

# J. Octaviano e a Música Psíquica: *será que o ontem pode ser melhor?*

Humberto Amorim  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
[humbertoamorim@musica.ufrj.br](mailto:humbertoamorim@musica.ufrj.br)

Paulo Martelli  
Movimento Violão  
[movimentoviola@gmail.com](mailto:movimentoviola@gmail.com)

**Resumo:** Ao levantar e analisar mais de setenta fontes em jornais, periódicos e revistas sobre João Octaviano Gonçalves (1892-1962), além de discorrer mais detidamente sobre um concerto de grandes proporções ocorrido no Rio de Janeiro, em 1926, sob o título de *Música Psíquica*, o artigo objetiva aquilatar a eventual importância de um músico hoje obliterado, mas que, durante décadas seguidas, foi capaz de movimentar amplamente as páginas da imprensa carioca através de suas atividades como compositor, intérprete, professor, regente e articulador cultural. Com uma produção de cerca de 400 obras para diversas formações (de peças solo a grandes sinfonias), nossa hipótese é a de que J. Octaviano possa, talvez, ter o seu atual quadro de invisibilidade reavaliado. No trabalho, os gestos de “recordar” e “escavar” se coadunam à perspectiva benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2013b, p. 13), desterrando um personagem que acabou ficando à margem de nossa historiografia musical, apesar de ter sido um dos mais ativos agentes no campo da música de concerto brasileira durante a primeira metade do século XX.

**Palavras-chaves:** João Octaviano Gonçalves. J. Octaviano. Música Psíquica. Crítica musical. Historiografia musical brasileira.

## J. Octaviano and the Psychic Music: can yesterday be better?

**Abstract:** By surveying and analyzing over seventy sources in newspapers, periodicals and magazines about João Octaviano Gonçalves (1892-1962), in addition to discussing more closely a major concert that took place in Rio de Janeiro, in 1926, under the title of *Música Psíquica* (Psychic Music), the article aims to assess the importance of a musician currently forgotten, but who for decades moved the pages of the press through his activities as a composer, pianist, teacher, conductor and cultural articulator. With a production of about 400 works for varied musical formations (from solo pieces to great symphonies), our hypothesis is that J. Octaviano may have his historical forgetfulness reassessed. Throughout the text, the gestures of “remembering” and “digging” are related to the perspective of “brushing history against the grain” (BENJAMIN, 2013b, p. 13), in an attempt to reveal a character who ended up on the margins of our musical historiography, despite being one of the most active agents in the field of Brazilian concert music during the first half of the 20th century.

**Keywords:** João Octaviano Gonçalves. J. Octaviano. Psychic Music. Music critic. Brazilian musical historiography.

## Introdução

Desde que, em 1929, os historiadores franceses Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944) fundaram a Escola dos Annales, ganhou força o movimento de desconstrução da perspectiva historiográfica que tinha por objetivo a restituição do passado como instância total, perene e globalizante. Ante às ideias predominantes do século XIX - a compreensão da história com ascendência na crônica dos acontecimentos (visão Positivista<sup>1</sup>) e a ideia filosófica de que o passado seria uma instância plasticamente moldada através dos eventos dignos de serem lembrados -, Bloch projetou uma imagem da história não como mera ciência do passado, mas antes uma espécie de jogo pautado no constante vai e vem do historiador do presente ao passado e vice-versa. Criava, com isso, as fagulhas para a compreensão da história não como uma estrutura rígida, mas necessariamente em permanente construção e desconstrução: “O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa” (BLOCH, 2001, p. 75).

Poucos anos depois de plantadas as bases da Escola dos Annales, os pensadores alemães da Escola de Frankfurt – Max Horkheimer (1895-1973), Theodor Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898-1978), dentre outros – projetavam sob as ciências sociais e filosóficas novas articulações, sobretudo a partir de 1937, ano em que Horkheimer publica Teoria Tradicional e Teoria Crítica (HORKHEIMER, 1980), também uma tentativa de oferecer caminhos diversos para a compreensão do mundo, ante o positivismo e cientificismo reinantes do fim do século XIX: “A Teoria Crítica tem a função de mostrar que os homens não são meros resultados do processo histórico, mas são também agentes desse processo” (CARNAÚBA, 2010, p. 204).

Não é nosso propósito, aqui, instilar um aprofundamento conceitual em torno das teorias associadas à Escola dos Annales ou à Escola de Frankfurt, apenas reconhecer que ambas – por diferentes caminhos – opuseram-se ao caráter puramente observacional que ainda impregnava parte significativa do pensamento historiográfico nas primeiras décadas do século

---

<sup>1</sup> “Os historiadores ‘positivistas’ visados por Marc Bloch são marcados pela filosofia ‘positivista’ do final do século XIX, a escola de Augusto Comte - que era uma filosofia ainda dominante [...] na época em que Marc Bloch era estudante. [Os positivistas] elaboraram um pensamento específico no domínio da história, e esse pensamento, que tinha o mérito, que Marc Bloch não lhe negava, de buscar dar fundamentos objetivos, ‘científicos’, à demarcação histórica, apresentava sobretudo o grande inconveniente, empobrecendo o historicismo alemão do final do século XIX, de limitar a história à ‘estrita observação dos fatos, à ausência de moralização e de ornamento, à pura verdade histórica’ (diagnóstico do americano Adams, desde 1884). O que Marc Bloch não aceitava em seu mestre Charles Seignobos, principal representante desses historiadores ‘positivistas’, era iniciar o trabalho do historiador somente com a coleta dos fatos, ao passo que uma fase anterior essencial exige do historiador a consciência de que o fato histórico não é um fato ‘positivo’, mas o produto de uma construção ativa de sua parte para transformar a fonte em documento e, em seguida, constituir esses documentos, esses fatos históricos, em problema.” (LE GOFF, 2001, p. 19).

XX, objetivando, em via oposta, projetá-lo para fora de estruturas confinadas, rígidas ou hegemônicas. A partir de então, começa a ganhar corpo uma abordagem histórica (e musicológica) que pode nos permitir uma leitura dos objetos de estudo (seus tempos, contextos, transversalidades, etc.) para além de sua imagem aparente, nas ruínas.

Com Walter Benjamin (1892-1940), pensador alemão comumente associado como membro do “círculo de fora” da Escola de Frankfurt, esta tentativa de ler a partir do que está à margem ganha contornos mais nítidos. “Escavar” e “recordar” a história se tornam meios para suscitar, a partir de suas sombras ou escombros, personagens e práticas ainda não desoterrados<sup>2</sup>. Do cerne deste pensamento é que emerge a perspectiva de “escovar a história a contrapelo”, um de seus conceitos mais difundidos, expresso na sétima de suas teses Sobre o Conceito da História.

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2013b, p. 13).

Ao conceber uma perspectiva histórica sob o ponto de vista dos vencidos e/ou dos invisíveis, Benjamin abre a possibilidade de criarmos fendas sob os enredos oficiais galgados apenas em grandes nomes e lemas positivistas (“ordem e progresso”). Aprofunda, com isso, o problema shakespeariano em torno da existência das coisas<sup>3</sup>: “para que algo seja, outro algo precisa não ser”. E nos deixa, na potência de uma pergunta, um possível método historiográfico para confrontar as narrativas repletas de barbáries e silenciamentos (por vezes, nada acidentais) que herdamos e reproduzimos: Como “ler o que nunca foi escrito”? (BENJAMIN, 1970, p. 51)

Naturalmente, a proposição consiste mais em manter ativa a potência da pergunta do que em tentar respondê-la, mas é possível sugerir pelo menos três caminhos a partir da provocação de Benjamin: 1) Como ler/reler o que aconteceu; 2) Como ler/reler o que poderia ter acontecido; 3) Como ler/reler o que aconteceu, mas (ainda) não foi contado. Quando investigados, os personagens, objetos e práticas que estão “ao lado” da história, nas ruínas, tornam-se eventuais encontros do inconsciente coletivo com o “não saber” histórico. Ao comentar, por exemplo, as predisposições inculcadas nos indivíduos na seleção de fatos

---

<sup>2</sup> “A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [Gedächtnis] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [das Erlebte], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava.” (BENJAMIN, 2013a, p. 101).

<sup>3</sup> “Ser ou não ser – Eis a questão” (SHAKESPEARE, 2012, p. 141).

passados, o historiador português Fernando Catroga (1945) comenta como esse processo psicológico é sempre acompanhado “pelo que se olvida, pois, quer se queira quer não, escolher também é esquecer, silenciar e excluir” (CATROGA, 2001, p. 26).

Diante da tensão-oscilação sempre reinante entre memória e esquecimento<sup>4</sup>, o gesto do musicológico pode ser aquele instigado por Benjamin, “escovar a história a contrapelo”, recordando e escavando os seus escombros, criando furos trazidos do passado para a (des)compreensão do presente (e vice-versa), uma proposta metodológica que talvez se aproxime do que fora sugerido pelo historiador francês Michel de Certeau (1925-1986): “A análise dos antecedentes dos quais o discurso não fala permitirá precisar as leis silenciosas que circunscrevem o espaço da operação histórica” (CERTEAU, 2013 [1982], p. 65).

João Octaviano Gonçalves (1892-1962) – cujo nome artístico respondia por J. Octaviano – parece ser um destes casos em que é possível (re)ler o que aconteceu e ainda não foi contado, subsistindo por detrás da história oficial apenas como fala subliminar ou enfaixada, silenciosa. Natural de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, o músico fez carreira no Rio de Janeiro, onde desenvolveu uma intensa e longa atividade como concertista, compositor, professor, arranjador e articulador cultural até morrer.

Até o momento, são parcas ou inexistentes as notícias sobre os seus antecedentes familiares e as vivências de sua infância na cidade natal. Sabe-se, apenas, que J. Octaviano finalizou os estudos secundários no Rio de Janeiro, no Colégio Alfredo Gomes, cujos boletins publicados na imprensa a partir de 1908 nos dão conta de que o artista, então com 16 anos, teve resultados excelentes em álgebra, geometria e desenho (“aprovado com distinção”) e foi também um bom aluno em português, francês, inglês, latim e coreografia (“aprovado plenamente”). (O PAIZ, 1908; O PAIZ, 1909).

Outras notícias cotidianas de suas vivências em terras cariocas foram anotadas em periódicos da época, como a inscrição no processo seletivo (sorteio) para alistamento na organização militar do Brasil (O IMPARCIAL, 1917); a tardia expedição de seu título de eleitor, em 1933, quando J. Octaviano já detinha mais de quarenta anos (CORREIO DA MANHÃ, 1933); além das provas realizadas na Inspetoria de Veículos para obtenção da carteira de motorista (O JORNAL, 1922a; 1922b), dado que sugere como o artista foi antenado e aberto às inovações de seu tempo, uma característica que se refletiria, mais adiante, na relação pioneira que

---

<sup>4</sup> “Segundo Fernando Catroga, a relação entre lembrança/esquecimento e historiografia revela disputas por poder dentro de cada cultura. (CATROGA: 2001) Isto se dá porque cada grupo social possui ferramentas e rituais de recordação que têm a função de manter todo um imaginário cultural (valores, mitos, costumes, etc). Pode-se dizer que as culturas são moldadas a partir destes recursos de memorização que estão sempre processando a dinâmica entre memória e esquecimento” (PEREIRA, 2007, p. 51).

estabeleceu entre a música e outras artes, notadamente a dança, a literatura, o teatro e o cinema.

Aliás, a obtenção da habilitação para dirigir, algo ainda raro naquele momento, fez com que Oscar Guanabara (1841-1937), o mais temido crítico musical brasileiro na passagem entre os séculos XIX e XX, o apelidasse jocosamente de *chauffeur* (motorista em francês) nas diversas crônicas em que – geralmente de forma ácida – tratou de J. Octaviano, sua produção ou atuação no Instituto Nacional de Música. (JORNAL DO COMMERCIO, 1931, p. 2).

