BWV 246</i>	01 de junho de 1947	113º concerto
<i>Cantata BWV 191 e Magnificat em Ré Maior</i>	10 de agosto de 1947	Teatro Municipal de São Paulo
<i>Cantata BWV 196 “Deus pensa em nós”</i> , <i>Cantata BWV 134 “Um coração que sabe que seu Jesus está vivo”</i>	16 de outubro de 1947	117º concerto
<i>Cantata BWV 196 “Deus pensa em nós”</i>	08 de dezembro de 1947	Instituto Marcelinas – Colégio Santa Marcelina
<i>Oratório de Natal</i> , IV parte para coro e solistas com acompanhamento de orquestra	11 de janeiro de 1948	120º concerto
<i>Missa em Si menor BWV 232</i>	16 de junho de 1948	621º concerto da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo
<i>Cantata BWV 196 “Deus pensa em nós”</i> para coro a 4 vozes e orquestra	08 de fevereiro de 1949	130º concerto
<i>Cantata BWV 196 “Deus pensa em nós”</i> para coro a 4 vozes e orquestra	29 de março de 1949	132º concerto
<i>Paixão segundo São João BWV 245</i>	29 e 30 de maio de 1950	655º Sarau do Teatro Cultura Artística
<i>Magnificat em Ré menor BWV 243</i>	05 de novembro de 1950	146º concerto

Fonte: Elaborada pelo autor (2021).

A Sociedade Bach de São Paulo contou com o apoio de outras instituições para a realização de seus eventos, principalmente quando o programa exigia maiores investimentos financeiros. Além da Faculdade de Filosofia “*Sedes Sapientiae*”⁽⁶⁰⁾ que reiteradas vezes cedeu seu espaço físico para os concertos da Sociedade Bach de São Paulo, a *Sociedade de Cultura Artística* e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Com a *Sociedade de Cultura Artística* o coro da Sociedade Bach de São Paulo apresentou a *Paixão Segundo São João*

60 Fundada em 22 de dezembro de 1932 pelas Cônegas Regulares de Santo Agostinho, o prédio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Sedes Sapientiae (Sede da Sabedoria) foi cedido, em 1970, à PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), ainda em funcionamento.

BWV 245 em maio de 1950 no Teatro Municipal de São Paulo, mas antes, como se apresenta na tabela acima, as entidades trabalharam juntas em 1946 (*Cantata BWV 191 e Magnificat em Ré Maior BWV*) 243 e 1948 (*Missa em Si menor BWV* 232). Se o concerto da *Paixão Segundo São João* poderia ter sido mais uma oportunidade para divulgação da Sociedade Bach de São Paulo entre outros artistas e intelectuais, esta oportunidade, ao que consta, teria sido desperdiçada. Pelo que se pode ler no memorial escrito por Ivan Ângelo numa publicação de 1998 em comemoração ao 85º aniversário da *Sociedade de Cultura Artística*, a apresentação não teria logrado êxito e o maestro Martin Braunwieser, dirigente do concerto, foi questionado quanto às escolhas dos solistas. A respeito daquela apresentação lê-se que

Ainda em maio foi apresentada pela segunda vez a *Paixão segundo São João*, o grande êxito da Cultura de seus anos atrás, agora sob a direção do maestro Martin Braunwieser. Não, não foi um dia feliz, aquele 29 de maio. O *Estado*, discretamente, disse que “decorreu a execução a princípio com alguma excitação, do que se ressentiu toda a primeira parte. (...) Na segunda parte, o espetáculo se equilibrou, concordam os críticos” (...) Já o crítico mais instigante dos anos 50, Antônio Rangel Bandeira, do *Diário de São Paulo*, chamou o maestro Braunwieser às falas por ter apresentado a obra de Bach “com solistas que absolutamente não estavam à altura do empreendimento. Isso é algo que não posso admitir por parte de alguém que tem de zelar pela continuidade da música” (ÂNGELO, 1998, p. 160-163).

Não foi constatado na Coleção Martin Braunwieser qualquer documento referente a crítica desfavorável do concerto da *Paixão Segundo São João*. Para uma Sociedade em constante busca por apoio e reconhecimento, uma má performance constitui-se em consequência indesejável, pois gera falta de interesse do público em conhecer e promover a entidade. Provavelmente pesou-lhes ainda o fato de a mesma obra (*Paixão Segundo São João BWV 245*) ter sido apresentada com grande êxito seis anos antes, sob a direção do maestro Furio Franceschini. Entretanto a crítica seria favorável no *Jornal Folha da Manhã* que assim registrou o concerto:

A benemérita Sociedade de Cultura Artística, entre as várias realizações que vem levando a termo, para comemorar o bicentenário da morte de J. S. Bach, incluiu a “*Paixão Segundo São João*”, executada ante-ontem no seu grande auditório. Para tanto, contou com a direção proficiente do estimado Maestro Martin Braunwieser, coro da Sociedade Bach de São Paulo e elementos da Orquestra do Departamento de Cultura” (CMB - *Folha da Manhã apud* Sociedade Bach de São Paulo 40 Anos, 1975).

Outras duas iniciativas da Sociedade Bach de São Paulo contribuíram para a difusão da música coral na cidade, especialmente no âmbito da música sacra. Primeiramente a publicação da coletânea “*10 Corais para Côro Misto*”, coletânea que teve o apoio de Péricles

Morato Barbosa na tradução dos corais para o português. Esta proposta foi uma das principais maneiras encontradas pela Sociedade Bach de São Paulo para divulgar a obra coral do compositor alemão na cidade de São Paulo. Exceto as obras escritas originalmente em latim, os corais em idioma alemão foram traduzidos e apresentados pelo coro da entidade em idioma nacional, numa tentativa de tornar a obra mais acessível ao seu público. A publicação de algumas traduções na referida coletânea viabilizou o acesso às obras por igrejas protestantes, estudantes e corais em geral. Na edição, que foi revisada por Renata Braunwieser, encontra-se na introdução um texto de Tatiana Braunwieser, no qual a pianista comentou sobre a prática da Sociedade Bach de São Paulo em relação à interpretação dos corais. A artista afirma que a “interpretação [dos corais] deve seguir, em geral, com naturalidade, a expressão das palavras. Não acompanhamos a ideia de que a música de Bach deve ser interpretada sempre igual – sem *forte*, *piano*, *diminuendo* e *crescendo*” (“10 Corais para Côro Misto”, VITALE, s/d).

Além das traduções dos corais e da publicação da coletânea, a difusão da música coral de Bach se deu por meio da participação do Coral da entidade em programas televisivos por pelo menos duas vezes no ano de 1960. No texto redigido por ocasião da segunda apresentação lê-se que

A Sociedade Bach de S. Paulo, a convite da TV Record, executa na noite de maior luto do ano da Cristandade, a Cantata n° 82 – “Ich habe genug” que poderemos traduzir neste caso, no sentido de “(Da vida, eu estou cansado, Senhor) para Baixo solo, oboé, solo, quarteto de cordas e contínuo. Durante os 25 anos de existência desta Sociedade, as audições da mesma ficavam, geralmente, reservadas a um público seletivo, porém, restrito. Mas eis que, ao terminar o seu ano de Jubileu de Prata, nota-se, com grande satisfação que a obra do seu patrono venceu, ao transpor as barreiras que dividem o público especializado do “grande público”. Todos procuram ouvir Bach, todos anseiam pela paz que sua música proporciona. Hoje, pela segunda vez, no trimestre deste ano, a Sociedade Bach está convidada para um concerto perante os receptores da Televisão, (a primeira vez para a Mercedes Benz do Brasil, no dia 5 de fevereiro passado) (CMB –NOTAS EXPLICATIVAS, s/d).

O coro e conjunto instrumental voltariam a participar em programa de TV em 1965 tendo inclusive a participação do pianista Souza Lima (1898-1982). A divulgação da Sociedade Bach de São Paulo na TV buscava, de todos os modos, tornar possível a realização de um dos seus principais objetivos, que era o de tornar acessível a música de Bach aos paulistanos. Com as iniciativas apresentadas nesse capítulo constata-se que o Coro da Sociedade Bach de São Paulo teria desenvolvido, portanto, “uma função associativa e um alcance educador-social” além de cumprir a meta de ser um conjunto “apto a executar obras da época de J. S. Bach de forma adequada estilisticamente” (BISPO, 1991, p. 297).

3.3 OS CONCERTOS EXTRAORDINÁRIOS DA JUVENTUDE

Os *Concertos Extraordinários da Juventude*, projeto que aconteceu por mais de três décadas, foi uma das iniciativas de maior destaque da Sociedade Bach de São Paulo. Sua proposta era contribuir com a formação e promoção de novos artistas através dos *Concertos Extraordinários*, planejados conforme a identidade característica da entidade, ou seja, o incentivo ao conhecimento e difusão do repertório de J. S. Bach e contemporâneos do compositor.

A organização dos Concertos Extraordinários da Juventude foi uma [iniciativa], bastante significativa, porque deu oportunidade a muitos jovens, alguns dos quais são hoje artistas consagrados. (...) O saudoso prof. Fabiano Lozano também proferiu uma [palestra], especialmente dedicada às crianças – sob o título “Johann Sebastian Bach e as crianças” – com ilustrações áudio-visuais, como parte dos Concertos Extraordinários da Juventude (CMB – Sociedade Bach de São Paulo 40 anos, 1975).

Os critérios para a participação nos *Concertos Extraordinários* de acordo com os objetivos da Sociedade Bach de São Paulo, previam a execução de peças de Bach e levava em consideração uma série de “requisitos preliminares”. Apenas eram admitidos candidatos de até 25 anos de idade os quais deveriam executar alguma peça de J. S. Bach ou de seus familiares e contemporâneos nas versões originais. Nas performances os candidatos deveriam apresentar:

notas exatas, ritmo bom, afinação (para violino, canto etc.) impecável, uso prudente e consciente do pedal (para piano), boa expressão musical, tocar de cor, tudo requisitos preliminares, que são exigidos como em qualquer exame de música. Mas, no caso dos Concertos Extraordinários é necessário, além disso um bom conhecimento do estilo musical da época de J. S. Bach, para conseguir fraseado, interpretação, dinâmica, próprios a sua música, tão diferente das de outras épocas e outros compositores (CMB – SBSP, 1952).