Além da afirmação profissional, também constituiu família no Rio de Janeiro. Em 1921, aos 29 anos, contraiu matrimônio com Isabel Gonçalves Mendes, conforme atestam os editais cíveis (“proclamas”) tornados públicos nos jornais da cidade (O IMPARCIAL, 1921). Ambos ficaram efetivamente casados por quase 13 anos, até meados de 1934, quando o requerimento do “desquite amigável” foi publicado na imprensa carioca pela Quarta Vara Cível (JORNAL DO COMMERCIO, 1934). Aparentemente, o pedido só foi deferido cinco anos depois, quando a mesma Vara toma “por termo o acordo” existente entre as partes (JORNAL DO COMMERCIO, 1939). Não é de hoje, portanto, que a nossa justiça esbanja morosidade.

Não conseguimos reunir maiores informações sobre Isabel Gonçalves Mendes, nem tampouco se guardou algum tipo de relação com o ex-marido após o término do relacionamento. Pelo que se depreende de algumas matérias recolhidas em periódicos, o músico teve apenas um filho, Roberto Octaviano Gonçalves, responsável por publicar as notas de falecimento do pai e único membro da família a comparecer às homenagens póstumas que foram realizadas. Roberto foi também quem doou as peças musicais pertencentes ao acervo do progenitor à Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tal doação ocorreu em junho de 1962, apenas quatro meses após a morte de J. Octaviano, tornando-se um fator decisivo para a preservação de parte de sua produção autoral. (A NOITE, 1962)

Estes dados biográficos iniciais não tem a pretensão de se constituir em um verbete do músico, mas apontar para um primeiro fator decisivo na trajetória musical de J. Octaviano: mais do que a própria cidade do Rio de Janeiro, a sua carreira teve - no início, no desenvolvimento e mesmo após o fim de sua vida - um eixo de ações diversas circunscrito em torno do antigo Instituto Nacional de Música/INM (atual Escola de Música da UFRJ), instituição que participou ativamente da dinâmica da música de concerto no Brasil desde meados do século XIX, o que inclui o seu estabelecimento como polo de referência nacional, a projeção de professores e alunos que acabaram por se tornar nomes reconhecidos historicamente (muitos dos quais conviveram e trocaram experiências diretas com J. Octaviano), além de constantemente oferecer temas e acontecimentos que enredavam as

páginas dos jornais, por vezes através de debates acalorados, o que ocorreu especialmente ao longo da primeira metade do século XX. Por tais razões, a longa relação do músico com o Instituto (mais de meio século de atividades ininterruptas) será esmiuçada em estudo próprio. Mas a relação musical quase intrínseca com o INM não justifica, isolada, a projeção que J. Octaviano alcançou no cenário musical brasileiro, especialmente entre as décadas de 1910 e 1940. É preciso tomá-lo num contexto sociocultural mais amplo, observando como o músico se abriu às janelas de oportunidades oferecidas por seu tempo (seja na relação com as outras artes ou na própria diversidade de suas atividades dentro da música) e de que modo se articulou entre as personagens e/ou personalidades do período. Não foram poucas as vezes em que, ao lado de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ou Glauco Velasquez (1884-1914), J. Octaviano foi considerado pela crítica musical da época como uma das maiores promessas de sua geração (aquela nascida nas últimas duas décadas dos anos oitocentos). Ainda em 1918, por exemplo, a Revista A.B.C assim o descreveu ao anunciar a finalização de sua primeira ópera:

O maestro Octaviano Gonçalves é uma das maiores afirmações musicais do Brasil de todos os tempos. Nas gerações mais recentes, só comparável a Glauco Velasquez, cuja morte prematura roubou à música brasileira um vulto dos mais raros, elle se destaca e cresce como cultor de uma arte austera, sem pretensões, mas original e profunda.

Só os grandes mestres podem hombrar com elle: Oswald, Nepomuceno, Braga e poucos outros que já passaram dos cincoenta annos. Porque, entre os novos, si os há de talento, nenhum estudou a sério, bastando affimar que Octaviano Gonçalves é o único alumno que realizou o 'curso completo' do Instituto N. de Musica. Trabalhador infatigável e idealista, as victorias de sua carreira estimulam-no cada vez mais, muito ao contrario do que commumente se dá. (A.B.C., 1918).

À época desta crítica, o músico contava com 26 anos de idade e tinha ingressado havia pouco tempo como professor do Instituto Nacional de Música, depois de concluir o “curso completo” na casa, o que quer dizer que obteve formação como pianista (em 1913) e compositor (1918). Desde então, e durante quatro décadas (1910, 1920, 1930, 1940), seu nome “ombreou”, para usar uma expressão da matéria, os principais personagens musicais do período. Contudo, a partir de 1950 (e especialmente depois de sua morte, em 1962), sua trajetória e produção artística caíram no limbo da historiografia musical brasileira, sendo uma figura, quando muito, citada em notas breves, incidentalmente em trabalhos sobre outros autores ou na análise pontual de uma ou outra de suas peças. Este último foi o caso, por exemplo, da tese de doutorado de Beltrami (2011, p. 158), que incluiu o *Canto Elegíaco* (1918) de J. Octaviano como uma das peças do repertório brasileiro para trompa e piano passíveis de serem discutidas e aplicadas nos cursos de graduação do instrumento. Até o momento, é o único trabalho acadêmico que pauta, ainda que tangencialmente, uma obra do compositor.

Ao revisar a bibliografia em torno do tema, constatamos que J. Octaviano é mencionado em alguns dos manuais da historiografia musical no Brasil. Dentre as obras do gênero, a pioneira foi *A Música no Brasil* (1908/1ª ed.; 1947/2ª ed.), escrita ainda durante a infância do músico, o que naturalmente impediu a inclusão de qualquer análise sobre a sua carreira musical (ainda inexistente). Renato Almeida, por sua vez, em *História da Música Brasileira* (1926/1ª ed.; 1942/2ª ed.), o inclui na seção dos “compositores contemporâneos” dignos de nota. Ao apresentá-los, o musicólogo afirma que alguns se configuravam em “valores legítimos de nossa música, outros ainda esperanças, mas todas afirmações de nossa sensibilidade musical, qualquer que possa ser a significação verificada ou inicial de suas obras” (ALMEIDA, 1942, p. 478).

A descrição que Almeida faz de J. Octaviano na 2ª edição de seu livro, “correta e aumentada”, aproxima-se do perfil que fora traçado pela Revista A.B.C, em 1918, apontando para o seu valor como compositor, pianista e professor.

*João Octaviano Gonçalves, compositor fecundo e pianista de mérito.* Consagra-se igualmente ao magistério, sendo professor da Escola Nacional de Música, onde realizou todo o seu curso com muito brilho, conseguindo o prêmio de viagem à Europa, com uma *Cantata*, com coros, da sua autoria, que ele próprio regeu, em 1914. Foi nesse ano que apareceu em público, com o seu primeiro recital, no qual apresentou composição para violino, violoncelo, piano, canto, além de um *Trio* e um *Quarteto de Cordas*.

A sua obra é hoje muito numerosa e variada, através de todos os gêneros musicais, sinfonia, música de câmara, piano, canto, ópera. J. Octaviano Gonçalves possui uma grande autoridade em nossos círculos musicais e, como disse, **o seu nome de compositor se alarga com o de virtuose sempre aplaudido.**

Compôs J. Octaviano Gonçalves as óperas em 1 ato, *Iracema*, sobre o romance de José de Alencar, em libreto de Tapajós Gomes, *Poema da Vida, Sonho de uma noite de luar* e, em 3 atos, *Fernão Dias*, evocando a epopeia bandeirante. Entre os seus trabalhos sinfônicos, salientam-se a *1ª Sinfonia* e o poema *A vitória*, ambos de grande efeito. A sua obra é vastíssima, tendo também vários livros sobre teoria musical.

De J. Octaviano Gonçalves **não se pode dizer que tenha a preocupação nacionalista, mas também não lhe sido ela estranha** e em alguns de seus trabalhos, sobretudo pianísticos e de canto, encontramos o aproveitamento de motivos brasileiros, como na 1ª série das *Cenas Brasileiras*, das quais duas estão transcritas para grande orquestra, ou em *Os Sonhos de Bebe*, ambientados dentro do nosso lirismo. Muitas de suas canções têm um sabor popular marcado. (ALMEIDA, 1942, p. 492, grifos nossos).

De fato, entre as décadas de 1910 e 1940, a visão preponderante da crítica sobre a atuação de J. Octaviano ratifica o seu mérito como compositor, pianista e professor. Em *Música, Doce Música* (1933), por exemplo, Mário de Andrade (1893-1945), ao comentar a atuação do músico como solista do concerto para piano de Henrique Oswald (1852-1931), escreveu que

teve “o gosto de verificar que o compositor de valor é também um pianista a valer” (ANDRADE, 1933, p. 213). Ademais, em outras passagens, sempre o posiciona ao lado de personagens icônicos da música de concerto no Rio de Janeiro. Ao discorrer sobre a disputa mercadológica entre as casas editoriais cariocas e paulistas, o musicólogo desabafa: “Eu, que adoto nas minhas classes as admiráveis produções de Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Villa-Lobos, F. [J.] Otaviano, sei bem a dificuldade enorme de encontrar as músicas deles aqui [em São Paulo]” (ANDRADE, 1933, p. 336). Ainda em tom de lamento, expressa como o movimento editorial havia perdido força em meados da década de 1930, mais uma vez posicionando J. Octaviano entre aqueles que considerava os expoentes da música brasileira.

Já se foi aquele período, 1928, 1929, brilhantíssimo na produção musical brasileira, em que as casas editoras do Rio expunham mensalmente obras novas de Luciano Gallet, de Lourenço Fernandez, de Otaviano, em que a Casa Chiarato, de S. Paulo, revelava o talento de Camargo Guarnieri, e de Paris a Casa Max Eschig nos abarrotava a sensação de valor nacional, com importantíssimas obras de Villa-Lobos. Tudo parou. (ANDRADE, 1933, p. 231).

Portanto, além de confessar que adotava as obras de J. Octaviano em suas aulas, Mário de Andrade confere a ele um lugar entre os seus contemporâneos de ofício mais ilustres. Não é um indício qualquer de sua relevância naquele período.

Contudo, um primeiro fator parece ter sido decisivo para que, apesar do reconhecimento de suas capacidades, J. Octaviano encontrasse dificuldade de ser enredado com mais profundidade nos manuais da historiografia musical brasileira: a dificuldade de situá-lo ou associá-lo estilisticamente a uma escola. A análise dúbia que Renato Almeida lança sobre sua produção – “não se pode dizer que tenha a preocupação nacionalista, mas também não lhe [tem] sido ela estranha” (ALMEDIA, 1942, p. 492) – ratifica tal perspectiva. O próprio Mário de Andrade, mentor maior das gerações nacionalistas, faz algumas ressalvas quanto à qualidade técnica da parcela de suas obras mais atreladas aos caracteres brasileiros. Em *Aspectos da Música Brasileira*, afirma:

As nove canções de J. Otaviano que examinei, pondo de parte as suas harmonizações de cantigas populares, todas apresentam falhas fortes de não ligação de palavras. Parece mesmo difícil que um compositor não sinta a métrica tão tesa, tão impositiva de Bilac, em ‘Os rios’, e não respeite os ditongos e tritongos que o poeta exige. Ou o compositor não se preocupou com a métrica. Que não se preocupa com fonéticas me parece incontestável pela maneira com que desliga “sorriso-astral”, “eosinho”, “de-onde me vem”, “branquear lividamente-a estrada”, “dorme-em paz”, “surge a-aurora” (ANDRADE, 1965, [s.p.]).

Não era uma crítica isolada a J. Octaviano, mas à geração de compositores brasileiros “que não progrediu sobre a anterior sob o ponto de vista da fonética”. Neste sentido, sobressaltam

críticas a Alberto Nepomuceno (“inçado de falhas quanto à ligação de palavras”), Francisco Braga (“soluciona mal os [ditongos] que derivam de ligações de palavras”), Barroso Neto (“muito irregular”), Luciano Gallet (“malgrado morto” e “absolutamente lastimável”), Lorenzo Fernandez (elogiado, mas com “algumas falhas graves”), Francisco Mignone (“numerosos defeitos”), só para mencionar alguns (ANDRADE, 1965, [s.p.]). Apesar do tom crítico, cumpre notar que, uma vez mais, Mário de Andrade posiciona Octaviano dentre os compositores referenciais de sua época.

É possível que a sua posterior obliteração em comparação a estes nomes possa ter se dado menos por eventuais problemas técnicos na parcela nacionalista de sua obra e mais por essa sinuosa dificuldade que encontraram nossos musicólogos pioneiros para enquadrar estilisticamente a sua produção. Quase que invariavelmente, os manuais de história da música no Brasil concebidos durante a primeira metade do século XX se constroem através de uma periodização linear e evolutiva, galgada nos grandes nomes e na subsequente tentativa de enquadrar seus perfis criativos em escolas ou movimentos. Em maior ou menor grau, foi assim com Guilherme Pereira de MELO (1908), Renato ALMEIDA (1926), Vicente CERNICCHIARO (1926), Ulisses PARANHOS (1940), F. ACQUARONE (1948), Eurico Nogueira FRANÇA (1953) ou Luiz Heitor Côrrea de AZEVEDO (1956).

Embora ainda reverberassem os paradigmas historicistas do século XIX, o pioneirismo de tais trabalhos teve importância capital para o estabelecimento da historiografia musical brasileira como uma disciplina passível de levantamento, organização e difusão. No esteio de tal fato, porém, também se criou uma tradição narrativa positivista que nos acompanhou ativamente ao longo do século XX. Quando Vasco MARIZ (1981, 1ª ed.; 1983, 2ª ed.) e José Maria NEVES (1981) escrevem as suas histórias da música brasileira, por exemplo, a preocupação com a linearidade, a centralidade em alguns nomes ou localidades e a tentativa de definir escolas estilísticas ainda são os fios condutores do pensamento.

Esta hipótese pode ser observada desde o modo como o conteúdo é apresentado no sumário/índice de tais livros. No exemplo seguinte, a linha temporal evolutiva, a delimitação das correntes criativas em escolas e a subsequente escolha de alguns nomes para ilustrá-las são, conjuntamente, os três motes que organizam a estrutura e o enredo da publicação.

Naturalmente, estes são recursos típicos dos manuais historiográficos e que cumprem – através da sistematização do conhecimento – um importante papel didático, degrau sem o qual dificilmente estudos mais aprofundados são factíveis. Portanto, não há demérito algum nos trabalhos de nossos autores pioneiros, seja porque ainda reverberavam os paradigmas de pesquisa predominantes em uma determinada época (e seria injusto medir com os filtros de hoje os resultados ora alcançados sem a devida contextualização), seja porque foi a partir

e através deles que nos foi possibilitado alcançar outros pontos da margem. Quando o cineasta francês Jean-Luc Godard (1930) convoca o brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) a “destruir o cinema”, a resposta do último é sintomática e perfeitamente aplicável ao panorama inóspito encontrado por nossos primevos musicólogos: “meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo” (ROCHA, 2006, p. 313-319). Com isso, Glauber parece sugerir que não há destruição ou reconstrução possível se as primeiras pilastras ainda não estão erigidas.

Fig.1. Sumário da 2ª edição de *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz.

Sumário	
Obras Publicadas pelo Autor . . . . .	9
Dados Biográficos . . . . .	11
Prefácio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. . . . .	17
Nota do Autor (1.ª Edição) . . . . .	21
Nota do Autor (2.ª Edição) . . . . .	23
1. Introdução. . . . .	27
2. Música no Tempo da Colônia. . . . .	33
3. Música na Corte de D. João VI e D. Pedro I: o Padre José Maurício. . . . .	45
4. A Música no Tempo do Império: Francisco Manuel . . . . .	55
5. Carlos Gomes . . . . .	63
6. Três Compositores de Formação Européia: Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald . . . . .	83
7. Precursores do Nacionalismo Musical: Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazaré, Francisco Braga, Barroso Neto e Luciano Gallet . . . . .	93
8. Primeira Geração Nacionalista: Heitor Villa-Lobos. . . . .	111
9. Segunda Geração Nacionalista: Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê, Jaime Ovale, Hekel Tavares, Ernani Braga, Furio Franceschini, Souza Lima, Armando Albuquerque e Walter Burle-Marx . . . . .	161
10. Francisco Mignone. . . . .	183
11. Terceira Geração Nacionalista: José Siqueira, Luís Cosme, Rádams Gnattali, Waldemar Henrique, Vieira Brandão e Alencar Pinto . . . . .	195
12. Camargo Guarnieri. . . . .	217
13. Entreato Dodecafônico: O Grupo Música Viva e H. J. Koellreuter . . . . .	231
14. Primeira Geração Pós-Nacionalista: Guerra-Peixe, Osvaldo Lacerda, Mário Tavares, Alceu Bocchino, Ernest Mahle e Brenno Blauth. . . . .	239

Fonte: (MARIZ, 1983).

Isto posto, o sumário de Mariz é ilustrativo: a cronologia é dada em cortes bem pontuais (o “tempo da colônia”, o “tempo do império”, etc.) e há um esforço singular para classificar os autores dentro de escolas delimitadas, como aqueles de “formação europeia” ou as sucessivas gerações de criadores ligados ao nacionalismo (“precursores”, “primeira”, “segunda”, “terceira” gerações, etc.). Quando um compositor se destaca dentre elas, a

solução encontrada é tomá-los como personagens únicos (ainda que dentro de escolas), quase extemporâneos, como acontece com Carlos Gomes, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, todos pautados em tópicos específicos. Reunidos, os outros sustentam as correntes estilísticas escolhidas pelo autor como parâmetros de análise.

O problema, posto por Walter Benjamin, é que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (2013b, p. 13). Esse caráter bárbaro dos manuais oficiais consiste na inevitável tensão entre o que é dito e não dito (ou, no caso, escrito ou não escrito), limbo que decorre não somente de um lugar e do espírito de um tempo, mas também de escolhas deliberadas, tomadas em um campo repleto de lutas práticas e simbólicas, pressões e opressões, privilégios e silenciamentos: “Estas imposições não são acidentais. Elas fazem parte da pesquisa. Longe de representar a inconfessável intromissão de um estranho no santo dos santos da vida intelectual, constituem a textura dos procedimentos científicos.” (CERTEAU, 1982, p. 73).

Por esta razão, o próprio Certeau nos adverte que o trabalho do historiador deve primordialmente se concentrar na “evidenciação dos desvios relativos quanto aos modelos” (2013, p. 76) ou, em outras palavras, em sua capacidade de suscitar a “manifestação complexa dessas diferenças” por vezes ocultas nos modelos herdados (CERTEAU, 1982, p. 87). No caso da musicologia, em particular, esta proposição tem caráter de urgência, uma vez que uma série de personagens e práticas tomadas em seu tempo como significativas extrapolam os limites alcançados por uma tradição historiográfica galgada em compartimentos delimitados.

A produção de J. Octaviano pode ter sido um destes “desvios” que não encontraram abrigo nos modelos narrativos de nossos primeiros trabalhos de historiografia musical, uma vez que o perfil do músico consistia justamente no atravessamento das correntes estilísticas ora tomadas como eixos criativos compartimentados: tinha talento, mas não foi considerado um criador “extemporâneo” como Carlos Gomes (1836-1896) ou Villa-Lobos (1887-1959); nem um precursor de formação europeia como Leopoldo Miguez (1850-1902) ou Alberto Nepomuceno (1864-1920); nem tão inventivo como Glauco Velásquez (1884-1914); nem um nacionalista estrito como Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernández (1897-1948) ou Luciano Gallet (1893-1931); nem um herdeiro destes nas gerações seguintes. Rigorosamente, e de forma genérica, não foi nada disso. Mas, paradoxalmente, em maior ou menor grau, foi também um pouco de tudo isso. Como fazer a leitura de um personagem como esse em um manual de historiografia musical?

Em 1956, quando Luiz Heitor Correa de Azevedo escreve 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950), a tradição narrativa delineada na primeira metade do século XX já havia se

consolidado. E J. Octaviano só coube nela como o mais destacado discípulo de Henrique Oswald (1852-1931) ou Francisco Braga (1868-1945), de “cujas mãos saíram dezenas de compositores, de professores, de regentes de orquestra e de mestres de banda [...] que conquistaram lugar de destaque no cenário da música brasileira contemporânea [de 1956]” (AZEVEDO, 2016, p. 163). Ao descrevê-lo, o musicólogo mais uma vez expressa a dificuldade de “situá-lo” em relação aos mais representativos e característicos personagens musicais de nossa história.

João Octaviano Gonçalves, nascido em Porto Alegre, a 22 de abril de 1892, foi o primeiro de seus alunos a concluir o curso de Composição. Vivendo no Rio de Janeiro desde criança, matriculou-se, em 1911, no Instituto Nacional de Música, sendo aluno de Henrique Oswald e Francisco Braga. Concluiu o curso de Piano em 1913 e o de Composição em 1918, obtendo em 1922 o Prêmio de Viagem, com a cantata *Poema da Vida*. Já nessa época havia escrito a sua primeira ópera, *Iracema*, com libreto de Tapajós Gomes, que foi representada a 6 de abril de 1937, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Pianista concertista de grande atividade, visitou várias cidades do Brasil e Buenos Aires. Docente livre do Instituto Nacional de Música, coube-lhe a honra de suceder ao seu mestre, na cátedra de Composição, quando este se aposentou, em 1938. A bagagem de J. Otaviano é volumosa, incluindo duas óperas inéditas: *Sonho de uma noite de luar*, em um ato, libreto de Tapajós Gomes, e *Fernão Dias*, em três atos, libreto de Albino Esteves; diversos bailados (*A boneca de lixo*, *Bailado geométrico*, *Príncipe de duas máscaras*, *Ondinas*); uma sinfonia, o poema sinfônico *A vitória*, um quarteto, muitas peças para piano (*Cenas brasileiras*, *Estudos*, *Variações sobre um tema de Barroso Neto* etc.), coros e canções. Sua música, entretanto, não consegue ultrapassar os limites da arte honesta, mas pouco significativa. É um compositor que **sabe o seu ofício, mas não pode situar-se entre os que tornaram tão característica e representativa a música brasileira atual**. Como professor, J. Otaviano tem boa reputação e é autor de compêndios de Teoria e Análise Musical. (AZEVEDO, 2016 [1956], p. 163, grifo nosso).

Duas questões merecem ser debulhadas a partir da análise de Luiz Heitor Correa de Azevedo: primeiro, que a crítica musical atuante no Brasil entre as décadas de 1910 e 1940 teve predominantemente uma leitura diversa, posicionando J. Octaviano como “uma das maiores afirmações musicais do Brasil de todos os tempos” (A.B.C., 1918) ou “um dos nossos mais inspirados compositores” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1919), uma percepção que encontrou ressonância em quase todos os articulistas musicais brasileiros da primeira metade do século XX; depois, cumpre frisar que este caráter híbrido ou transitivo de sua produção foi observado, pelos críticos, desde os primeiros anos de sua atividade como compositor. A compreensão destes dois fatores é importante para tentar projetar uma possível releitura sobre a importância de sua obra.

Um evento realizado em 1920 exemplifica como essa dupla perspectiva já era premente. Em 30 de agosto daquele ano, o Instituto Nacional de Música promoveu um grande concerto

sinfônico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No programa, prestigiado pelo então presidente da república (Epitácio Pessoa), figuravam três nomes emblemáticos no panorama musical de então: Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos e J. Octaviano. O lugar da apresentação (Theatro Municipal), o promotor do evento (INM), os compositores que o ladeavam (Nepomuceno e Villa-Lobos) e o alarde que o evento ganhou na mídia impressa são indícios peremptórios de que, naquele momento, a posição de Octaviano no campo não era a de coadjuvante.

Na ocasião, a sua obra programada foi a 1ª Sinfonia, com regência do próprio autor. No dia seguinte, o crítico do jornal Correio da Manhã fez duras críticas à execução do hino nacional e da Série Brasileira, de Alberto Nepomuceno (que deixou uma “penosa impressão”). Também fez ressalvas à sinfonia de Villa-Lobos<sup>5</sup> e algumas objeções a J. Octaviano (sobretudo como regente), mas destacando como o seu trabalho foi “coroadado de sinceras palmas, quanto estimuladoras”. O que mais vale destacar, porém, é a leitura híbrida que o articulista faz da sinfonia: “O trabalho do sr. Octaviano é architectado sobre a craveira clássica, quanto à separação dos ‘tempos’, e quanto à substância, com evidente preocupação, entretanto, de seguir a orientação toda moderna no que diz estrutura de temas e de seu desenvolvimento”. (CORREIO DA MANHÃ, 1920). O compositor é projetado, portanto, no limbo entre a “craveira clássica” e a “orientação toda moderna”.