O investimento da Sociedade Bach de São Paulo nos *Concertos Extraordinários* teve como retorno a inserção de jovens músicos na atividade artística da cidade. Dos programas da série dos *Concertos Extraordinários* constam nomes de diversos futuros músicos, os quais, tendo se apresentado em seu início de carreira na Sociedade Bach de São Paulo, progrediram em suas carreiras tornando-se referências em suas respectivas atuações. Um nome que exemplifica a dinâmica ocorrida naqueles anos é o de George Olivier Toni (1926-2017). Em sua atuação artístico-pedagógica na capital, Toni fundou o conjunto de câmara da

Universidade de São Paulo (1948), contribuiu para a criação da Escola de Música de São Paulo, desenvolveu pesquisas na área de música do Brasil colonial e dirigiu o Departamento de Música de Universidade de São Paulo (GROVE, 1994, p. 954).

Quando jovem, aos vinte anos de idade, Olivier Toni recebeu incentivo e oportunidades na Sociedade Bach de São Paulo onde desenvolveu suas habilidades como instrumentista e regente. Flávia Toni, respondendo ao questionário dessa pesquisa, disse que mesmo não tendo conhecido a Sociedade Bach de São Paulo pessoalmente, tinha ciência da existência da entidade já que Toni, seu pai, “sempre se referia à Sociedade e ao maestro Martin Braunwieser”. Sem pretender responder pelo seu pai, quando perguntada a respeito do papel da Sociedade Bach de São Paulo na formação musical de Olivier Toni, Flávia afirmou que “a Sociedade Bach foi um local onde ele pôde fazer prática coral, pode ter aprendido várias coisas sobre regência com o maestro Braunwieser e [...] foi um local importante para ele se exercitar como instrumentista” (2021). Nos programas dos *Concertos Extraordinários* da Sociedade Bach de São Paulo da Coleção Martin Braunwieser consta a participação de Olivier Toni como corista (1946), fagotista (1949, 1953, 1955), como arranjador (1949) e regente (1950-52).

As sucessivas edições do *Concertos Extraordinários da Juventude* geraram uma extensa lista de jovens músicos que se apresentaram na Sociedade Bach de São Paulo, alguns dos quais ainda estão em atividade meio musical da cidade. Dentre os nomes mais conhecidos localizados durante essa pesquisa, responderam ao questionário o maestro Isaak Karabtchevsky e João Carlos Martins. O pianista e maestro João Carlos Martins, conhecido, dentre outras qualidades pelo seu envolvimento com a obra de J. S. Bach afirmou que sua “relação com a Sociedade Bach de São Paulo foi fundamental” para o início da sua relação “com o Mestre *Kantor*”. Filho de José da Silva Martins, João Carlos Martins nasceu em 25 de junho de 1940 e cedo iniciou seus estudos de piano tendo estudado no Liceu Pasteur com José Kliass (professor russo radicado no Brasil). A partir do concurso da *Sociedade Brito* de São Petersburgo, a atuação artística de João Carlos Martins seria projetada internacionalmente.

João Carlos Martins contava com apenas dez anos de idade quando participou da Sociedade Bach de São Paulo pela primeira vez, numa audição de candidatos para participarem da edição do *Concertos Extraordinários da Juventude*. Tendo sido classificado, participou da edição dos *Concertos Extraordinários* em 1950 no auditório da Faculdade de Filosofia “*Sedes Sapientiae*” tocando oito peças de Bach. Na longa discografia do pianista constam, dentre outras obras importantes, a gravação da coleção completa do *Cravo bem temperado* e as *Variações Goldberg - BWV 988* de J. S. Bach. Um acidente que lhe privou os

movimentos da mão direita causou comoção entre artistas e fãs e foi documentado, entre outros registros, no premiado documentário *Martins' Passion*, dirigido por Irene Langemann. Atualmente Martins é maestro da *Orquestra Bachiana* em São Paulo, e, sendo ainda um admirador da obra do compositor barroco, afirma a influência da Sociedade Bach de São Paulo em sua carreira artística:

Como gratidão à Sociedade Bach de São Paulo, cerca de 12 anos após minha primeira apresentação junto a ela, no intervalo de uma turnê nos Estados Unidos, ofereci um recital à Sociedade em reconhecimento ao significado que ela teve na minha vida (MARTINS, 2021).

Numa rara referência a Sociedade Bach de São Paulo publicada em revista encontra-se uma relação estabelecida entre o papel da entidade e a carreira do pianista João Carlos Martins. Trata-se da *Revista Diapason* nº 2, maio-junho de 2006 intitulada “Bach: Deus em música”, onde lê-se num trecho do dossiê de Bach:

Todas as escolas pianísticas brasileiras no século XX privilegiavam o estudo da obra para teclado de Bach. Nos anos 50, o maestro Martin Braunwieser chegou a comandar uma Sociedade Bach em São Paulo. Foi nesse caldo de cultura musical que se sobressaiu, naquela década, o talento do então adolescente João Carlos Martins, aluno de José Kliass. Ele começou os estudos com o mestre russo aqui radicado aos 8 anos, e nove meses depois venceu o Concurso da Sociedade Bach de São Paulo. Dedicou sua vida à obra para teclado de Bach; estreou no Carnegie Hall de Nova York aos 20 anos e levou quase duas décadas, a partir dos anos 80, para registrar em 22 CDs, a integral de Bach (CANTAGRIEL; Revista Diapason, nº 2, 2006, p. 45).

Isaak Karabtchevsky, paulistano nascido em 1934, atual regente da *Orquestra Petrobras Sinfônica* e *Orquestra Sinfônica de Heliópolis*, tem em sua biografia uma extensa atividade musical, tanto no Brasil quanto no exterior. Em sua juventude conheceu a Sociedade Bach de São Paulo e, segundo o maestro, a contribuição da entidade para sua carreira foi “decisiva, um extraordinário complemento aos meus estudos na então Escola Livre de Música, sob a orientação de H. J. Koellreutter.” Antes dos vinte anos de idade Karabtchevsky foi convidado para executar a *Arte da Fuga [BWV 1080]* de J. S. Bach na Sociedade Bach de São Paulo. Interpretar a música do compositor num ambiente onde a “força do gênio exercia sobre todos um misto de fervor e admiração, quase místicos” foi uma oportunidade ímpar na cidade. A Sociedade Bach de São Paulo não apenas despertava admiração por meio de seus concertos, como também, segundo o maestro entrevistado, “estabelecia o elo de comunicação com as futuras gerações, seu papel foi decisivo na formação de público e músicos concomitantemente” (KARABTCHEVSKY, 2021).

Outros tantos músicos tiveram suas experiências em público tocando no palco da Sociedade Bach de São Paulo. Foi o caso do pianista Caio Pagano ⁽⁶¹⁾ que tocou seu primeiro recital na entidade juntamente com outras crianças no *VIII Concerto Extraordinário da Juventude*, em maio de 1950. As contribuições da Sociedade Bach de São Paulo para a cultura musical da cidade podem ser percebidas por meio de outras ações como disponibilização de material (partituras) para concertos de Bach realizados por outras entidades, como ocorreu com a Prefeitura de São Paulo e com o maestro Eleazar de Carvalho na década de 1970.

61 Caio Pagano é pianista com ativa carreira internacional e professor catedrático da Arizona State University. Foi professor do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, da Texas Christian University, professor titular e Chefe de Departamento do Instituto Politécnico de Portugal, professor pro tempore da Hochschule de Lübeck, professor e coordenador de doutorados no Conservatório de Lausanne, Suíça; em Portugal e na Espanha (Mérida). Gravou pelos selos Deutsche Grammophon, Glissando, Fermata, Summit, Soundset, Portugália, Numérica, entre outros. Tocou com orquestras por todo o mundo, além de realizar inúmeros recitais de piano e concertos de câmara no Brasil, Europa, Estados Unidos e China (disponível em www.conservatoriodetatui.org.br/noticias/conservatorio-de-tatui-recebe-pianista-caio-pagano-e-sedia-recital-ultimos-pensamentos-musicais/, acesso em 31/12/2021).

4 CAPÍTULO III – A GRADATIVA EXTINÇÃO DE UMA ENTIDADE *OUTSIDER*

Após 42 anos de sua fundação, a Sociedade Bach de São Paulo encerrou suas atividades e vários fatores contribuíram juntamente para o seu encerramento. Nesse capítulo relata-se as possíveis causas que levaram ao fim da Sociedade Bach de São Paulo para além das limitações financeiras já mencionadas no capítulo anterior. Os conceitos de Elias e Scotson (estabelecidos e *outsiders*) e Delos (objeto; sociedade) constituem o ponto de partida para a análise teórica das causas que teriam culminado no fim da Sociedade Bach de São Paulo. Se entendida como uma entidade relegada a uma condição de *outsider*, ou seja, desalinhada com o pensamento artístico em voga no período (1930-40), o leitor poderá compreender com maior clareza a postura assumida pela entidade que, desde os seus primeiros anos de existência parece ter se mantido numa espécie de defensiva, mesmo buscando afirmar seu papel no meio artístico da cidade.

Na Sociedade Bach de São Paulo a diretoria era composta por Presidente, Secretária, Tesoureiro e Diretor Artístico, o único cargo remunerado que recebia conforme as condições financeiras da entidade. A Sociedade Bach de São Paulo sustentava-se basicamente com as contribuições mensais dos associados, cobrança de ingressos nos concertos, aluguel de músicas e algumas subvenções ou colaborações de setores públicos ou privados. As contribuições, porém, não eram regulares, o que comprometia o agendamento das atividades: Concertos Ordinários (geralmente um por mês), de Concertos Extraordinários e esporadicamente, de conferências (CMB - Sociedade Bach de São Paulo ao Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, s/d).

Nos documentos da CMB constam as diversas tentativas empreendidas pela Sociedade Bach de São Paulo com o propósito de obter apoio dos poderes políticos para a realização de seus objetivos, porém, uma subvenção constante nunca aconteceu por parte das instituições públicas ou mesmo de “mecenass”, embora a entidade tenha mantido seu programa anual de concertos e divulgado pelo meio mais comum do período (jornais). As questões financeiras que sempre fragilizaram a Sociedade Bach de São Paulo podem ser entendidas como uma das consequências da sua condição por ocasião de seu surgimento, e não como a causa em si. Peter Burke afirma que “política e cultura estão ligados de mais de um modo” (BURKE, p. 134). Partindo destes conceitos torna possível repensar a incapacidade da Sociedade Bach de São Paulo de concretizar seus objetivos.