É possível, portanto, que uma não filiação nítida a quaisquer das escolas estilísticas tomadas como modelo de análise pelos críticos do período e por nossa historiografia musical tradicional (especialmente no que tange às sucessivas gerações de nacionalistas) tenha sido um dos fatores para que a produção de J. Octaviano fosse paulatinamente obliterada. Consciente ou inconscientemente, o músico tentou dar uma resposta efetiva a este olhar híbrido sobre sua produção ainda na década de 1920, mais precisamente em 02 de novembro de 1926, quando realizou um grande concerto sinfônico que viria a provocar enorme burburinho nos jornais e ambientes musicais cariocas. O compositor batizou as sete obras que integraram aquela fatídica apresentação como pertencentes ao que seria um novo gênero musical: a Música Psíquica.

## J. Octaviano na imprensa carioca

Antes, porém, de nos debruçarmos especificamente sobre este evento e a subsequente tentativa de J. Octaviano em fundar as bases de um gênero musical de caráter “psíquico”, é

---

<sup>5</sup> “Villa-Lobos, atordoado, em meio de tanto caos, com o cérebro em ebulição, desorienta-se, perde a bússola, tomba e resvala pelo abismo” (CORREIO DA MANHÃ, 1920).

necessário se impor o seguinte questionamento: por que pautar um personagem da música brasileira hoje praticamente esquecido? Há uma resposta mais óbvia e imediata: pela chance de conhecer o que se desconhece, máxima que parece particularmente saudável diante de uma historiografia musical brasileira ainda repleta de práticas, grupos e personagens soterrados. Para além disso, dois caminhos nos indicaram a pertinência de buscar mais informações sobre esta figura quase anônima:

- 1) Nos últimos anos, dentro de um projeto institucional aprovado em edital público na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), investigamos mais de 30 acervos brasileiros públicos ou privados em busca de obras desconhecidas, perdidas ou raras de compositores (as) brasileiros (as). Durante o processo, fomos capazes de reunir quase 400 peças de J. Octaviano – dentre autógrafos, manuscritos, cópias ou partituras impressas – das mais variadas dimensões e formações, desde peças para instrumento solo até grandes obras sinfônicas, inexploradas em sua grande maioria.
- 2) A este primeiro impacto, somou-se um segundo não menos significativo, que foi levantar um ingente volume de críticas, entrevistas, análises, crônicas e notas em torno deste personagem e sua produção na imprensa carioca da primeira metade do século XX. Especialmente durante três décadas, de 1911 a 1941, J. Octaviano foi alvo ininterrupto de matérias em diversos jornais, colunas musicais ou resenhas de articulistas que, em maior ou menor grau, respaldaram ou ressalvaram as suas atividades como compositor, pianista ou professor. Diante disso, a primeira questão (por que pautá-lo?) modulou para uma segunda: Teria tido alguma importância para a música brasileira do período um compositor com tamanha produção e que gerou tantas notícias em torno de si durante décadas seguidas? No encaixe desta pista (uma dúvida, fundamentalmente), resolvemos aprofundar a investigação.

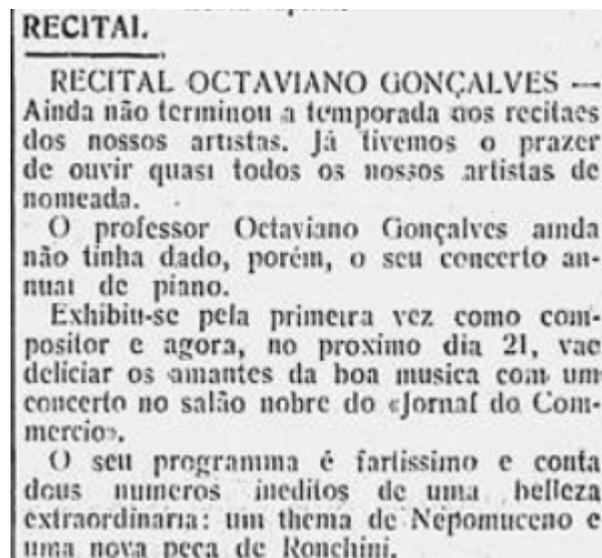
Inicialmente, J. Octaviano ganhou fama ao piano: as primeiras notas públicas de sua atuação como intérprete datam de setembro de 1911 (com 19 anos de idade), quando consta dentre os artistas que protagonizaram um concerto exclusivo com obras de Glauco Velásquez (1884-1914) no Salão Nobre do Jornal do Commercio (JORNAL DO COMMERCIO, 1911, p. 1). Já no ano seguinte, em outubro de 1912, o músico foi tomado nas páginas do jornal O Paiz (1912, p. 3) como “um pianista exímio” e “uma das nossas esperanças musicais mais caras”. Ademais, o artigo destaca que ele estava prestes a completar “um curso brilhantíssimo no Instituto Nacional de Música”.

De fato, após seguir dando recitais e fazendo participações em eventos artísticos, sociais ou filantrópicos variados, o músico se formou no fim de 1913 conquistando os maiores louros no prestigiado concurso que o Instituto Nacional de Música promovia anualmente como forma de

premiar os melhores alunos de cada instrumento. A edição de 1913 foi excepcionalmente realizada no lotado Salão Nobre do Jornal do Commercio (o edifício do INM passava por reformas) e teve na banca sete nomes ilustres da música brasileira, dentre os quais despontavam o diretor Alberto Nepomuceno (presidente), Arthur Napoleão (membro honorário) e Francisco Braga (professor da casa). Por unanimidade, J. Octaviano ganhou o 1º prêmio ao piano e a medalha de ouro geral do certame. (O IMPARCIAL, 1914, p. 6; JORNAL DO COMMERCIO, 1913, p. 2).

Com a láurea, intensificaram-se as apresentações públicas e as notícias nos jornais, quase sempre o referendando como o “primeiro prêmio do Instituto Nacional de Música”<sup>6</sup>. O sucesso rapidamente se ratifica e os concertos de J. Octaviano passam a ser aguardados com expectativa na cena musical carioca.

Fig. 2. Anúncio de recital de J. Octaviano realizado em 21 de outubro de 1915.



Fonte: A Noite (1915a, p. 5).

Ainda em 1914, J. Octaviano – então com 22 anos – passara a integrar o corpo de professores do INM como livre-docente<sup>7</sup>, uma posição profissional prática e simbólica que corroborava a aura em torno de sua meteórica carreira. Assim, estabelecido no ambiente musical carioca como um virtuose do piano, ensinando na prestigiosa instituição em que se formou obtendo

<sup>6</sup> “O professor J. Octaviano Gonçalves, primeiro prêmio do Instituto Nacional de Música, em 1913, dará, hoje e a 18 do corrente, dois magníficos recitais de piano no salão do Jornal do Commercio, às 16 horas” (O PAIZ, 1914a, p. 3). Na ocasião, além de suas próprias composições, o músico interpretou um repertório canônico exigente que incluía obras de Beethoven, Chopin, Bach, Liszt, Grieg, Rubinstein e também de seu professor, Henrique Oswald.

<sup>7</sup> Desde 1914, o músico passa a ser referenciado nos jornais cariocas como compositor, algumas das vezes em associação direta com o Instituto: “Realiza-se amanhã, à noite, no salão nobre do ‘Jornal do Commercio’, o concerto de piano do professor Octaviano Gonçalves, livre docente do Instituto Nacional de Musica”. (A NOITE, 1915b, p. 5).

medalha de ouro e já tendo apresentado algumas de suas obras em recitais diversos, o músico decide realizar a sua estreia oficial como compositor.

Novamente ocupando o Salão Nobre do Jornal do Commercio, o debut ocorreu em maio de 1915 e foi amplamente divulgado pela imprensa do Rio de Janeiro, que mais uma vez apostou as suas fichas no êxito de J. Octaviano: “Cremos não errar afirmando que o seu esforço vae lograr um grande successo [...]. A festa de amanhã está sendo tratada com amor e esperada anciedade” (A NOITE, 1915c, p. 4).

Fig. 3. Matéria com foto divulgando o concerto da estreia oficial de J. Octaviano como compositor.



**A estreia de um joven compositor**

Exhibe-se amanhã ao nosso publico, pela primeira vez, como compositor, o professor Octaviano Gonçalves, primeiro premio e docente do Instituto Nacional de Musica.

É um joven que já provocou admiracão pelo enorme progresso, fermano do lado dos nossos maiores pianistas.

Aprofundando-se no estudo de harmonia, adquiriu os meios de passar para a pauta tudo o que sente e não poucas composições, de enorme brilho e alma, têm sido applaudidas em todos os centros onde se aprecia a boa musica.

A sua estreia terá lugar amanhã, ás 21 horas, no salão nobre do "Jornal do Commercio".

O professor Octaviano Gonçalves

Fonte: A Noite (1915c, p. 4).

O programa foi dividido em três partes e nele constavam peças para piano, duos (canto e piano e violoncelo e piano), um trio (piano, violino e violoncelo) e um quarteto de cordas. Para realizá-lo, J. Octaviano reuniu um grupo de escol, incluindo alguns de seus colegas professores no Instituto Nacional de Música, fator que contribuiu para o respaldo e triunfo do evento: “[...] o professor Octaviano soube também escolher um grupo de artistas com grande brilho e arte. São figuras em destaque no nosso meio musical, o que escusa fazer qualquer

elogio.” (A NOITE, 1915c, p. 4). Sua posição de líder e articulador cultural também se prefigurava, portanto.

A resposta da crítica ao “aplaudido musicista patricio” foi amplamente favorável (IMPARCIAL, 1915, p. 7) e o semanário Fon Fon chegou a cobrir o evento com fotos:

Fig. 4. Foto de J. Octaviano e seus intérpretes no concerto de estreia como compositor, realizado no Salão Nobre do Jornal do Commercio em 15 de maio de 1915.



Fonte: Fon Fon (1915, p. 43).

A partir de então, e por décadas, o nome de J. Octaviano foi incessantemente presente nas páginas dos jornais cariocas. No auge da vida jovem e adulta, sua agenda impressionava pelo volume de tarefas e realizações, um dado que por muitas vezes foi destacado pela imprensa da época: “O maestro J. Octaviano é uma das maiores actividades do nosso meio artístico. Trabalhador desinteressado, vem desde muito aparecendo constante nos cartazes” (O IMPARCIAL, 1925, p. 6). Em 1927, a Revista A. B. C. destacou que o músico era, “dentre os nossos músicos, o que mais tem se apresentado ao público do Rio de Janeiro”, recolhendo

“aplausos que se dividiam para o mestre do teclado e para o compositor” (A.B.C, 1927, p. 10)<sup>8</sup>.

De forma geral, de meados da década de 1910 até o início dos anos 1940, a crítica musical projetou sobre J. Octaviano a imagem preponderante de um artista que poderia figurar muito bem ao lado dos maiores nomes da música brasileira de concerto. O papel simbólico conferido ao músico é o de quem, já em 1918, ombreava mestres consagrados e mais experientes como Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945); ou o de quem se colocava, na nova geração, como um talento só comparável a Glauco Velásquez (1884-1914), ainda assim um colega oito anos mais velho (A.B.C., 1918, p. 16). Mais de duas décadas depois, em 1940, uma colaboradora do Correio da Manhã (Aurora do Céu A. Lima) defende que seu nome deveria estar gravado “com letras de ouro na página mais preciosa da História da Música em nosso país.” (CORREIO DA MANHÃ, 1940, p. 29). Seriam apostas exageradas?

Este tom visivelmente encomiástico não foi exceção nas análises dedicadas ao músico ou à sua obra no ínterim compreendido entre estas duas décadas (1910-1940). Ano após ano, com maior ou menor intensidade, Octaviano foi continuamente louvado nas páginas dos jornais por seus predicados como compositor, pianista e/ou professor, conforme demonstra a tabela anexada (ANEXO 1), construída a partir de informações recolhidas em 14 periódicos<sup>9</sup>, dos quais transcrevemos uma sequência de matérias anônimas ou assinadas pelos seguintes nomes ou iniciais: Arthur Imbassahy, Arthur Marques, Aurora do Céu A. Lima, A.V., Chrysanthème, Mario Nunes, R.B e Oscar Guanabario (que, coincidentemente ou não, passaria a ser um dos seus mais ferrenhos críticos após o ingresso de J. Octaviano como livre-docente do Instituto Nacional de Música).

São exatamente três décadas de críticas levantadas, aparentemente um período longo demais para sustentar um olhar positivo sobre si e sua obra sem que isso encontrasse algum nível de sustentação na relevância ou qualidade de sua produção. Ainda que relativizemos alguns dos artigos não assinados ou questionemos a pena demasiadamente florida de outros, o músico não parece uma figura inteiramente forjada em contos da carochinha. Tal sugestão responderia à nossa primeira indagação: por que pautar, hoje, um artista esquecido? A quantidade e a continuidade de matérias em torno de seu nome sugerem que J. Octaviano

---

<sup>8</sup> Em 1931, o periódico O Jornal ratifica tal perspectiva ao anunciar o significativo número de concertos distintos realizados por J. Octaviano: “Tomou parte durante o ano em 14 concertos diferentes [...]. Pelo que aqui fica narrado, vê-se que o professor J. Octaviano é um artista que sabe dignificar a sua arte com o concurso do seu talento e com a colaboração da sua vontade que é irredutível. R. B.” (O JORNAL, 1931, p. 5)

<sup>9</sup> Em ordem alfabética, são eles: A.B.C., A Noite, Correio da Manhã, Diário Carioca, Diário da Noite, Diário de Notícias, Fon Fon, Jornal do Brasil, Manhã, O Dia [Curitiba], O Jornal, O Imparcial, O Malho, O Paiz.

não foi um personagem qualquer, mas uma peça ativa e importante no campo da música brasileira de concerto ao longo da primeira metade do século XX.

Paradoxalmente, o que nos projeta esta possibilidade de forma ainda mais nítida são justamente as críticas negativas que o músico recebeu. Naturalmente, nas mais de três décadas em que foi figurinha tarimbada nas páginas dos jornais, aqui ou acolá não faltaram objeções - por vezes contundentes - a J. Octaviano, à sua obra ou às diversas atividades nas quais se envolveu. Em princípio, o caminho mais óbvio para atestar sua eventual importância e justificar uma tentativa de resgate musicológico seria dissecar os escritos que lhe louvaram e paralelamente averiguar em que nível, de fato, eles correspondem à realidade. Nossa perspectiva, porém, será a contrária: um personagem irrelevante seria repetidamente tomado como objeto de análise pelos principais críticos do período?

Além disso, contrapondo a visão encomiástica predominante, as críticas negativas são decisivas para nos oferecer uma percepção mais equilibrada sobre a trajetória de um personagem, expondo de forma menos comprometida a sua posição (e a de seus críticos) no tabuleiro das lutas simbólicas travadas no campo da música brasileira de um determinado período e revelando algumas das ramificações ocultas (ou silenciadas) deste grande rizoma. Na imprensa carioca, o principal algoz de J. Octaviano foi justamente o mais célebre crítico musical daquele período, Oscar Guanabara, em uma relação cheia de nuances e que, por isso, foi analisada mais detidamente em um estudo próprio (AMORIM, 2020, p. 119-172).

Entretanto, não lhe faltaram críticas de outros articulistas. Quando em agosto de 1920, por exemplo, J. Octaviano protagonizou um concerto sinfônico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro ao lado de nomes como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Guiomar Novaes (que solou ao piano o Concerto op. 54, de Robert Schumann, com regência de Francisco Braga), o colaborador do Correio da Manhã pontuou que alguns temas do 1º movimento eram demasiadamente longos ou prolixos e que a atuação de Octaviano regendo o concerto comprometeu “a parte expressiva da symphonia, ou melhor, o seu interpretativo”, sugerindo que os resultados musicais seriam melhores se “o autor entregasse a batuta a outro regente” (CORREIO DA MANHÃ, 1920, p. 4)<sup>10</sup>. Nesta mesma resenha, Villa-Lobos foi duramente criticado<sup>11</sup>, o que nos revela que as ressalvas não foram dirigidas exclusivamente a J. Octaviano.

---

<sup>10</sup> Em outro exemplo, de 1926, a coluna Correio Musical (do jornal Correio da Manhã) destaca o uso repetido de “pedais” como algo negativo na produção do músico: “Notamos no sr. Octaviano uma tendência para abusar dos pedais, artifício que é interessante por alguns momentos, mas que, pelo emprego contínuo, se torna monótono e sem grande mérito de inventiva, pois, sobre um pedal, no grave ou no agudo, é possível fazer tudo, até diabruras” (CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 6).

<sup>11</sup> Um trecho a exemplificar: “[...] atordoado, em meio de tanto caos, com o cérebro em ebulição, desorienta-se,

Importante destacar o espaço e os personagens envolvidos neste evento, pautado com grande destaque na mídia escrita da época: o concerto ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e J. Octaviano está ao lado de quatro dos mais consagrados nomes da historiografia musical brasileira (Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Guiomar Novaes e Francisco Braga), o que corrobora a leitura crítica que o posicionara, ainda em 1918, dentre “as maiores afirmações musicais do Brasil de todos os tempos”. (A.B.C., 1918, p. 16).

A participação em concertos de grandes dimensões não se limitou a este caso, uma vez que boa parte dos eventos em que J. Octaviano tomou parte como compositor, pianista ou regente foi realizada em espaços “oficiais” e prestigiados da música de concerto<sup>12</sup>. Em apresentações coletivas, recorrentemente dividia a cena com intérpretes e/ou compositores consagrados, fossem do passado ou seus contemporâneos. Em alguns destes casos, foi capaz de congrega um número vultoso de colaboradores, prova inequívoca do prestígio e confiança que o seu nome sustentava no ambiente musical do Rio de Janeiro. Foi o que ocorreu, por exemplo, no grandioso acontecimento batizado de Música Psychica, concerto (e conceito) que, de setembro a dezembro de 1926, dominou e dividiu as opiniões dos críticos nas colunas musicais dos jornais cariocas.

## A Música Psíquica na imprensa carioca

Como já observado, desde o início de sua carreira como compositor, a obra de J. Octaviano foi quase sempre analisada pela crítica musical como pertencente a uma zona estilística e conceitual cinzenta, cuja ascendência não era facilmente identificável. Ora lida entre a craveira clássica e a inclinação moderna ou entre o cânone europeu e as músicas brasileiras características, o músico transitou entre diversas influências sem maiores amarras, tornando mais difícil a tarefa de classificá-lo em escolas ou alguns dos “ismos” que reinaram durante a *Belle Époque* brasileira.

As duas primeiras décadas do século XX no Brasil foram marcadas por diferentes posições no debate da cultura brasileira diante dos diversos movimentos artísticos, literários e musicais (expressionismo, dadaísmo, futurismo, entre outros). Impunha-se o reexame de tudo com a tomada de novas posições, no caso do movimento Modernista (IGLESIAS, 2007, p. 20). O debate entre os partidários de uma visão estética tradicional e os de uma estética dita modernista (ou futurista) foi empenhado com calor e

---

perde a bússola, tomba e resvala para o abysmo. Debussy é o seu ídolo. Deu para isso e não há quem o detenha no despenhadeiro. Faz sonatas, Dansas, canticos e symphonias, com um único fito: raspar o ouvido do espectador”. (CORREIO DA MANHÃ, 1920, p. 4).

<sup>12</sup> Alguns deles: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Salão Nobre do Jornal do Commercio, Instituto Nacional de Música, Theatro Lyrico, Studio Nicolas, dentre outros. Foi, sem dúvida, uma figura repetida nos espaços que compunham o circuito oficial da música de concerto carioca.

passionalidade virulenta naquela época e persiste atualmente como tema importante dos estudos brasileiros. (PASSAMAE, 2017, p. 19).

Estritamente, J. Octaviano não foi um conservador, romântico, nacionalista ou modernista, mas antes um cruzamento pouco rígido dentre alguns destes “jogos de força estéticos que ocorriam no Brasil em sua *Belle Époque* musical” (GOLDBERG; OLIVEIRA, 2019, p. 23). Diante disso, ainda durante a década de 1920, procurou dar uma solução própria ao debate conceitual e estilístico que dominava a cena musical brasileira, jactando-se a criação do que seria um novo gênero musical. Em 02 de novembro de 1926, dia de finados, J. Octaviano empreenderia uma das maiores e mais audaciosas realizações musicais de sua carreira: um concerto sinfônico exclusivamente com obras suas, inéditas e intitulado de Música Psychica [Psíquica].

Fig. 5. Anúncio do concerto de Música Psíquica no Theatro Lyrico, ladeando a divulgação da apresentação protagonizada por Antonietta Rudge-Miller (piano) e Heitor Villa-Lobos (regência) no mesmo local.

**THEATRO LYRICO** — Empresa N. VIGGIANI

Terça-feira, 2 de Novembro, ás 15 horas  
**DIA DE FINADOS**  
**GRANDE CONCERTO SYMPHONICO**  
M. J. OCTAVIANO  
**MUSICAS PSYCHICAS**  
com solos, coros e grande orchestra  
**130 EXECUTANTES 130**  
Solistas — Sra. Maria Antonietta Ribeiro, Senhorinha Elzy Alvarenga, Srs. Dr. Chermont de Brito e João Athos.  
**GRANDIOSO CORO DE VOZES MIXTAS**

Bilhetes na bilheteria do theatro — Frizas, 60\$; camarotes, 50\$; poltronas, 15\$; varandas, 15\$; cadeiras, 10\$; balcões, 8\$; galerias, 5\$ e 4\$000.

Quarta-feira, 3 de Novembro, ás 9 horas  
**UNICO CONCERTO**  
DA EMINENTE PIANISTA BRASILEIRA  
**ANTONIETTA RUDGE-MILLER**  
Programma de grande interesse artistico  
PIANO BECHSTEIN, da Casa Stephen

Frizas, 60\$; camarotes, 50\$; poltronas, 12\$; varandas, 12\$; cadeiras, 8\$; balcões, 6\$; galerias, 5\$ e 4\$000.

10 de Novembro — Recital DYL TAVARES JOSETTI.

11 de Novembro — Grande concerto coral e orchestral de musica brasileira, 200 cantores — Grande orchestra — Maestro Villa Lobos.

(6679)

Fonte: Jornal do Commercio (1926a, p. 40).

Desde que fora anunciado pela primeira vez, ainda em setembro daquele ano<sup>13</sup>, a apresentação foi alvo de sucessivas matérias nos jornais, despertando a curiosidade do público e dos críticos especialmente por conta de seu título conceitual, da quantidade de

<sup>13</sup> “Um grande concerto symphonico – Córos mixtos. [...] O concerto será sob a regência do maestro J. Octaviano com musicas especialmente escriptas por esse compositor patricio. O concerto em questão marcará época, pois, trata-se de assumptos completamente novos, figurando no mesmo concerto o seu novo poema symphonico – ‘Depois da Morte’ – com córos, sendo a letra de Honorio Rivereto. Prestam concurso inestimável a esse concerto diversos cantores de ambos os sexos e dos mais abalizados do nosso meio musical”. (O JORNAL, 1926a, p. 6).

participantes envolvidos e do prestígio que, naquele momento, acompanhava a assinatura de J. Octaviano, então no auge de seu reconhecimento público (décadas de 1920 e 1930).

De finalidade artística e filantrópica, com a renda revertida em benefício da Sociedade de Protecção das Viúvas Necessitadas, o evento foi realizado no majestoso Theatro Lyrico, que tinha lotação de 2.500 lugares e era considerado o “melhor da cidade” antes da edificação do Theatro Municipal<sup>14</sup>. A grandiosidade da proposta fez com que, durante três meses ininterruptos, este fosse o assunto musical mais comentado nos jornais cariocas.

Figs. 6 e 7. Fotos da fachada e do interior do Theatro Lyrico lotado.



Fonte: (THAUMATURGO, 1997, p. 73-75).