4.1 A CONDIÇÃO DE *OUTSIDER* E O EMBATE FINANCEIRO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

Após sua fundação em 1935, a Sociedade Bach de São Paulo tanto agregou apoio quanto indiferença, pois enquanto o número de sócios crescia, o possível desprezo causado pelos seus objetivos a manteve excluída dos círculos artísticos mais influentes não afeitos às pretensões da entidade. Do silêncio de Mário de Andrade e reprovação de Villa-Lobos em relação à Sociedade Bach de São Paulo já se tratou no *Capítulo 01* desse trabalho. As possíveis consequências dessas atitudes dos “estabelecidos”, porém, não tem sido discutida. Além dos dois nomes mencionados, as opiniões adversas quanto a exclusividade no repertório da Sociedade Bach de São Paulo a teriam relegado à uma condição inferior às demais entidades cujas atividades melhores se ajustavam ao ideal artístico em desenvolvimento no período. Elias e Scotson notaram que em *Winston Parva* a “exclusão e a estigmatização dos outsiders pelo grupo estabelecido eram armas poderosas para que este último preservasse sua identidade e afirmasse sua superioridade, mantendo os outros firmemente em seu lugar (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 22)”. Não envolvida com os objetivos difundidos pelos modernistas nacionalistas, a Sociedade Bach de São Paulo não seria divulgada pelos “estabelecidos”, nem lhe seria direcionado apoio, uma vez que uma identidade estava sendo construída pelo grupo modernista nacionalista e suas ações, voltadas aos seus ideais, naturalmente excluiriam iniciativas aparentemente contraditórias.

Como secretário do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade pode levar adiante o seu projeto modernista nacionalista, realizando uma série de iniciativas que marcariam a sua gestão. Dentre as iniciativas no âmbito cultural o intelectual

iniciou as suas primeiras pesquisas de matizes científicos no campo do folclore inspirando-se nas obras de Curt Sachs e Horsbostal. Criou a Discoteca Pública Municipal, em 1935, promoveu a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, patrocinou a Missão de Pesquisas Folclóricas, a qual realizou, em 1938 (CONTIER, 1998, s/p).

As ações do Departamento de Cultura não se limitavam às questões culturais. Segundo Carlos Augusto Calil, citado por Eduardo Augusto Sena, “é importante salientar que o departamento não era simplesmente afeito às pautas eminentemente culturais, mas também “abrigava ações de Assistência Social, Esportes, Lazer, de Turismo, Estatística e Planejamento, Meio Ambiente, tudo o que se pudesse classificar sob o manto da educação

lato sensu” (CALIL *apud* SENA, s/d, p. 8). Diante da amplitude do projeto do Departamento de Cultura, a capital parecia comportar uma entidade como a Sociedade Bach de São Paulo. Na entidade, entretanto, cogitava-se se de fato São Paulo estaria “preparada” para ter uma Sociedade Bach, pois notavam a indiferença de parte dos artistas mais influentes. Os relatos em torno dessa questão sugerem que em alguns momentos os sócios questionaram entre si a legitimidade da existência da entidade, uma condição análoga - guardadas as diferenças contextuais - a dos moradores da Zona 3 de *Winston Parva*.

A indagação partia das constantes negativas recebidas pela Sociedade Bach de São Paulo no intento de angariar fundos para suas iniciativas culturais. Uma série de documentos da CMB indicam que a questão financeira teria sido o maior entrave para a realização integral do projeto da entidade. O registro das estratégias da Sociedade Bach de São Paulo para solucionar a questão datam da década de 1940 e seriam discutidas pelos sócios durante toda a trajetória da entidade. Em carta não datada endereçada ao então Ministro de Educação e Saúde Dr. Ernesto de Souza Campos, a Sociedade Bach de São Paulo, após apresentar um breve histórico da entidade, solicita subvenção federal:

A atividade cultural da Sociedade Bach [...] palestras explicativas e conferências sobre a vida e a obra de J. S. Bach, por artistas de real valor e nomes de destaque na intelectualidade nacional e estrangeira; pela formação de coros, ensino e divulgação do canto coral; pela sua solicitude e esforço em oferecer oportunidade À apresentação e divulgação do nome de jovens e artistas, o que representa valiosa contribuição à juventude estudiosa e aos institutos oficiais de ensino [...] tem ainda como programa a formação de biblioteca, discoteca, publicação de uma revista, etc., o que até agora não foi possível, nem mesmo a obtenção de sede própria (está funcionando em casa particular) por absoluta falta de recursos financeiros (CMB – Carta ao Dr. Ernesto de Souza Campos, s/d).

Na década de 1950 novas tentativas em prol de subvenção públicas foram empreendidas. O trecho a seguir é de uma carta enviada ao então Governador de São Paulo Lucas Nogueira Garcez (1913-1982), governador entre 1951-1955. A solicitação de Cr\$ 100.000,00 seria para “para auxiliar a obtenção de sede própria (que está funcionando na residência de seus diretores artísticos), a formação de um corpo coral, de orquestra de câmara permanente, etc.” Na carta lê-se:

[...] a Sociedade Bach de São Paulo tem se dedicado à expansão musical e cultural em nosso meio, havendo o seu nome e seu prestígio, como sociedade de princípios altamente culturais, atravessado as fronteiras do nosso Estado e do nosso País. Sua ação tem sido reiteradamente elogiada pela imprensa, a qual tem salientado a necessidade de auxílio por parte dos poderes públicos para esta sociedade de altas qualidades educativas, artísticas e culturais (CMB – Carta ao Exmo. Sr. Lucas Nogueira Garcez, s/d).

Nas duas citações acima a Sociedade Bach de São Paulo reitera seus objetivos na tentativa de conseguir financiamento das suas atividades culturais. Nesse esforço evidente de apresentar-se como entidade de relevância cultural, a Sociedade Bach de São Paulo menciona a participação de artistas nacionais e estrangeiros em seus concertos, com destaque para suas ações em prol da formação de novos artistas, atuando como apoio aos estudantes de “institutos oficiais de ensino”. A estratégia do currículo não logrou os resultados desejados pela Sociedade Bach de São Paulo, uma vez que os projetos de maior alcance mencionados não foram realizados e o suporte financeiro ou parcerias necessárias para expansão das suas iniciativas não aconteceu.

Podemos crer que esta Sociedade não sofreu um desenvolvimento bem mais amplo, justamente por não ter um objetivo comercial, mas sim, unicamente cultural. A Sociedade subsiste através de módicas contribuições de um quadro social constante, mais ou menos de 200 sócios, e pequenas subvenções federais extraordinárias e, também, do *Jóquei Clube* de São Paulo, subvenções estas que, por muitas vezes sofrendo enorme atraso, vêm comprometer a parte financeira da Sociedade (CMB - Palestra proferida em 19 de agosto de 1960 na SBSP, DORIVAL, p. 01).

Se a Sociedade Bach de São Paulo lograva ter tido êxito em seu intento de promover a música de Bach na cidade, por outro lado reiteraram constantemente as dificuldades para manter suas iniciativas culturais. Além de solicitarem frequentemente subvenção da administração pública, solicitações foram enviadas às empresas privadas, sempre com foco no financeiro, sem, contudo, mencionar (nos documentos consultados) a falta de representatividade da entidade diante dos influenciadores culturais. Os círculos intelectuais e políticos se interagem mutuamente, como comprovado no caso de Mário de Andrade no Departamento de Cultura. A possível condição de “*outsider*” herdada na década de 1930-40 possivelmente marcou permanentemente a Sociedade Bach de São Paulo e pode ter sido a real causa do estaque de recursos que lhes custaria, anos depois, a própria extinção.

Por sugestão do Snr. Luis Canaes foi sugerida a firma Alcântara Machado, com uma obra de vulto que a ela interessasse, como a aquisição de um teatro para a Sociedade Bach de S. Paulo, o que certamente interessaria à firma publicitária. A ideia foi muito bem recebida por todos. Tatiana Braunwieser sugeriu arranjar subvenções das firmas de S. Paulo, estranhando que as outras sociedades as consigam e a Sociedade Bach, não, mesmo sendo de utilidade pública e descontando-se as subvenções das firmas doadoras, no seu imposto de renda. (CMB - Ata da Assembleia Ordinária, 17 de novembro de 1964, p. 1-2).

Tatiana Braunwieser cobrava regularmente a atuação mais incisiva dos diretores da entidade. Para a fundadora da entidade uma atuação mais dinâmica dos diretores poderia reverter o quadro financeiro desfavorável. Com seus apelos nas reuniões, pretendia Tatiana que os diretores agregassem à entidade apoiadores dispostos a financiarem os programas.

Meus caros colegas, prezados diretores – vamos tentar abrir os olhos e os corações das autoridades públicas e, das pessoas de posses, para que esses ajudem a manter uma Sociedade merecedora, que funcionou durante 25 anos sem auxílio deles, à custo de imensos sacrifícios e que poderia melhorar as suas apresentações, tendo dinheiro para poder realizar número suficiente de ensaios de orquestra e dos cantores profissionais; comprar músicas novas, instrumentos necessários (violas antigas, pistões agudos, oboés, cravo etc.); poder pagar honorários razoáveis aos artistas convidados, ao maestro e diretor artístico etc. (CMB – Reunião do dia 13-01-1961).

Na década de 1970 com o quadro financeiro sempre instável Renata Braunwieser já se apresentava impaciente com as condições sob as quais a Sociedade Bach de São Paulo sobrevivia. Numa carta datada de 13 de maio de 1975, Renata Braunwieser apresenta-se aborrecida “por causa da desorganização burocrática em toda parte” (CMB – Carta de Renata Braunwieser para Aldo, 13 de maio de 1975). O discurso que rotineiramente era reiterado nas reuniões da Sociedade Bach de São Paulo já havia chegado aos ouvidos da classe política da Câmara de São Paulo numa reunião em 1967. Num requerimento (P-696/65) de autoria da vereadora Dulce Salles Cunha Braga lê se:

Não é possível que os artistas, os elementos do coro etc. continuem a prestar, sempre, seu concurso não remunerado, como até agora o fizeram, pois a insignificante contribuição dos sócios, mal dá para as despesas mais prementes. Maiores recursos influirão na escolha de bons artistas, na qualidade e eficiência dos ensaios, absolutamente indispensáveis para coros e instrumentos, embora os conjuntos devam ser relativamente pouco numerosos, como exige a música de Bach, em que a qualidade deve ser preferida à quantidade. A aquisição de música e as cópias das partes vocais e instrumentais, constituem outra despesa de vulto, embora sempre lembrada. O ideal seria que, além de uma subvenção, o Governo, a Prefeitura ou algum “Mecenas” doasse terreno adequado e facilitasse a construção de um “Salão Bach” para a sede desta Sociedade. Se tal não fosse possível, proporcionasse pelo menos um uso gratuito de local apropriado para os ensaios e as manifestações artísticas. E porque não concorreria com seu auxílio alguma de nossas melhores estações de rádio emissoras, patrocinando a irradiação de execuções tão altamente culturais? A influência de Bach é também moral e social. Não duvido: a humanidade de hoje e no porvir terá sempre o que aprender deste homem exemplar e deste artista genial” (CMB - CÓPIA AUTÊNTICA DO REQUERIMENTO P-696/65, BRAGA, 1965).