Para além da imponência do espaço, a combinação do título, conceito e data (dia dos finados) provocou, desde o princípio, uma onda de controvérsias. Parcialmente instigada por informações do próprio Octaviano, parte da crítica fez a leitura de que as obras anunciadas

<sup>14</sup> “O melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma releis entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforrinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes premièeres, luvas brancas com punhos de celuloide” (EDMUNDO, 2009, p. 265).

se tratavam de uma espécie de música espiritual, chegando ao ponto de pautar o evento em colunas que abordavam atividades relacionadas à Religião Espírita ou mesmo correntes classificadas de ocultismo, tais como a Ordem Mística do Pensamento ou Tattwa Luz e Amor.<sup>15</sup> Além disso, o número de executantes – 130 pessoas – repetidamente figurava como algo insólito nas páginas dos jornais.

#### UM CONCERTO SYMPHONICO COM 130 EXECUTANTES

Continua intensa a expectativa em torno do próximo concerto symphonico do maestro J. Octaviano, em comemoração ao dia dos mortos. Essa grandiosa festa espiritual realizar-se-á na vindoura terça-feira, dia de finados, à tarde, no Theatro Lyrico. O concerto terá o concurso de 130 executantes e será regido pelo próprio maestro J. Octaviano. (O IMPARCIAL, 1926, p. 8).

À data, título, conceito, espaço, qualidade e número centenário de participantes<sup>16</sup>, somava-se ainda o prestígio pessoal do músico, fatores que projetaram sobre a apresentação uma atmosfera que transitava entre o aspecto místico e a curiosidade: “Musica psychica [...] tem despertado enorme interesse em todos os círculos cariocas. Há intensa curiosidade em torno desse concerto, devido à capacidade em que é tido o maestro J. Octaviano”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926b, p. 9).

Cerca de duas semanas antes do concerto, informações sobre o repertório começam a circular nos jornais cariocas por meio de notas programáticas. A síntese narrativa dos poemas sinfônicos foi mais um fator a gerar expectativa, apresentando sete números cujos títulos e sequenciamento ofereciam uma ideia do roteiro “espiritual” traçado pelos próprios compositores, J. Octaviano e Honório Rivereto (letrista na maioria das obras).

1) *Saudação aos mortos*, poema sinfônico para orquestra, um prelúdio elegíaco que buscava descrever quando “a alma transborda de saudade”;

2 e 3) *L'Amour au dela du tombeau* e *Canção da Fé*, para piano e orquestra, significando a fé no amor para além do túmulo;

4) *A Prece*, cena “psíquica” para coro interno de sopranos, orquestras e uma solista “em trajes roxos e cabelos soltos”, simbolizando a prece;

5) *Poema da vida*, cena lírica em um ato com música e letra de J. Octaviano, que inicia quando “um pesado mysterio paira sobre as cousas”;

<sup>15</sup> São exemplos: (O JORNAL, 1926a, p. 6); (O JORNAL, 1926b, p. 14); (O BRASIL, 1926, p. 7).

<sup>16</sup> “As figuras componentes dos côros de seu imponente concerto são constituídas exclusivamente de consagrados artistas do nosso meio musical. Os côros compõem-se de trinta vozes femininas (sopranos e meio-sopranos), alumnas da professora D. Celeste Joaguaribe, directora do curso normal de música, e de doze vozes masculinas (tenores e baixos)”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926a, p. 6).

6) *Cânticos do Além*, poema sinfônico para orquestra, solistas, coro interno e fanfarra, finalizado com “um coro misterioso, que exalta a grandeza divina”;

7) *Depois da morte*, poema sinfônico para orquestra, fanfarra e um “grandioso coro interno de vozes mistas”, momento derradeiro no qual o “Espírito vai mergulhar no mysterio profundo onde o Eu se desagrega”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926c, p. 4).

Fig. 8. “Maestro J. Octaviano, que dará na próxima terça-feira, dia de finados, no Theatro Lyrico, às 3 horas da tarde, o seu esperado e sensacional concerto symphonico em ‘Homenagem aos Mortos’, e que toda a população do Rio aguarda com a máxima ansiedade”.



Fonte: CORREIO DA MANHÃ, 1926c, p. 7.

Com a proximidade do concerto, as expectativas se elevam a tal ponto que J. Octaviano e parte da mídia passam a considerá-lo como um divisor de águas e potencial criador do que seria um novo gênero musical: a Música Psíquica.

Pela primeira vez no Brasil e talvez no mundo se faz um concerto d’esse gênero, absolutamente novo em nosso meio musical [...]. O citado concerto será um acontecimento do qual não podemos prever a influencia nem as irradiações. Podemos afirmar que o Brasil, por iniciativa do maestro J. Octaviano, creador da ‘música psyquica’, dará um grande passo, marcando indelevelmente este novo período na arte musical. (A RUA, 1926a, p. 2).

Continua intensa a curiosidade em ser conhecido o concerto symphonico do maestro J. Octaviano, sobre themas psychicos. O nome do maestro J. Octaviano vem se impondo, há muito, no nosso meio musical a golpes de talento, sendo um dos compositores mais acatados entre os novos. Esse concerto marcará uma época na música, pois tudo nele é novo [...] o primeiro que se realiza no mundo. [...] (JORNAL DO BRASIL, 1926a, p. 15)<sup>17</sup>

Os ensaios finais foram assistidos por alguns dos articulistas da imprensa carioca, cujos relatos não confrontaram as ambiciosas pretensões do evento: “a julgar-se por elles [os ensaios] podemos afiançar que essa festa artística vae ser uma grande surpresa para o público” (A RUA, 1926b, p. 2). De maneira geral, tal burburinho tomou conta da maioria dos jornais do Rio de Janeiro<sup>18</sup>. Em todos os aspectos, a expectativa era alta, embora o conceito de Música Psíquica fosse estranhado aqui ou acolá antes mesmo da apresentação.

O psychismo – do grego psukhé, alma – é um sistema philosophico que supõe a alma formada por um fluido especial. Como o maestro J. Octaviano terá compreendido e applicado essa doutrina à musica não sabemos.

Em todo o caso a sua tentativa é interessante e arrojada. A verdadeira musica psychica seria aquella feita pelos proprios espiritos, se elles nos pudessem communicar as suas composições, como o fazem alguns com escriptos e paginas literarias. [...]

As musicas psychicas do sr. Octaviano Gonçalves o são, portanto, apenas no nome, a menos que o autor possua virtudes extraordinarias de medium.

Não obstante o seu concerto psychico despertará atenção pela originalidade. O dia de finados é um bello dia para meditação e não menos bello para uma das mais puras manifestações da arte, como a música. (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 5).

Poucos dias antes da apresentação, uma nota explicativa começou a circular na imprensa com o intuito de elucidar o conceito, embora a abordagem particularmente subjetiva possa ter surtido efeito contrário.

A música psychica é a synthese mais completa da expressão humana, porém, de expressão íntima que se dirige à essência do sentimento, ou seja, a alma. As descrições servem apenas para mostrar o ambiente da acção. Ao contrario das tendências banaes modernas de muitos ruídos da natureza e descrever musicalmente paisagens, a ‘musica psychica’ é a expressão pura sem rasgos de virtuosidade e de exhibição. É a expressão

---

<sup>17</sup> A matéria é de 16 de outubro de 1926. Três dias depois, um novo artigo do Jornal do Brasil ratifica a expectativa: “Tratando-se, como de facto se trata, de um acontecimento artístico completamente inédito e jamais ouvido no mundo, pois, a musica psychica é criação do maestro Octaviano, certamente o publico carioca accorrerá ao Theatro Lyrico para assistir a esse sensacional concerto, pois o maestro Octaviano é nome por demais conhecido como virtuose e como compositor dos mais afamados entre os novos”. (JORNAL DO BRASIL, 1926b, p. 16).

<sup>18</sup> “O maestro J. Octaviano realizou, hontem, mais um ensaio de conjunto de todas as peças do programma do seu esperado concerto symphonico para o dia de finados no Theatro Lyrico. O programma desse concerto com musicas em 1ª audição [...] tem causado grande impressão aos que têm ouvido os ensaios sob a regência do maestro Octaviano” (O JORNAL, 1926c, p. 12).

do amor universal que empregna esse gênero de musica com o seu suave mysticismo.  
(A RUA, 1926a, p. 2).

Seja como for, a data chegou e o concerto ocorreu com toda a pompa e circunstância: teatro absolutamente lotado, figuras ilustres (musicais e extramusicais), presença maciça dos críticos e aplausos entusiásticos ao fim da apresentação. De fato, uma ambiência psíquica, para usar o termo cunhado por J. Octaviano. Entretanto, o dia seguinte trouxe o músico novamente à realidade dos confrontos simbólicos travados na vida material, onde as críticas e opiniões divergentes estão longe do misticismo etéreo pretendido.

A crítica se dividiu. De forma geral, ressaltou a qualidade das obras e o caráter portentoso do evento, mas sem assumir o novo gênero como algo digno de tal. Através de seus articulistas, logo no dia seguinte se manifestaram três dos jornais que haviam se envolvido amplamente na divulgação do concerto (Gazeta de Notícias, Correio da Manhã e O Jornal). A resenha da Gazeta de Notícias não poupa elogios aos/às intérpretes e a todos os números musicais, com destaque para o *Poema da Vida*, cena lírica em um ato que durante quase uma hora havia deixado a plateia “como que em êxtase”.

O Sr. J. Octaviano deve estar satisfeito por ver os seus esforços relativamente compensados, pois o seu grande concerto que vinha sendo anunciado há quase um mês teve uma concorrência fora do commum em concertos desta natureza, notadamente num theatro das proporções do Lyrico. [...]

O jovem maestro foi consagrado pela elite intellectual e artista do Rio [e] pode assim ser incluído, se já não o é, entre os nossos melhores compositores e regentes de grande orchestra, pois o seu Concerto Symphonico de Música Psychica, hontem, no Lyrico, deu-nos disso a prova. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926d, p. 8).

Já no Correio da Manhã, uma longa resenha foi pautada na famosa coluna Correio Musical, que louvou a iniciativa, teceu comentários sobre alguns dos solistas e elogiou a qualidade das obras, especialmente o *Poema da Vida* (mais uma vez), “bello acto symbolico” que “produziu excellente efeito, revelando no maestro J. Octaviano dotes apreciáveis para a scena lyrica”, e também *Cânticos do Além* e *Depois da Morte*, “que agradaram francamente, sobretudo a última, que possui certa grandiosidade advinda do belo efeito de conjunto”. Por outro lado, o artigo critica repetidamente a designação do concerto, defendendo a ideia de que J. Octaviano, em hipótese alguma, havia realizado qualquer espécie de música psíquica.

[...] Não, o sr. Octaviano não fez ‘música psychica’, nem mesmo religiosa, no bom sentido em que a tinham os grandes mestres. Todas as peças de seu programma foram apenas de musica lyrica, romantica e nem sempre sentimental. [...] as composições do jovem compositor, ouvidas hontem no Lyrico, não justificam de forma alguma a denominação que lhes deu o autor, nem sequer pela criação fantasmagórica de um ambiente artificial, que não existia. [...]

Reafirmamos que o concerto não foi de ‘música psychica’ (nem podia ser), mas nem por isso deixou de interessar grandemente o auditório, que aplaudiu com entusiasmo o autor e os seus interpretes, sendo também digna de elogios a orchestra e o regente, o próprio compositor. (CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 6)

Ainda no dia seguinte (03/11), as páginas de O Jornal trouxeram uma extensa crônica assinada por R. B. Uma vez mais, as qualidades do artista e das obras são pontuadas, mas o título do concerto, o conceito e a sua aferição como gênero musical são veementemente rechaçados.

[...] Essa classificação, porém, não foi feliz, ao contrário. [...] Houve um erro em pensar numa classificação de musica psychica, como seria erro igualmente falar de musica sceptica, orthodoxa, materialista ou atheista – mas esse erro, felizmente para o sr. professor J. Octaviano, não prejudicou o seu trabalho, considerado este exclusivamente no ponto de vista musical. [...] Todos os números mereceram applausos do auditório que enchia o teatro e, comquanto obedecessem ao mesmo gênero, sempre revestidos do mesmo caracter sombrio dos mysterios do além, é de justiça affirmar que em todos elles se notava certo equilibrio de proporções e igualmente uma factura de quem conhece os segredos da arte e sabe tratá-la com respeito e probidade. [...]

Não aconselharemos ao sr. J. Octaviano que prossiga no seu proposito de metagnomico, mas estamos convencidos do seu triumpho, se se emancipar de preocupações. R. B. (O JORNAL, 1926d, p. 12).

J. Octaviano – que até então só havia recebido objeções muito pontuais e tivera seu nome e produção quase sempre aclamados – obtém sua primeira saraivada de críticas negativas ao ver o conceito de Música Psíquica ser amplamente questionado nas páginas dos jornais. Nos dias subsequentes, a história se repetiu e o concerto seguiu causando impressões divididas entre os louvores e as ressalvas.

Por um lado, no semanário ilustrado A Rua, o professor do Instituto Benjamin Constant, Luiz Candido de Figueiredo, faz francos elogios à iniciativa, à atuação dos intérpretes, à regência do compositor e aos números do programa, destacando a qualidade da orquestração, na qual Octaviano atuou “manejando facilmente” os instrumentos orquestrais e “equilibrando os timbres admiravelmente, coisa difficilima para se conseguir quando não se tem vivido dentro de conjuntos orchestraes”. O único senão foi, novamente, em relação ao gênero.

[...] todo seu trabalho foi executado irreprehensivelmente completando as belezas do espectáculo: oxalá ouvíssemos sempre uma orchestra assim. Que o maestro Octaviano continue, fosse outro o genero da musica, o successo seria maior: com sua illustração literária-musical, talento que possui e vontade attingirá facilmente o logar que lhe está reservado na carreira lyrica-musical. Luiz Candido de Figueiredo, Professor do Instituto Benjamin Constant (A RUA, 1926c, p. 2).

Por outro, Arthur Imbassahy - articulista do Jornal do Brasil, um dos mais importantes críticos musicais em atividade e que já havia elogiado J. Octaviano em ocasiões anteriores – faz uma série de objeções técnicas às obras, destacando ainda que alguns dos temas careciam de imaginação e vigor emotivo. Aparentemente, o crítico só assistiu ao concerto até o *Poema da Vida*, que classificou como uma “scena lyrica que tem parte de normal e parte de phantastico”. De resto, tira o compositor do Olimpo e o projeta no campo dos que têm talento e o mérito de dominar o seu ofício. Não é pouca coisa, mas trata-se de um nítido rebaixamento da posição simbólica que J. Octaviano até então ocupara.

[...] A intenção do *maestro* J. Octaviano é digna dos mais altos louvores. O seu empreendimento merece ser acatado pelos que sabem medir o esforço dos que honestamente trabalham, e não se deixam marcar no estado das inutilidades esquecidas. A tarefa, porém, pareceu-me acima das suas forças, a despeito do seu preparo artístico, do escrupuloso cuidado com que trata todo o trabalho musical que corre por sua responsabilidade.

O improprio commettimento por sua transcendencia philosophica, pela grande força inspirativa que exige, só podem conseguir della triumphar os pontífices da arca santa, os que fazem parte do circulo dos patriarchas da musica, um Liszt, um Berlioz, um Wagner, e outros vultos da arte do mesmo elevado tópe.

O maior merito da musica que o *maestro* Octaviano fez ouvir antehontem assenta, a meu ver, na habilidade da contextura orchestral. [...]

Não me foi possivel assistir a toda a audição psychica. Do que ouvi ficou-me a convicção de que no *maestro* Octaviano, apesar de tudo, existe um talento de grande merito, e um sabedor de seu officio. – Arthur Imbassahy. (JORNAL DO BRASIL, 1926c, p. 14).

É a crônica mais contundente e a primeira a extrapolar o mero âmbito da temática do concerto, abandonando quase totalmente a discussão sobre qual gênero musical encerraria, afinal, a dita Música Psíquica e direcionando a crítica para o nível de qualidade técnica e/ou musical das composições. Para J. Octaviano, ademais, deve ter sido um banho de água fria constatar que Imbassahy, um dos principais críticos de seu tempo, confessara publicamente o abandono do concerto antes de seu desfecho.

Todavia, ainda restava o balde mais gelado, jogado em sua frente pelo mais polêmico dos críticos em atividade, Oscar Guanabara, a esta altura também convertido no mais ferrenho dentre os avaliadores de J. Octaviano. Após louvar os méritos do músico nos anos iniciais da carreira, o articulista passou a debochar de suas capacidades artísticas, algo que curiosamente encetou depois do ingresso de Octaviano como livre-docente do Instituto Nacional de Música. Em sua famosa coluna no Jornal do Commercio – Pelo Mundo das Artes –, seguidamente o desdenhou, referindo-se a ele não como músico respeitável, mas um chauffer, bibliotecário ou arquivista (alusões ao fato de Octaviano possuir habilitação de

motorista e ao período em que foi bibliotecário do INM). Quando as notas programáticas do concerto de Música Psíquica começaram a veicular na imprensa, o crítico ironizou:

E para rir temos o humorismo psychico do Sr. J. Octaviano, de quem já publicamos uma lenga-lenga que elle próprio não entendeu e muito menos nós.

O archivista do Instituto Nacional de Música preparou uma missa funebre para o dia de Finados e classificou a sua partitura como Musica psychica.

Psychico quer dizer que se refere ou se relaciona com a alma humana. Diga-nos, pois, o Sr. Bibliothecario, qual é a música que está fora dessa condição.

Disseram-nos que a principio o plano era anunciar Musica espiritista; mas mudou de plano e tratou de traçar uma especie de legenda explicativa que a gente lê e fica na mesma, pensando que tal escriptura só poderá ser decifrada por algum psychiatra que tenha lidado com o autor que não é nem póde ser o Sr. Octaviano, que não se entrega a esses rudes exercícius de redacção. [...] Essa cousa de musica psychica está-nos parecendo missa de réquiem [...]. Nas artes, Sr. Bibliothecario, deve-se evitar o ridículo. Oscar Guanabario. (JORNAL DO COMMERCIO, 1926b, p. 2)

Não foi tudo. No dia seguinte ao evento, ainda reservou alguns parágrafos no fim de sua coluna para classificar o concerto de “um bocejo em vários tons”, ratificando o debochado conselho (“evitar o ridículo”) oferecido a J. Octaviano.

[...] Sem tempo para desenvolver uma chronica especial sobre a ‘Musica psychica’, do Sr. Octaviano Gonçalves, executada hontem no Theatro Lyrico, podemos resumir a nossa impressão em poucas palavras: *Um bocejo em varios tons!*

O autor progrediu muito na instrumentação: mas não nasceu artista nem possui cultura artistica. As suas partituras executadas hontem, são monotonas e sem idéas musicaes. A parte orchestral bem feita, bem cuidada: a parte melódica de uma infantilidade sem graça.

Um dos numeros do programma – ‘Poema da Vida’, foi anunciado como ‘Poema e musica de J. Octaviano’: mas se tal poema é em verso – os versos estão errados – e se foi escripto em prosa não o foi em prosa rythmada, de modo que a parodia [prosódia?] musical resentia-se não poucas vezes.

Somos obrigado[s] a repetir a frase de um dos nossos últimos folhetins: nas artes é preciso evitar o ridiculo. Oscar Guanabario. (JORNAL DO COMMERCIO, 1926c, p. 2)

Mais de dez dias após a apresentação, o roteiro dividido seguia dando as cartas nas publicações que não tinham periodicidade diária (revistas, semanários, periódicos, etc.). Enquanto a Revista Musical (1926, p. 8) louvou a audácia de J. Octaviano em proporcionar “ao público carioca essa maravilha”, o semanário Fon Fon amplificou a falta de emoção nas obras, uma possível lacuna antes mencionada por Imbassahy e Guanabario.

Simplees anotador de impressões e jamais crítico musical – o que não cessamos de repetir nestas chroriquetas – dizemos francamente não nos haverem emocionado as

composições de Musica Psychica do maestro patricio, como esperávamos da natureza do assumpto – a glorificação dos Mortos – e da competência profissional do autor. Requeriam-lhe os poemas musicas, mais inspiração e mais arte. Entretanto o final da série, o poema Depois da morte, deu-nos relativa emoção: foi o que o publico mais applaudio. É possível mesmo [que] se descubram, em repetidas audições, valores que escapam ouvidos a primeira vez. Como quer que seja, porém, é de louvar-se o esforço do artista e de se lhe augurarem outras e melhores provas dos seus estudos e talentos. (FON FON, 1926, p. 28).

Vale pontuar que o evento dominou de tal modo as páginas dos jornais - antes, durante e depois de sua realização – que até o fim daquele ano, quase dois meses depois de levado a cabo, a imprensa carioca continuava a eventualmente pautá-lo e debatê-lo. A última notícia que recolhemos data de 29 de dezembro, no limiar para o ano-novo, quando o jornal A Manhã apresenta uma síntese das principais realizações musicais de 1926. Para alento de J. Octaviano, finalmente alguém defendera não somente as suas qualidades de compositor, mas também o suposto caráter espiritual das obras.

O professor J. Octaviano realizou no dia consagrado à comemoração dos mortos um concerto que classificou de espiritual. Compoz-se exclusivamente o programma de composições suas, em que estão bem definidas e vigorosamente traçadas as grandes qualidades de compositor do maestro Octaviano. Pela belleza transcendente das obras executadas, - por excelentes colaboradores, é justo que se diga, - razão teve o ilustre professor de considerar espiritual o seu magnífico concerto. (A MANHÃ, 1926, p. 14).

A remissão, todavia, chegara tarde demais. Àquela altura, restava claro que J. Octaviano não havia encontrado êxito na tentativa de apresentar um novo conceito ou gênero musical, uma proposta largamente repelida por parte significativa da imprensa carioca. Reverberando o fato, J. Octaviano jamais voltou a pautar quaisquer de suas apresentações ou obras sob a alcunha de Música Psíquica, finalmente convertida em um capítulo único dentro de sua trajetória artística.

## Considerações finais

De forma sintética, pudemos discutir algumas questões a partir deste estudo inicial:

1. Ao levantar e analisar uma substantiva quantidade de fontes em jornais, periódicos e revistas sobre J. Octaviano, além de esmiuçar mais detidamente um concerto de grandes proporções ocorrido no Rio de Janeiro durante a década de 1920, temos a possibilidade de aquilatar a eventual importância de um músico que, embora hoje obliterado, fora capaz de movimentar amplamente as páginas da imprensa carioca durante décadas seguidas, atuando como compositor, pianista, professor e articulador

cultural. Somadas às quase 400 obras localizadas (muitas das quais em manuscritos ou cópias únicas), tais fontes reforçam a hipótese de que talvez o seu atual quadro de invisibilidade possa ser reavaliado. No trabalho, os gestos de “recordar” e “escavar” se coadunam à perspectiva benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2013b, p. 13), desterrando um personagem que acabou ficando à margem de nossa historiografia tradicional, apesar de ter sido um dos mais ativos agentes no campo da música de concerto brasileira durante a primeira metade do século XX.

2. Tangencialmente, também realizamos uma sucinta digressão sobre as formas e enredos através dos quais se concatenaram nossos primeiros manuais de historiografia musical. Importantes como ferramentas capazes de organizar sistematicamente um determinado campo, as publicações do gênero geralmente se ancoram em uma periodização linear e evolutiva, dirimida através da seleção de nomes emblemáticos e no subsequente enquadramento de suas produções em escolas ou movimentos, ratificando a perspectiva de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2013b, p. 13). Deliberadamente ou não, a escrita historiográfica tem uma relação quase intrínseca com o pêndulo que cruelmente se alterna entre os sobreviventes e os silenciados. João Octaviano Gonçalves desenvolveu sua carreira musical justamente no momento em que nossa primeira tradição de narrativas musicológicas se configurou, possivelmente não sendo beneficiado pela leitura crítica que tomou os personagens musicais dentro de compartimentos rígidos. Neste contexto, com uma produção vasta e que articula diversas influências estéticas e estilísticas, J. Octaviano não encontrou abrigo narrativo imediato, projetando-se como um “desvio” que, idealmente, os pesquisadores deveriam ter o cuidado de fazer emergir dos próprios modelos (sejam os de hoje ou os de outrora).