A vereadora Dulce Braga não foi a única a prestar apoio a Sociedade Bach de São Paulo. Na década de 1950 o Deputado Federal Ulysses Guimarães⁶² apoiou a entidade com uma ajuda financeira expressiva, gesto muitas vezes mencionado pela entidade em seus eventos. Carlini (1995) menciona a quantia de Cr\$ 25.000,00 que a Sociedade Bach de São Paulo recebeu do *Jockey Club de São Paulo*⁶³ em 1958. Essas contribuições, porém, constituíam a exceção. Com um quadro de sócios que na década de 1960 variava em torno de 200 pessoas, a contribuição com uma quantia simbólica era irregular. Com o passar dos anos o fator finanças teriam sido entendido como a principal causa da estagnação da Sociedade Bach de São Paulo. Foi como entendeu Antônio Bispo quando se refere a questão financeira da Sociedade Bach de São Paulo como o “grande problema”:

seria desejável que a Sociedade possuísse sede uma própria, com local adequado para ensaios e para a constituição de biblioteca, discoteca e arquivo. O grande problema, porém, sempre foi o financiamento dos projetos. Todas as subvenções requeridas, após terem sido aprovadas pelo Conselho Nacional, forma indeferidas pela Comissão de Finanças da Câmara (BISPO, 1991, p. 297).

4.2 O ESQUECIMENTO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

Numa carta ao Jornal *Estado de São Paulo*, datada de 09 de agosto de 1971, Renata Braunwieser reclama da publicação do jornal que omitiu o papel da entidade na divulgação de grandes obras do compositor J. S. Bach. Em 20 de novembro de 1974 ela pede que se tenha “mais carinho com a SOCIEDADE BACH” por parte dos redatores do mesmo jornal, e observa ainda que tem notado “com frequência, certa displicência no modo como o ESTADO DE S. PAULO publica seus concertos”. No mesmo dia 20 de novembro foi enviada uma reclamação semelhante para o *Jornal da Tarde*. Ambos os jornais divulgavam “de boa vontade”, ou seja, colaboravam sem receberem pagamento pela divulgação, o que possivelmente justificaria a postura menos cuidadosa por parte dos editores, entretanto as reclamações de Renata Braunwieser apontam para a condição vulnerável da Sociedade Bach de São Paulo, condição tal que demandava esforços de sua liderança por afirmação e reconhecimento.

62 Ulysses Ferreira Guimarães (1916-1992). Político brasileiro, opositor à ditadura militar. Ulysses Guimarães presidiu a Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988) inaugurando a nova ordem democrática.

63 Com a atual sede inaugurada em 1941, a história da associação Jockey Club de São Paulo tem mais de 100 anos. Em 2010 o seu patrimônio foi tombado pela Secretaria de Estado da Cultura.

O descuido quanto ao registro histórico e trabalho desenvolvido pela Sociedade Bach de São Paulo não parece ter sido um evento isolado na década de 1970. Em *Um olhar sobre a Música Antiga – 50 anos de história no Brasil*, publicação de Kristina Augustin (1999) a autora apresenta um panorama do redescobrimento da música antiga deste a Europa até o Brasil. O livro traz uma série de informações sobre conjuntos, maestros e repertórios da música antiga cultivados ao longo de cinquenta anos, entretanto, na página 48 faz a seguinte afirmação:

O bicentenário da morte de Bach, em 1950, só não passou despercebido no Brasil devido ao entusiasmo e à iniciativa de Roberto. O Coral Bach apresentou Cantata número 4, o Concerto em Ré menor para dois violinos e orquestra e a Cantata número 140, acompanhado por uma orquestra formada por amigos, músicos profissionais do Rio e os sopros da Banda do Corpo de Bombeiros (AUGUSTIN, 1999, p. 48).

Não consta no trabalho da autora, portanto, as iniciativas da Sociedade Bach de São Paulo que no ano referido (1950) apresentou a *Paixão segundo São João BWV 245* e ainda o *Magnificat em Ré menor BWV 243* de Bach. Um relato pormenorizado é desenvolvido no livro que recorda nomes e iniciativas em prol da música antiga, entretanto nada se escreveu sobre a Sociedade Bach de São Paulo que antes de 1950 e por mais de duas décadas seguintes divulgaram esta obra na capital paulistana. Na mesma página a autora fez uma referência a Villa-Lobos num episódio curiosamente relacionado à música de Bach. Cinco anos após a carta endereçada à Sociedade Bach de São Paulo Villa-Lobos teria dito ao maestro Roberto de Regina⁶⁴ que fazer os motetos de Bach “não era brincadeira, era música muito séria” e, segundo a autora, Villa-Lobos inda acrescentou: “como é que um menino desses tem a ousadia de querer fazer coisas que eu faço de joelhos?” (AUGUSTINI, 1999, p. 48). Constatase o apreço de Villa-Lobos pela obra do compositor alemão, entretanto, como apresentado no Capítulo 01 dessa dissertação, as diferenças entre seu pensamento artístico-pedagógico e o trabalho da Sociedade Bach de São Paulo tornou a entidade algo nulo para o maestro.

Mesmo em São Paulo onde existiu a primeira Sociedade Bach da América Latina sua referência é escassa. No trabalho de Camila C. Bonfim (2017)⁶⁵ um quadro na página 136

64 Roberto de Regina nasceu no Rio de Janeiro em 1927. “O médico anestesista, cravista, maestro e construtor de cravos Roberto de Regina é um dos maiores nomes da Música Antiga no Brasil” (AUGUSTINI, 1999, p. 47).

65 Trata-se da Tese de Doutorado em Música de Camila Carrascoza Bomfim intitulada “*A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*”, apresentada em 2017 na Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes tendo como orientador o Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151581>.

apresenta uma relação das Sociedades de Concertos criadas em São Paulo entre 1912 e 1939. Constam quatro Sociedades, dentre elas a *Sociedade de Cultura Artística*, entretanto nenhuma referência a Sociedade Bach de São Paulo em todo o trabalho. Mesmo fora dos círculos acadêmicos a memória da Sociedade Bach de São Paulo na história da música de São Paulo é esquecida. Ambas as edições de dezembro de 2012 e julho de 2017 da revista *Concerto* (66) que trataram do canto coral trazem referências aos coros criados no mesmo período do coro da Sociedade Bach de São Paulo, entretanto, dado a importância da existência de uma Sociedade Bach no Brasil no contexto histórico da década de 1930-40, causa estranhamento que nada seja dito a respeito da entidade e as atividades de seu coro nestas publicações.

4.3 O DESCUIDO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

No folheto comemorativo dos 40 anos da Sociedade Bach de São Paulo Renata Braunwieser comentou as mudanças ocorridas na cidade e sua menção contribui para a compreensão dos fatores que levariam ao fim da entidade. Após relatar o trabalho da entidade ao longo de quatro décadas Renata Braunwieser constata: “São Paulo, 1975. Outro panorama. A eletrônica e o som. O cinema e a televisão. E disco e a fita. Bach, seus filhos, seus contemporâneos e seus antecedentes, felizmente, já foram descobertos, ouvidos, sentidos e agora são apreciados...” (CMB – Sociedade Bach de São Paulo 40 Anos, 1975). O leitor deve se lembrar que o objetivo primeiro da Sociedade Bach de São Paulo era a divulgação da obra do compositor J.S. Bach e assim o fizeram em princípio por meio de audições de discos e ao vivo num âmbito particular, posteriormente por meio de concertos públicos, cursos e mediante a publicação de uma coletânea de corais. Entretanto sua atuação principal permaneceu a mesma, ou seja, a realização dos concertos para o público paulistano, ao passo que o contexto cultural foi alterado com o passar dos anos e a obra de Bach, antes pouco conhecida, tornou-se acessível por meio de gravações em discos a todos quantos se interessassem pelo repertório.

A despeito das mudanças na maneira de se ouvir música a Sociedade Bach de São Paulo não desenvolveu outras estratégias para divulgação de sua produção artística para além dos concertos que realizava. Numa carta escrita em 1973, tratando da edição em *tapes* do

66 Revista Concerto – “Com 26 anos de história, a Revista CONCERTO leva mensalmente a seu público tudo o que acontece na música clássica, com um roteiro completo dos concertos em todo o Brasil, notícias, matérias e artigos de alguns dos mais respeitados jornalistas e críticos do país. Além da seção exclusiva com conteúdo da revista inglesa “Gramophone”, uma das publicações clássicas mais importantes do mundo” (https://web.facebook.com/RevistaConcerto/?_rdc=1&_rdr, acesso em 01/01/2022).

programa televisivo em que a Sociedade Bach de São Paulo participou, Renata Braunwieser menciona que as gravações em vídeo *tapes* não traria “vantagem nenhuma financeira nem para a Sociedade, nem para os artistas” e declarou ainda não gostar “dessas coisas” (CMB – Renata Braunwieser, 26 de abril de 1973). É possível inferir que, tendo em mente os altos custos de uma produção fonográfica e foco na realização de concertos, outras possibilidades de difusão da arte da Sociedade Bach de São Paulo não foram cogitadas pela sua liderança.

4.4 A DESAGREGAÇÃO DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

Na década de 1930, como visto anteriormente, num contexto pré-guerra Mundial e movimentos culturais intensos na capital a Sociedade Bach de São Paulo se viu diante de situações desfavoráveis à sua existência, houve, entretanto, um objeto unificador, como propõe a teoria de Delos apresentada por Timasheff: “o propósito individual precede o fato social e a formação de um grupo” em alguns casos. “Um ou alguns indivíduos concebem a ideia de uma tarefa comum. Propagam-na e conseguem aderentes. Uma vontade comum se desenvolve, sem dúvida, mas o propósito individual a precedeu” (TIMASHEFF, 1965, p. 337). Se a possível condição de *outsider não* proporcionou o reconhecimento pretendido (e necessário) logo no início, notadamente a entidade estava composta por indivíduos comprometidos com a ideia ou o objeto unificador, capazes de manterem-se ativos a despeito das limitações de sua condição. Já na década de 1970, diante de outros desafios administrativos, nota-se a falta de integração dos que, ligados à entidade, ainda se interessavam pela ideia geradora. Para uma atuação efetiva e realizações de maior destaque na São Paulo da década de 1970 a Sociedade Bach de São Paulo necessitaria de maior engajamento dos seus integrantes em prol de ações que gerassem apoio financeiro para a realização de projetos mais abrangentes, capazes de agregar pessoas em torno do objeto – a música de Bach.