De seus próprios modelos ele [o historiador] obtém a capacidade de fazer aparecer os desvios. Se, durante algum tempo ele esperou uma ‘totalização’, e acreditou poder reconciliar diversos sistemas de interpretação, de modo a cobrir toda a sua informação, agora ele se interessa prioritariamente pelas manifestações complexas destas diferenças. (CERTEAU, 1982, p. 87).

3. Observamos ainda como o próprio J. Octaviano tentou dar uma resposta à leitura híbrida que parte da crítica dedicava à sua produção, ao se jactar a criação de um suposto gênero musical batizado de Música Psíquica. Depois de passar os anos iniciais de sua carreira sendo louvado pela imprensa, o músico viu o conceito ser efusivamente rechaçado e aparentemente não conseguiu dar uma resposta

consistente nem à vagueza que o termo suscitava e tampouco à voz sonante dos articulistas que o questionavam. Teria sido mais um “desvio” que precisa ser reavaliado historicamente ou apenas uma tentativa fracassada de um músico que ainda não havia atingido a maturidade artística? O próprio Octaviano parece não ter pago o preço da busca pela resposta, mas o imbróglia nos recorda que são as lutas de representações que legitimam (ou deslegitimam) um determinado projeto reformador, sempre inserido em um campo de concorrências cujas leis são pautadas pelo desejo de dominação e poder.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 2002, p. 17).

4. Paralelamente, a elucidação de tais críticas revela que, já nas décadas iniciais do século XX, delineava-se uma massa de seções musicais e articulistas capazes de oferecer um panorama diverso (e controverso) sobre um artista e sua produção. Por dentre as colunas anônimas ou assinadas apenas por iniciais, começam a despontar críticos que tinham nomes e faces públicas, com presenças assíduas no circuito de concertos ou recitais e que paulatinamente se configuravam como peças importantes no tabuleiro das lutas práticas e simbólicas que ocorriam em torno da música brasileira. Em maior ou menor grau, dependendo das circunstâncias e dos personagens envolvidos, tais críticas (e críticos) tinham a capacidade de influir no meio, conforme testemunha o caso do próprio J. Octaviano, que jamais voltou a denominar quaisquer de seus trabalhos de Música Psíquica, fato ocorrido justamente após receber uma enxurrada de apreciações negativas que deslegitimavam o conceito.
5. Em decorrência disso, podemos sugerir que, na crítica musical carioca da primeira metade do século XX, já havia uma interessante (e intrigante) vida para além de seu personagem mais célebre e polêmico, Oscar Guanabara (1841-1937). Atestando a suposição, a longa relação deste crítico com J. Octaviano foi aqui propositadamente mencionada apenas tangencialmente e foi analisada mais detidamente em estudo específico (AMORIM, 2020, p. 119-172).

6. Finalmente, vale destacar que a realização deste trabalho gerou, por consequência, uma busca exitosa das partituras apresentadas naquela fatídica tarde do dia 02 de novembro de 1926. Ao procurar notícias sobre os obituários de J. Octaviano na imprensa carioca, acabamos por descobrir que o seu único filho, Roberto Octaviano Gonçalves, doou a integralidade do acervo musical do pai à Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), o que ocorreu em junho de 1962, quatro meses após a morte do músico (A NOITE, 1962). Assim, os manuscritos autógrafos do compositor ficaram preservados na biblioteca que ele próprio dirigiu no início da década de 1920 e que, ademais, integra a instituição na qual ele estudou e ensinou por mais de quatro décadas, um dado simbólico significativo.

De posse da informação, empreendemos buscas nos acervos da BAN e, com a preciosa colaboração das bibliotecárias Mariana Saadi e Suelen Dias, conseguimos localizar as sete partituras que integraram o repertório da apresentação. Apenas uma delas estava oficialmente catalogada, o *Poema da Vida*, em uma cópia manuscrita de 61 páginas datada de 1922 (MS G-I-20; MS G-I-22). Todas as outras se encontravam adormecidas no acervo de manuscritos brasileiros ainda não catalogados e sua identificação representa uma potencial contribuição para o alargamento do conhecimento (ainda escasso) sobre o repertório sinfônico brasileiro concebido na primeira metade do século XX. Por razões espaciais e pelo referencial teórico específico que exigem, questões técnicas relativas às obras serão abordadas em um artigo à parte.

Por todos os aspectos envolvidos (grande teatro lotado, prestígio de J. Octaviano, qualidade e número centenário de participantes, extensão do programa, simbolismo conceitual e espiritual atrelado), mas sobretudo pelo volume de anúncios, matérias e opiniões divergentes que suscitou nos jornais, é possível sugerir que o evento de Música Psíquica foi, de fato, um grandioso acontecimento. Contudo, a superexposição na mídia, a proposta conceitual e os caminhos escolhidos para divulgá-la talvez tenham mais atrapalhado do que ajudado o compositor, uma vez que foi gerada não somente uma confusão total na recepção de suas ideias (musicais ou não), mas também uma expectativa “espiritual” em torno das peças difícil de se cumprir.

O propósito de se criar um gênero de Música Psíquica teria sido um passo precipitado ou audacioso demais para um jovem compositor (então com 34 anos) que ainda não tinha efetivamente atravessado o seu batismo de fogo como artista? Independente disso, um músico brasileiro que movimentou a imprensa de seu tempo, atuou em diversas frentes com destaque (compositor, intérprete, professor, articulador) e nos legou quase 400 obras pode eventualmente ter sua posição histórica redimensionada? Quase 100 anos depois, novos

estudos e novas audições de suas obras – muitas das quais agora redescobertas – seriam uma importante contribuição para avaliarmos (ou atualizarmos) a pertinência do debate de outrora.

Após criticar J. Octaviano duramente, o articulista do semanário Fon Fon (1926, p. 28) deixou a ele - e a nós - uma porta entreaberta: “É possível mesmo que se descubram, em repetidas audições, valores que escapam [quando] ouvidos a primeira vez”. Através de seu esquecimento, a trajetória e a produção de J. Octaviano nos lançam uma questão cujo fundamento e a potência independem da resposta: *Será que o ontem pode ser melhor?*

## Referências

- ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves; Editora Paulo de Azevedo, [1948].
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- \_\_\_\_\_. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- AMORIM, Humberto. J. Octaviano e Oscar Guanabarro: “a verdade é uma aposta de lutas”. *Revista Música*, 20(2), 119-172. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i2.174582>
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda editor, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1965.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- BELTRAMI, Waleska Scarme. *O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade*. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento/Sobre a haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- \_\_\_\_\_. A capacidade mimética. In: BENJAMIN, Walter et al. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- CARNAÚBA, Maria Érbia Cássia. *Sobre a Distinção entre Teoria Tradicional e Teoria Crítica em Max Horkheimer*. Kínesis, Vol. II, nº 03, abril - 2010, p. 195-204.
- CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. 1ª Ed. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostril giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2013 [1982].
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: Difel, 2002.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. V. 1. Brasília: Senado Federal, 2009.

- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1953.
- GOLDBERG, Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (orgs.). *Transcrições Guanabarinas: antologia crítica – O Paiz* (Vols. 1, 2, 3, 4). Porto Alegre: LiquidBook, 2019.
- HOKHEIMER, M. *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LE GOFF, Jacques. Prefácio para *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*, de Marc Bloch, p. 15-34. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *História da Música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.
- \_\_\_\_\_. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. [3. ed.]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PARANHOS, Ulysses. *História da música*. v. 1. São Paulo: Mangione, 1940.
- PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabario e sua produção crítica de 1922*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Oscar Guanabario: produção crítica de 1922*. Curitiba: Editora CRV, 2017.
- PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2007.
- ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: *O século do cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. P. 313-319. Originalmente publicado em: Manchete, n. 928, 31 de janeiro de 1970.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- THAUMATURGO, Ivna. *A família de guizos: história e memórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

## Periódicos

- A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Letras e Artes, Rio de Janeiro, Ed. 179, 10 ago. 1918, p. 16.
- A MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 312, 29 dez. 1926, p. 14.
- A NOITE, Rio de Janeiro, Ed. 1367, 12 out. 1915a, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 1375, 20 out. 1915b, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 1216, 14 mai. 1915c, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 6681, 23 jun. 1930, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 16061, 20 jun. 1962, p. 2.
- A RUA: Semanario Ilustrado, Rio de Janeiro, Ed. 48, 27 out. 1926a, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 52, 1 out. 1926b, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 56, 5 nov. 1926c, p. 2.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 6803, 10 out. 1917, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 7853, 31 ago. 1920, p. 4.

- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 9751, 3 nov. 1926a, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 9733, 13 out. 1926b, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Correio Musical, Rio de Janeiro, Ed. 9747, 29 out. 1926c, p. 7.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 9751, 3 nov. 1926d, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 10400, 30 nov. 1928a, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 10400, 30 nov. 1928b, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 11759, 5 abr. 1933, p. 7.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 13682, 15 jun. 1939, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 14153, 22 dez. 1940, p. 29.
- DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 60, 23 set. 1928, p. 2.
- DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, Ed. 2907, 17 abr. 1937, p. 12.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 716, 7 jun. 1932, p. 8.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 3877, 21 set. 1938, p. 9.
- FON FON, Rio de Janeiro, Ano IX/Ed. 21, 22 mai. 1915, p. 43.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 46, 13 nov. 1926, p. 28.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 41, 12 out. 1935a, p. 30.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 42, 19 out. 1935b, p. 31.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 41, 10 out. 1936, p. 26.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 288, 18 out. 1919, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 117, 28 abr. 1920, p.5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 181, 17 ago. 1923, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 241, 19 out. 1926a, p.6.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 236, 13 out. 1926b, p.9.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 244, 22 out. 1926c, p.4.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 22, 25 jan. 1929, p. 3.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, Ed. 247, 16 out. 1926a, p. 15.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 249, 19 out. 1926b, p. 16.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 263, 4 nov. 1926c, p. 14.
- \_\_\_\_\_. Palcos e Salões, Rio de Janeiro, Ed. 258, 29 out. 1927, p. 13.
- \_\_\_\_\_. J. Octaviano, Rio de Janeiro, Ed. 153, 30 jun. 1933a, p. 16.
- \_\_\_\_\_. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, Ed. 153, 30 jun. 1933b, p. 16.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 259, 30 out. 1934, p. 15.
- JORNAL DO COMMERCIO [Edição da Tarde], Ed. 594, 20 set. 1911, p. 1.
- \_\_\_\_\_. [Edição da Tarde], Ed. 1296, 29 dez. 1913, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 301, 31 out. 1926a, p. 40.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 297, 27 out. 1926b, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 304, 3 nov. 1926c, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 305, 23 dez. 1931, p. 2.

- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 117, 17 fev. 1934, p. 8.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 265, 10 ago. 1939, p. 9.
- O IMPARCIAL, Arte, Rio de Janeiro, Ed. 400, 8 jan. 1914, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 857, 8 mai. 1915, p. 7.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 1750, 19 out. 1917, p. 9.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 1250, 19 mai. 1921, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 4257, 16 ago. 1924, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 4561, 19 jun. 1925, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 5715, 30 out. 1926, p. 8.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, Ed. 798, 30 ago. 1921, p. 11.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 2391, 26 set. 1926a, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 2394, 30 set. 1926b, p. 14.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 2420, 30 out. 1926c, p. 12.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 2423, 3 nov. 1926d, p. 12.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 3014, 23 set. 1928, p. 9.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 4034, 29 dez. 1931, p. 5.
- O BRASIL, Rio de Janeiro, Ed. 1607, 5 out. 1926, p. 7.
- O DIA, Curitiba, Ed. 2514, 4 abr. 1930, p. 6.
- O MALHO, Rio de Janeiro, Ed. 23, dez. 1941, p. 33.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, Ed. 8619, 9 mai. 1908, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 8961, 17 abr. 1909, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Vida Social, Rio de Janeiro, Ed. 10239, 18 out. 1912, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Arte e Artistas, Rio de Janeiro, Ed. 10461, 29 mai. 1913, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Vida Social, Rio de Janeiro, Ed. 10824, 27 mai. 1914a, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Vida Social, Rio de Janeiro, Ed. 10825, 28 mai. 1914b, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 11616, 27 jul. 1916, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Ed. 13619, 2 fev. 1922, p. 4.
- REVISTA MUSICAL, Rio de Janeiro, Ed. 79, 15 nov. 1926, p. 8.