Em entrevista, Ludimila Chnee atribuiu o declínio da Sociedade Bach de São Paulo exatamente à falta de apoiadores dispostos a manterem efetivamente suas atividades, assumindo os cargos de maior responsabilidade. Renata Braunwieser, que se tornara a dirigente da Sociedade Bach de São Paulo a partir da década de 1960, havia assumido as principais responsabilidades pela entidade. Entretanto a continuada busca por apoio tanto no âmbito financeiro quanto administrativo a tornara menos disposta. Ludimila Chnee, em arquivo de áudio, mencionou que as pessoas

iam lá [aos concertos promovidos pela entidade] porque era diferente ir para um concerto da Sociedade Bach. Porque, a bem da verdade, conhecimento de Bach ou conhecendo, se apaixonaram e quiseram aumentar a produção disto, não houve. A gente escutava: “Ah, sim, parabéns pelo concerto!” e acabou! A crítica feita pelo jornal era mínima. Então juntando todas estas coisas, foi desaparecendo (CHNEE, 2021).

Ainda segundo a Ludimila, ela fora procurada por Martin e Tatiana Braunwieser para auxiliar na administração da entidade, entretanto naquele contexto não havia condições de ajudar. Neste ponto a teoria de Delos pode ser utilizada para entender a dissolução gradativa da Sociedade Bach de São Paulo, ou seja, a falta de interesse num objeto comum teria tornado instável a existência da entidade. No caso da Sociedade Bach de São Paulo, a desintegração gradual agravou-se com o distanciamento de Renata Braunwieser que “não quis mais continuar a cuidar da Sociedade da forma em que vinha fazendo” (67).

Ludimila Chnee mencionou outro fato que, se de imediato parece menos relevante, no contexto vivido pela Sociedade Bach de São Paulo contribui para explicar as crescentes dificuldades da entidade para manterem sua agenda. Para Ludimila Chnee, Martin Braunwieser era tímido e por isso “não sabia fazer um agrado, um elogio a alguém”, ou seja, os convidados, ao participarem dos concertos, não recebiam as laudas com as quais possivelmente estavam acostumados em outros ambientes artísticos. Algumas cartas da CMB atestam da participação de concertistas tocando a preços simbólicos ou até mesmo voluntariamente, visando apoiar a entidade. As concessões dos músicos somadas a tal atitude de Martin Braunwieser podem explicar o afastamento ou até mesmo o esquecimento de artistas que, em busca de maior projeção, procuravam outro meio de “se divulgar e continuar sua carreira” (CHNEE, 2021).

4.5 O FIM DA SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

Pode-se inferir que as constantes indiferenças e negativas recebidas pela Sociedade Bach de São Paulo tenham sido reflexos de uma relação de indiferença da classe artística “estabelecida” para com a nova entidade. Não há documentos no CMB que atestem objetivamente ações negativas de uma classe artística em relação à Sociedade Bach de São Paulo. O fato, entretanto, de não haver documentos que mostrem o contrário, ou seja, críticas, divulgação ou mesmo apoio em seus projetos por parte dos artistas mais influentes do período ligados às classes políticas (Mário de Andrade e Villa-Lobos) abre espaço para identificar

67 Coleção Martin Braunwieser – Carta de Renata Braunwieser para Lenir Siqueira. 30 de janeiro de 1978.

uma condição de “exclusão” da entidade desde o seu nascimento. Tal como ocorreu com os *outsiders* de *Wiston Parva*, ou seja, com o passar do tempo, assumiram a condição de impotência mediante a uma realidade estabelecida, em São Paulo pode ter sido esta a causa da indisposição dos associados em assumirem o cargo de presidente e de insistirem em “ir atrás de sócios e subvenções”.

O que a Sociedade Bach de São Paulo pode realizar em quarenta e dois anos de existência pode ser atribuído, principalmente, à devoção da família Braunwieser pela música de Bach e seus ideais de cultivar a obra do compositor na cidade que os acolheu. Na Ata de encerramento da entidade lê-se, em referência à família Braunwieser:

Quiseram os presentes ainda documentar, por meio desta ata, o trabalho profundo exercido pelos acima mencionados no decorrer dos últimos quarenta e dois anos, que, indubitavelmente, não só contribuiu para a formação dos valores artísticos dessa cidade de São Paulo, mas ainda constitui um marco glorioso nos anais culturais dessa capital Bandeirante (CMB - Ata de encerramento da Sociedade Bach de São Paulo, 26 de abril de 1977).

Por ocasião do encerramento da Sociedade Bach de São Paulo muitas correspondências lhe foram destinadas lamentando o fim da entidade e reconhecendo os méritos de suas realizações. A família Franceschini se manifestou na ocasião escrevendo o que em síntese, teria sido parte da história da Sociedade Bach de São Paulo:

Bem imaginamos o quanto deve ter custado tomar essa deliberação em termos definitivos. Sentimos, outrossim, a grande mágoa que representa esta decisão, principalmente para quem a fundou, fez crescer e frutificar tão maravilhosa quanto importante Instituição. Entretanto, se as contingências atuais obrigaram à dissolução da Sociedade Bach de São Paulo, tão cheia de méritos sem sempre compreendidos e reconhecidos pelos órgãos públicos que teriam o dever de dar apoio substancial e não o fizeram, estamos certos de que a semente plantada e cultivada por longos anos, possibilitou o conhecimento e divulgação em termos artísticos e em ampla escala, da majestosa de Bach – um dos maiores gênios da Música universal (CMB - Carta da família Franceschini à Sociedade Bach de São Paulo em 1977).

O casal Braunwieser teve duas filhas, Tamara Maria (1933-1957) e Renata Braunwieser, nascidas no Brasil. Segundo Ludimila Chnee, os Braunwieser foram infelizes quanto às questões de saúde de suas filhas. A primogênita faleceu devido a problemas cardíacos. Renata Braunwieser, a segunda filha do casal que desempenhou papel importante na direção da Sociedade Bach de São Paulo, faleceu aos 49 anos de idade em 1987, acometida de câncer. O casal também terminaria os seus dias no Brasil. Um ano após a morte da filha, Tatiana Braunwieser faleceu e cerca de três anos após o seu sepultamento, faleceu também o seu esposo, o maestro Martin Braunwieser, no dia 01 de dezembro de 1991.

CONCLUSÃO

A primeira constatação dessa pesquisa foi que a história da Sociedade Bach de São Paulo se relaciona com uma série de outros eventos históricos que compõe o contexto de seu surgimento. As informações de Ludimila e Sergio Chnee, prestadas via áudio, contribuíram para traçar os eventos que culminaram na vinda da família Kipman ao Brasil, ou seja, as consequências diretas da Primeira Guerra Mundial e Revolução Russa. Os textos da bibliografia, dos acervos e ainda as informações orais da família Chnee elucidaram também o contexto da vinda do casal Martin e Tatiana Braunwieser ao Brasil, tendo sido também uma consequência de relações políticas, neste caso entre Grécia e Turquia, além de outros fatores. Todos os eventos mencionados no texto formam o panorama político-social em que os agentes da história da Sociedade Bach de São Paulo estavam inseridos.

Por meio da revisão bibliografia foi possível ainda apresentar aspectos da política e da produção artística da cidade de São Paulo nas décadas de 1930-40. O livro de Vinci de Moraes (2000), os trabalhos de Camila Bomfim (2017), Ana Paula Gabriel (2016), Arnaldo Contier (2004), Elizabeth Travassos (2000) dentre outros, possibilitaram a revisitação ao ambiente cultural da cidade por ocasião do surgimento da entidade estudada.

O fato de um grupo de pessoas se reunirem na capital paulistana para ouvir com devoção a obra de um compositor alemão converge em si uma complexa cadeia de eventos prévios que abrange desde a formação intelectual, como artística do grupo reunido em torno do “objeto”. J. T. Delos foi utilizado para embasar o processo de criação da Sociedade Bach de São Paulo. A reunião ocorrida em 21 de março de 1935 em torno de um objeto foi a gênese da sociedade, ou seja, a partir de uma ideia geradora, os indivíduos envolvidos passam a agregar outros que, uma vez aderindo à ideia (objeto), desenvolveram o senso de coletividade, tornando possível a existência da entidade.

Os artigos de Antônio Bispo (2009; 2014 e 2017) além da biografia de Martin Braunwieser (1991) juntamente com as correspondências da Coleção Martin Braunwieser (Arquivo da Discoteca Oneyda Alvarenga) foram especialmente importantes para entender e descrever a relação da Sociedade Bach de São Paulo com o Movimento Bach da Europa. O fenômeno pró Bach já acontecia na Europa desde meados do século XIX, movimento que tanto está ligado às ideias modernistas de renovação do repertório através de prática do repertório antigo quanto às ideias nacionalistas nas quais se busca enaltecer os personagens de destaque da história de determinado país (no caso de Bach, a Alemanha). Os estudos

levaram à conclusão de que a convivência nos círculos culturais nos países onde residiram influenciou o casal Braunwieser que, instalados em São Paulo, se propuseram a desenvolver no Brasil as ideias que já permeavam o meio artístico internacional.

O contexto cultural em que se insere a Sociedade Bach de São Paulo apresenta ao estudioso um panorama paradoxal: se por uma lado a São Paulo da década de 1930 e 1940 cresceu tanto no aspecto físico e econômico quanto artístico, proporcionando o surgimento de sociedades musicais e abrigando em seu território um número cada vez maior de indivíduos oriundos de diferentes países, por outro, em alguma medida os documentos (ou a falta deles) apresenta certa indiferença ou até mesmo hostilidade a determinadas ideias que se lhe fossem apresentadas como transversais, ou seja, desalinhada com determinadas tendências artísticas. Conclui-se que o início da Sociedade Bach de São Paulo foi marcado também por uma atitude de afastamento de uma classe artística que, envolvida em seus próprios ideais, tornou-se se indiferente diante de um acontecimento de alto significado histórico-musical para o Brasil, ou seja, a fundação de uma entidade que representava a força de um movimento internacional em prol da música de um dos mais notáveis compositores da música ocidental em território nacional.

O acesso à Coleção Martin Braunwieser permitiu um contato direto com textos que, relacionados, proporcionaram a descrição das características distintivas da Sociedade Bach de São Paulo em relação às demais sociedades musicais do período. No folheto “BACH” e na introdução da coletânea dos “10 Corais para Coro Misto” de Bach as inserções de Tatiana Braunwieser tornaram claras o perfil artístico desenvolvido pela entidade, ou seja, voltada a uma interpretação não mecanicista da música do compositor alemão, atribuindo-se à tal música um caráter espiritual. Na prática as ideias apresentadas por Tatiana Braunwieser foram experimentadas por músicos como o maestro Isaac Karabtchevsky que, quando jovem, no início de sua carreira, tocou na Sociedade Bach de São Paulo e em suas respostas ao questionário dessa pesquisa constatou desse ambiente de devoção à música de Bach.

Os documentos da Coleção Martin Braunwieser permitiram ainda a descrição do que foram os *Concertos Extraordinários da Juventude*. Nos programas dos *Concertos* constam datas, locais de apresentação, nomes dos intérpretes e relação das obras apresentadas. Em outros documentos como cartas e comunicados foram identificadas outras informações como a idade máxima permitida no concurso e as habilidades técnicas requeridas para participação nas audições. Infelizmente o mesmo não ocorreu em relação ao *Curso de Canto e Introdução ao Estilo Barroco*. Apesar de pioneiro e exclusivo, não foram encontrados documentos que

forneçassem em detalhes as informações quanto a metodologia utilizada no curso, nem o cronograma, nomes de participantes ou mesmo materiais didáticos.

As entrevistas exclusivamente realizadas para essa pesquisa constituíram parte importante na compreensão das relações entre as iniciativas da entidade e a identidade cultural da cidade. O papel da entidade foi reiterado pelos maestros João Carlos Martins, Isaac Karabtchevsky e João Wilson Faustini, nomes de referências em suas respectivas áreas e que conheceram o trabalho desenvolvido pela Sociedade Bach de São Paulo. Os documentos da Coleção Martin Braunwieser juntamente com as respostas de Flávia Toni a respeito do maestro George Olivier Toni também ajudaram a ressignificar o papel da entidade na construção da identidade cultural da cidade de São Paulo. A referida ressignificação da Sociedade Bach de São Paulo tornada possível nessa pesquisa por meio da coleta de informações e dados das entrevistas, além dos documentos dos acervos corroborou com a afirmação de Le Goff (2013) quando o autor discorreu a respeito da importância da memória para a construção da identidade.

Nesse sentido a Sociedade Bach de São Paulo foi estudada pelos autores Carlini e Bispo cuja produção bibliográfica apresenta desde referências às iniciativas da entidade até as relações com outras instituições e personalidades (no Brasil e no exterior). Apesar da existência de tais publicações, nota-se em São Paulo a falta de interesse em preservar certas memórias com vistas a possibilitar aos pesquisadores e estudiosos acesso às informações que contribuam para o estudo da própria sociedade paulistana em suas multifacetadas expressões. É o caso da Sociedade Bach de São Paulo que, sendo ela mesma representante de um período prolífico no aspecto artístico-cultural da cidade, ainda não aparece na maior parte da literatura da cidade que trata dos assuntos ao seu entorno (entidades culturais, arte e cultura na primeira metade do século XX) como se constatou ao longo dessa pesquisa.

A indiferença constatada nos primeiros anos da Sociedade Bach de São Paulo ou como propôs Elias e Scotson, a condição de *outsider* a que a entidade foi relegada explica a conturbada existência de uma entidade em constante busca por aceitação e reconhecimento. As estratégias utilizadas pela entidade para atrair apoio e suporte financeiro com o propósito de estabilizar-se para se expandir não logrou êxito. Fora da pauta ou dos círculos dos principais agitadores culturais das décadas de 1930 e 1940, notadamente Mário de Andrade em São Paulo e Villa-Lobos no Rio de Janeiro, a Sociedade Bach de São Paulo não recebeu a acolhida que esperava entre os artistas mais influentes e por conseguinte da classe política. No caso da Sociedade Bach de São Paulo constatou-se que, um olhar sobre a dinâmica entre “estabelecidos e *outsiders*” no contexto artístico-cultural tornou a trajetória da entidade mais

compreensível, uma vez que as questões financeiras passaram a ser entendidas como uma consequência e não uma causa.

A teoria de Elias e Scotson aplicada no estudo das relações entre a Sociedade Bach de São Paulo (*outsiders*) e os representantes do modernismo (estabelecidos) foi útil para analisar a dispersão gradativa dos integrantes da entidade. Quarenta anos após o início das suas atividades a Sociedade Bach de São Paulo ainda convivia com as mesmas limitações encontradas quando foi fundada. Tal como acontecia em *Winston Parva* onde os moradores da Zona 3 com o tempo passaram a se reconhecer como de classe inferior, ao passo que nas Zonas 1 e 2 as gerações mais jovens aprendiam determinado comportamento com os pais, mantendo sua identidade de “estabelecidos” mesmo que não propositalmente, guardadas as devidas proporções e diferenças esta dinâmica foi observada em relação a Sociedade Bach de São Paulo e as elites políticas e culturais da cidade. Quatro décadas se passaram e, mesmo sem a atuação de Mário de Andrade ou Villa-Lobos no cenário artístico, a entidade continuou a ser ignorada pelos órgãos públicos e por influenciadores culturais. Com o passar do tempo o desgaste na administração da Sociedade Bach de São Paulo limitou o envolvimento de parte de seus sócios. Com constantes negativas nas solicitações de subvenções para seus programas os diretores perderam seu estímulo, como que assumindo sua condição de impotência diante da condição financeira sempre desfavorável. Atrelada às consequências da condição de *outsider* constatou-se uma dispersão gradativa dos sócios, o que inviabilizou um plano de ação pujante que acompanhasse o desenvolvimento da cidade. Com cada vez menos pessoas envolvidas com a ideia/objeto a partir do qual a entidade foi fundada, seu enfraquecimento foi inevitável. Com menos disposição dos sócios para assumirem as responsabilidades da entidade não houve capacidade de se expandir nos últimos anos, o que causou a estagnação da entidade tornando a visibilidade de suas atividades cada vez mais improvável, restrita apenas a um pequeno círculo de frequentadores.

Não se tratou nessa dissertação das questões religiosas que podem ter influenciado a condição de *outsider* da entidade. A música coral de Bach cantada em português (prática da Sociedade Bach de São Paulo) tornava evidente a teologia reformada. A implicação dessa prática num país de tradição católica ainda carece de estudo.

Conclui-se, portanto, que as dificuldades administrativas e a dispersão gerada pelo sentimento de impotência causados pela posição a que foi relegada durante toda sua existência, somados ainda aos novos meios de se consumir arte em meados da década de 1970, conduziram a entidade ao seu fim inevitável.

REFERÊNCIAS

ACERVO MÁRIO DE ANDRADE.

ACERVO PARTICULAR DO MAESTRO SÉRGIO SCHNEE.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, v. VII, 1963.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura - História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Sínodo Nobel, 1998.

BATISTA, Marta Rossetti. *Brasil: 1º tempo Modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, v. 26, 1972.

BISPO, Alexandre Antônio. *Martin Braunwieser: Espiritualismo, Nova Objetividade, Humanismo Clássico e as Tradições Musicais do Oriente e do Ocidente na Pedagogia e na Criação Artística*. Musices Aptatio, 1991.

BISPO, Alexandre Antônio (Ed.). Contextos franco-alemães no Movimento Bach e suas extensões no Brasil. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 120/5 (2009:4). Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/120/SchweitzerBach.html>. Acesso em: 30 maio 2021.

BISPO, Alexandre Antônio. Sob o signo de Bach. Início das intenções entre o Brasil e a Europa na Johanneskantorei de Lüneburg em 1974. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 147/3 (2014:1). Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/147/Brasil-em-Lueneburg_1974.html. Acesso em: 30 maio 2021.

BISPO, Alexandre Antônio. A Bach-Bewegung nos seus elos com Salzburg em São Paulo e as Bachianas Brasileiras. Relendo carta de H. Villa-Lobos à Sociedade Bach de São Paulo à luz de diferentes correntes de pensamento: Philipp Spitta (1801-1859) e Bernhard Paumgartner (1887-1971). *Revista Brasil-Europa: Correspondência EuroBrasileira* 169/4 (2017:5). Disponível em: http://revista.brasileuropa.eu/169/Bachbewegung_e_Bachianas_Brasileiras.html. Acesso em: 30 maio 2021.

BISPO, Alexandre Antônio. O movimento Bach da Áustria ao Brasil através da Grécia nos seus sentidos renovadores nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial - um marco: concerto pela presença de Felix Petyrek (1892-1951) em Atenas em 1926. *Revista Brasil-*

Europa: Correspondência EuroBrasileira 170/13 (2017:6). Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/170/Bach_em_Atenas.html. Acesso em: 30 maio 2021.

BLAINEY, Geofrey. *Uma breve história do século XX*. 2ª ed. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2010.

BOMFIM, Camila Carrascoza. *A Música Orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. 2017. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151581>. Acesso em: 30 maio 2021.

CARLINI, Álvaro. *A Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977)*. Informativo Carlos Gomes - Ano I número 3, agosto/setembro – 1995.

CARLINI, Álvaro. *Apóstolos de Bach em São Paulo*. ARTEunesp. São Paulo, SP – Brasil, V. 13, 1997.

CARLINI, Álvaro. Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (1944-1976): histórico das entidades. **Anais [...]**. III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

CHNEE, Ludimila Kipman. *Perguntas respondidas por arquivos de áudio via aparelho celular*. 2021.

CHNEE, Sergio Igor. *Perguntas respondidas por arquivos de áudio via aparelho celular*. 2021.

COLEÇÃO MARTIN BRAUNWIESER. *Discoteca Oneyda Alvarenga* – Centro Cultural São Paulo.

CONTIER, Arnaldo D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fenix - Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 1, Ano 1, nº 1. outubro/ novembro/ dezembro 2004. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1/5>. Acesso em: 02 jan. 2022.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L.; *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FAUSTINI, J. W. Questionário respondido por e-mail. 2021.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. – São Paulo: Editora Universitária de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento Nacional, 1994.

GABRIEL, A. P. dos A.; IGAYARA-SOUZA, S. C. *Martin Braunwieser (1990-1991) e sociedades corais alemães em São Paulo: práticas de repertório europeu*. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002867347.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. *A Contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-01022017-095243/pt-br.php>. Acesso em: 30 maio 2021.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach – O Apogeu de uma Era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 3ª ed., 1991.

HEITOR, L. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Coleção documentos brasileiros, 87. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

HISTÓRIA EM REVISTA 1900-1925. *A Revolução Russa*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1994, p. 72-73.

GOOCH, G. P. *História e historiadores em el siglo XIX*. Fondo de cultura econômica. Colección de obras históricas, 1ª ed. espanhola: México, 1942.

KARABTCHEVSKY, Isaac. *Questionário respondido por e-mail*. 2021.

LACOMBE, Marcelo S. Masset. Modernismo e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. *Perspectivas*, São Paulo, v. 34, p. 149 - 171, jul./dez. 2008 (Acesso em 30 de maio de 2021).

LANZELOTTE, Rosana. *Música secreta*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2009.

LE BRETON, J. “*Notícia histórica da vida e das obras de José Haydn*”. Edição do texto Paulo Mugayar Kühl; revisão Renata Maria Parreira Cordeiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*; Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. – 7ª ed. revista – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

MARTINS, João Carlos. *Questionário respondido por e-mail*. 2021.

MISSÃO Artística Francesa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo340/missao-artistica-francesa>. Acesso em: 16 jun. 2021.

MORAES, J. G. Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NEVEZ, J. M. *Música contemporânea brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

Revista Concerto. *Mundo Coral*. Ano XVIII, nº 190, São Paulo, junho 2012.

Revista Concerto. *Canto Coral*. Ano XXII, nº 239, São Paulo, junho 2017.

Revista Diapason. *Bach: Deus em música*. Nº 2, São Paulo: Duetto editorial, maio-junho 2006.

RINKE, Stefan. Alemanha e Brasil, 1870-1945: uma relação entre espaços. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/hcsm>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ROCHA, I. P. *Imigração Internacional em São Paulo: Retorno e Reemigração, 1890-1920*. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História. Orientador: Prof. Dr. Horacio Gutiérrez. São Paulo, 2007. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-24102007-145107/pt-br.php. Acesso em: 12 jan. 2021.

RUSEISHVILI, S. *Ser russo em São Paulo: Os imigrantes russos e a (re) formulação de identidade após a Revolução Bolchevique de 1917*. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Sociologia. Orientadora: Profa. Dra. Eva Alterman Blay. São Paulo, 2016. Disponível em: teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13022017-124015/pt-br.php. Acesso em: 20 jul. 2021.

SCHMIDT, Monika. *Questionário respondido por e-mail*. 2021.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. Trad. Hugo Langone. – São Paulo: É Realizações, 2013.

SENA, Eduardo A. *Um turbilhão sublime: Mário de Andrade e o departamento de cultura de São Paulo*. Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. S/d. Disponível em: chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Fwww.iea.usp.br%2Fpesquisa%2Fcatredras-e-convenios%2Fcatredra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia%2Ftextos%2Fcatredraos_eduardo_sena_mario_de_andrade_final&cflen=399340&chunk=true. Acesso em: 03 jan. 2022.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23 ed. rev. e atual. – São Paulo: Cortez, 2007.

TONI, F. C. *Missão: As Pesquisas Folclóricas*. SESC SP, 2ª ed. 2007.

TONI, F. C. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 57, p. 181-204, dez, 2013.

TONI, F. C. *Questionário respondido por arquivos de áudio via aparelho celular*. 2021.

VIEIRA, S. A. B. *Os Parques Infantis da cidade de São Paulo (1935-1938): Análise do modelo didático-pedagógico*. Trabalho de Iniciação Científica – Bolsa PIBIC, desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Monarcha e apresentado na VI Jornada de Iniciação Científica do Campus de Marília (13 a 14-09-1999), no XI Congresso de Iniciação Científica da UNESP (10 a 12-11-1999) e como Trabalho de Conclusão do Curso de Pedagogia.

Disponível em:

[https://www.google.com/search?q=OS+PARQUES+INFANTIS+DA+CIDADE+DE+S%C3%83O+PAULO+\(1935-1938\)%3A+AN%C3%81LISE+DO+MODELO+DID%C3%81TICO-PEDAG%C3%93GICO+1&rlz=1C1SQJL_pt-BRBR953BR953&oq=OS+PARQUES+INFANTIS+DA+CIDADE+DE+S%C3%83O+PAULO+\(1935-1938\)%3A+AN%C3%81LISE+DO+MODELO+DID%C3%81TICO-PEDAG%C3%93GICO+1&aqs=chrome..69i57.817j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=OS+PARQUES+INFANTIS+DA+CIDADE+DE+S%C3%83O+PAULO+(1935-1938)%3A+AN%C3%81LISE+DO+MODELO+DID%C3%81TICO-PEDAG%C3%93GICO+1&rlz=1C1SQJL_pt-BRBR953BR953&oq=OS+PARQUES+INFANTIS+DA+CIDADE+DE+S%C3%83O+PAULO+(1935-1938)%3A+AN%C3%81LISE+DO+MODELO+DID%C3%81TICO-PEDAG%C3%93GICO+1&aqs=chrome..69i57.817j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8)

Acesso em: 20 jul. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Carta à Sociedade Bach de São Paulo* (rascunho de uma carta – Rio de Janeiro, 1945) – Presença de Villa-Lobos, v. 9, 1ª ed., Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-Lobos, 1974.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. *Bach Revival* (p. 438-441). Macmillan Publishers Limited, v. 2, 2ª ed, 2001.

TIMASCHEFF, N. *Teoria Sociológica*. Trad. Antônio Bulhões. Revista por José Augusto de Castro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2ª ed., 1965.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TURINO, Célio. *Pontos de cultura: o Brasil de baixo para cima*. 2ª ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2012.

APÊNDICE

Questionários e entrevistados: os questionários foram adaptados conforme o grau de proximidade do entrevistado com a Sociedade Bach de São Paulo.

1. Questões direcionadas à pesquisadora Flávia C. Toni e aos maestros Issac Karabchevsky e João Carlos Martins:

1. Nome completo, data e autorização para utilização das informações na pesquisa.
2. Quando e qual foi o seu primeiro contato com a Sociedade Bach de São Paulo?
3. Que impressões lhe causaram a Sociedade Bach de São Paulo?
4. Que influência (ou contribuição) a Sociedade Bach de São Paulo teria tido em sua carreira musical?
5. Qual seria a sua crítica/avaliação quanto a atuação (ou seja, divulgação da obra de Bach, formação de pessoas ou influência sobre novos artistas) da Sociedade Bach no meio cultural da cidade de São Paulo?

Caso haja algum relato que vá além das questões acima e que gostaria de mencionar, por favor, esteja à vontade para nos enviar.

6. Questões direcionadas ao maestro João Wilson Faustini:

1. Nome, data e autorização para utilização das informações na pesquisa.
2. Quando e como você conheceu a Sociedade Bach de São Paulo?
3. Qual o seu envolvimento com essa Sociedade?
4. De que forma ela contribuiu para sua formação/carreira musical?
5. Quais críticas foram (no período) divulgadas em relação as atividades da Sociedade Bach de São Paulo?
6. E qual seria a sua crítica?
7. Os objetivos da Sociedade Bach de São Paulo eram claros em seus estatutos, dentre eles: divulgar a obra de J. S. Bach e seus contemporâneos. Que impacto ou influência teve esta iniciativa no meio artístico-cultural da cidade?
8. Durante os anos de sua existência, membros da Sociedade Bach de São Paulo reclamaram de seu esquecimento, tanto por parte de poderes públicos quanto de colaboradores/empresas privadas. Anos após o encerramento de suas atividades (que duraram mais de 40 anos!) esta Sociedade e todas as suas realizações continuam nas sombras do esquecimento, mesmo nos escritos historiográficos da música da cidade de São Paulo ou que seja do Brasil. A que você atribui esta postura de artistas e acadêmicos em relação a Sociedade Bach?
9. O nome Zuinglio Faustini aparece algumas vezes em concertos da Sociedade Bach. Você poderia relatar um pouco desta relação de Z. Faustini com a [Sociedade Bach de São Paulo?

10. Questões direcionadas a Ludmila Kipman Schnee:

1. Nome completo, data e autorização para utilização das informações na pesquisa.
2. Quais circunstâncias teriam orientado a vinda dos Braunwieser ao Brasil?

3. Poderia descrever livremente o perfil do casal Braunwieser? (suas personalidades/temperamentos, prioridades, hábitos)
 4. Os Braunwieser enfrentaram muitas dificuldades para desenvolver seus objetivos artísticos na cidade. Mediante a tais dificuldades, por que teriam decidido permanecer no Brasil?
 5. Qual seu grau de parentesco com o maestro D. Kipman?
 6. Por ocasião da chegada dos Braunwieser, já atuava no Brasil o maestro Kipman. Quando o maestro veio para o Brasil e sob quais as circunstâncias?
 7. Qual teria sido a relação do maestro Kipman com a Sociedade Bach?
 8. Quando e como você conheceu a Sociedade Bach de São Paulo?
 9. Qual o seu envolvimento com essa Sociedade?
 10. De que forma ela contribuiu para sua formação musical?
 11. Quais críticas foram (no período) divulgadas em relação as atividades da Sociedade Bach de São Paulo? E qual seria a sua crítica?
 12. Os objetivos da Sociedade Bach de São Paulo eram claros em seus estatutos, dentre eles, o principal: divulgar a obra de J. S. Bach e seus contemporâneos. Que impacto ou influência teve esta iniciativa no meio artístico-cultural da cidade?
 13. Durante os anos de sua existência, membros da Sociedade Bach de São Paulo reclamaram de seu esquecimento, tanto por parte de poderes públicos quanto de colaboradores/empresas privadas. Anos após o encerramento de suas atividades (que duraram mais de 40 anos!) esta Sociedade e todas as suas realizações continuam no esquecimento, mesmo nos escritos historiográficos da música da cidade de São Paulo ou que seja do Brasil. A que você atribui esta postura de artistas e acadêmicos em relação a Sociedade Bach?
14. Questões direcionadas a Sergio Igor Schnee:
1. Qual o contexto político-social da vinda da família Kipman ao Brasil?
 2. Que informações teria a respeito da segunda Sociedade Bach de São Paulo?
 3. Quais os nomes dos membros da família Kipman?
 4. Teria sido a enfermidade de Renata Braunwieser o motivo de seu gradativo esgotamento com relação a Sociedade Bach de São Paulo?
5. Questões direcionadas a Monika Schmidt:
1. A Sociedade ainda está mantendo suas atividades?
 2. Como funciona hoje o ingresso na Sociedade (novos sócios)?
 3. Existe algum arquivo (foto ou programa de concerto) dos anos 1935-1940 que pudesse ser compartilhado por vocês para inserção em meu trabalho?
 4. Existe algum registro de atividade da Sociedade Bach de São Paulo em parceria com a Lyra?
 5. Existe algum relato de como teriam sido desenvolvidas as atividades da Sociedade Lyra durante a Segunda Guerra?

ANEXOS

Relação dos nomes dos fundadores da Sociedade Bach de São Paulo (p. 01) e primeiro sarau da entidade (p. 02). Coleção Martin Braunwieser – 00001. Arquivo da Discoteca Oneyda Alvarenga (SP).

I

No dia 21 de março de 1935, quinta feira no 250^o aniversário de J.S. Bach, foi fundada em S. Paulo a "Sociedade Bach" com fim de cultivar e divulgar as obras deste mestre.

Os socios fundadores:

Bras. Frieda Fischer, ~~rua Augusta 543, Tel. 73501~~ (Al. Lusa Branca 37)
 Else Bowler, rua Nello Alves 48
 Rosa Schaffmann, (rua Frei Caneca 137)
 Maria Trevisan
 Tatiana Braunwieser, (rua Cap. Pinto Ferreira 40)

Stas. Herta Reinharder, (rua Maria, Jard. Marqu. Lth #18, Tel. 4-854)
 Veronica Rapp, (rua Haddoen Lobo 74, 7-3105
 Eugborg Warnecke, 7-2057
 Ingrid Nelwing, (rua da Consolação 572 casa 2 fundos)

Pres. Alexandre Schaffmann, (rua Frei Caneca 137)
 Julius Glas, (rua Vergueiro 644, Tel. 7-4772
 Jacob Bosch, (rua Pyramida
 Martin Braunwieser, (rua Cap. Pinto Ferreira 40
 Fernando Berti,
 Armando Trevisan,

I

Primeiro interno "Sarau Bach" no dia 18 de abril de 1935.

Do, bravo bem temperato:
 Preludios e fugas:
 I. vol: fa# menor
 II. vol: sol maior
 I. vol: do# menor
 Uma fuga da "Arte da Fuga" } Tatiana Braunwieser

Uma aria de soprano do "Oratorio de Natal" - Herta Reinharder
 Sonata para violino e piano em fa maior - { Tatiana Braunwieser
 Alex. Schaffmann

Carta da *Nova Sociedade Bach de Leipzig* enviada a Tatiana Braunwieser em janeiro de 1937. Coleção Martin Braunwieser – Correspondências. Arquivo da Discoteca Oneyda Alvarenga (SP).



Neue Bachgesellschaft zu Leipzig

Eingetragener Verein

Bachmuseum

Eisenach, den NBG B/R
Frauenplan 21

Geschäftsstelle

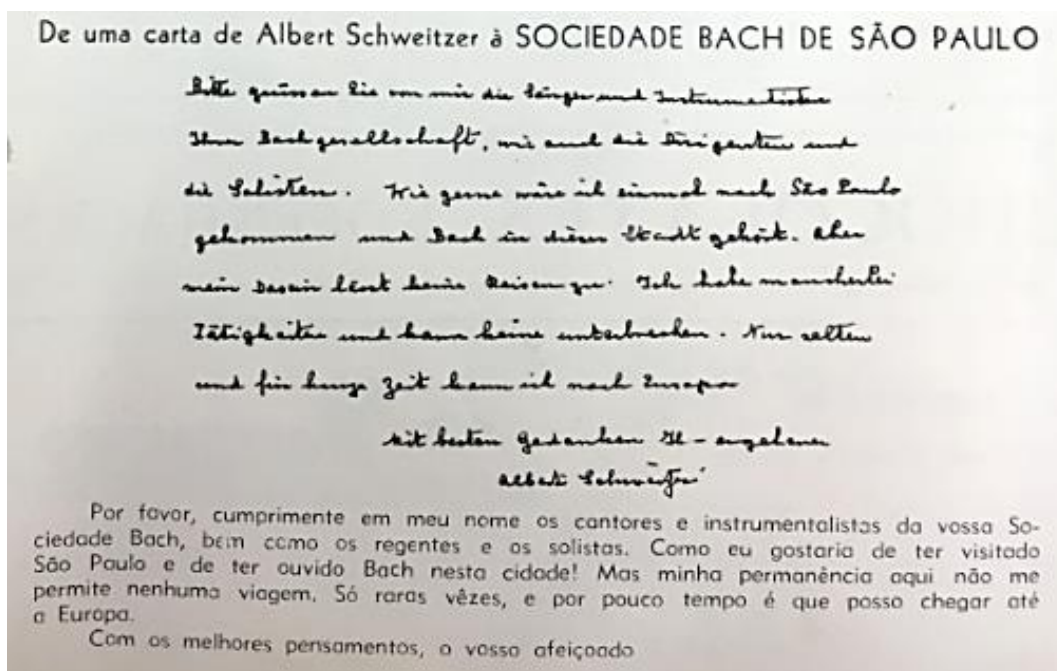
Leipzig C1, den 7. Januar 1937
Münzberger Straße 36

Frau
Tatiana Braunwieser,
Sao Paulo
Rua Cpt. Pinto Ferreira 40

Sehr geehrte gnädige Frau,

wir haben mit Interesse Ihren geschätzten Zeilen vom 13. Dez. entnommen, daß dort - wohl unter Ihrer Leitung - sich eine Gesellschaft gegründet hat, die die Werke Johann Sebastian Bachs pflegen will. Wir begrüßen diesen Zusammenschluß von bachbegeisterten Menschen und es sollte uns freuen, wenn etwa Sie selbst Mitglied unserer Gesellschaft würden oder aber Ihre Vereinigung ihr als korporatives Mitglied anschlössen. Zweck und Ziel der Neuen Bachgesellschaft sind Ihnen ja gewiß nicht unbekannt. Wir lassen Ihnen dennoch einige Werbeblätter und auch einige Anmeldekarten mit gleicher Post zugehen. Sie werden aus ihnen auch die große Reihe der Veröffentlichungen Bach'scher Werke für den praktischen Gebrauch ersehen, die im Laufe der Jahre entstanden sind und auf die wir Ihr Augenmerk besonders lenken möchten. Die Veröffentlichungen, die

Carta de Albert Schweitzer à Sociedade Bach de São Paulo por ocasião do 30º aniversário da entidade. Coleção Martin Braunwieser – Correspondências. Arquivo da Discoteca Oneyda Alvarenga (SP).



Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo em 1958. Coleção Martin Braunwieser. Arquivo da Discoteca Oneyda Alvarenga (SP).



Capa da edição original da coletânea “10 Corais para Coro Misto” de J. S. Bach – Sociedade Bach de São Paulo. Acervo particular de Oziel Seles Silva.



Manuscrito do Coral Jubilosa está minha alma (do Oratório de Natal) de J. S. Bach com tradução para o português. Acervo particular de Sergio Chnee.

B. H. 5. 124)

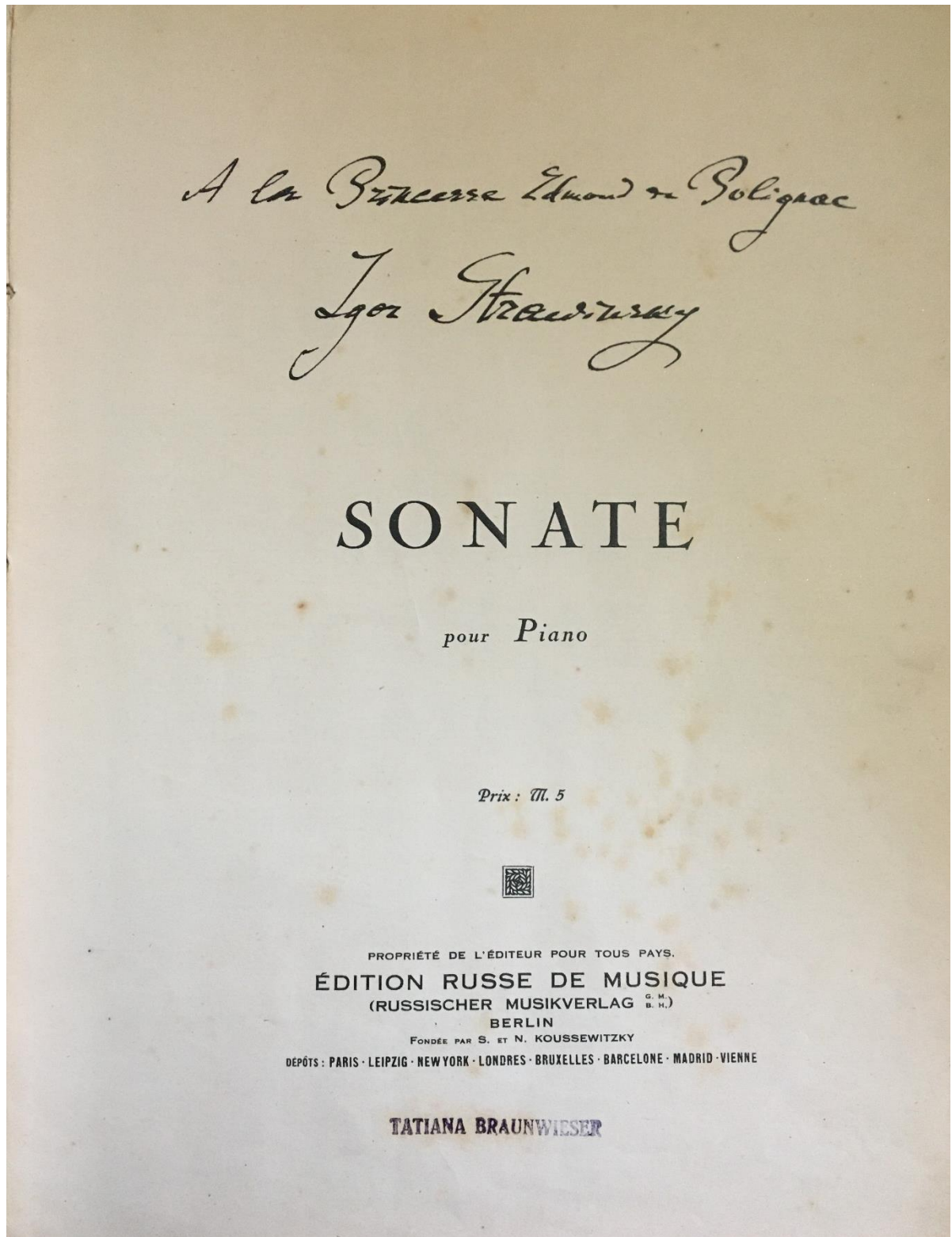
no 35 *Jubilosa está minha alma*
(Do Oratório de Natal)

Ju. lei-lo. sa es. tá minh' al - ma, pois tam -
Fröhlich soll mein Herz me sprin - gen die - se

-ken. lá no céu, an - jos seus cantam -
heit, da voz Freud' al. le En - gel sin -

-do; Cé - ros re - lestiais pro - cla - mam,
-gen. Hört, hört, wie mit vol - len Chö - ren

Contracapa da partitura utilizada por Tatiana Braunwieser para divulgar a *Sonata* de Igor Strawinsky em São Paulo. Acervo particular de Sergio Chnee.



Contracapa do livro de Karl Leimer-Giesecking, na edição traduzida por Tatiana Braunwieser intitulado "Como Devemos Estudar Piano" (1949). Acervo particular de Oziel Seles Silva.

