

Música e instituições culturais: contribuições para uma musicologia urbana na Blumenau do século XX

Tiago Pereira

Universidade Regional de Blumenau. Departamento de Artes
tiagop@furb.br/tpereira.pg@gmail.com

Resumo: Com base nos estudos da chamada musicologia urbana, por meio desse artigo busca-se historicizar as relações de produção, consumo e recepção de música, bem como a circulação de músicos e seus repertórios no contexto das principais instituições culturais seculares do núcleo urbano de Blumenau, Santa Catarina, na primeira metade do século XX. Toma-se o Teatro Frohsinn, localizado na Rua das Palmeiras, primeiro centro da cidade (*Stadtplatz*), local onde se reuniam inúmeras sociedades de canto e música (bandas), que executavam um repertório majoritariamente em alemão. Com o desenvolvimento do núcleo urbano, a área central de Blumenau ficou caracterizada pela Rua XV de Novembro, que se tornou a rua principal e comercial da cidade, espaço no qual se instaurou a nova sede para o Frohsinn, que se tornou Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, adaptando-se às realidades sociopolíticas da época, como a Campanha de Nacionalização, difundindo sobretudo a música de concerto. A música popular urbana teve maior trânsito fora dos teatros, como nos salões de baile onde as bandas da cidade costumavam performar e no cinema de rua, o Cine Busch, também localizado na região central da cidade que, possuindo palco, era local de apresentações de grupos de outras regiões.

Palavras-chave: Música em Blumenau. Musicologia urbana. Instituições musicais catarinenses, História da Música em Santa Catarina

Music and cultural institutions: contributions to an urban musicology in 20th century Blumenau

Abstract: Based on so-called urban musicology studies, this article seeks to historicize the relations of production, consumption and reception of music, as well as the circulation of musicians and their repertoires in the context of the main secular cultural institutions of Blumenau's (Santa Catarina State) urban center in the first half of the 20th century. The Teatro Frohsinn is taken, located on Rua das Palmeiras, the first city center (*Stadtplatz*), a place where gathered numerous singing and music societies (bands), which performed a musical repertoire mostly in German. With the development of the urban nucleus, the central area of Blumenau was characterized by Rua XV de Novembro, which became the main and commercial street of the city, space in which the new headquarters for Frohsinn was established, which became Sociedade Dramatico-Musical Carlos Gomes, adapting to the socio-political realities of the time, such as Nationalization Campaign, mainly promoting concert music. Urban popular music had greater traffic outside the theaters, such as in the ballrooms where the city's bands used to perform and in the street cinema, Cine Busch, also located in the city central region, and having a stage, was a place for presentations of groups from other regions.

Keywords: Music in Blumenau, Urban musicology, Musical institutions in Santa Catarina, History of Music in Santa Catarina

Escopo – à guisa de introdução

Por meio desse artigo pretende-se historicizar as relações de produção, consumo e recepção de música, bem como a circulação de músicos e seus repertórios no contexto das principais instituições culturais seculares do núcleo urbano de Blumenau, Santa Catarina, Brasil, na primeira metade do século XX. O objeto de interesse aqui é o espaço da cidade, com suas sonoridades e sua paisagem sonora constituinte, mas opta-se por aproximar-se de um estudo na perspectiva institucional, enfatizando a produção musical no âmbito privado. Assim, como espaços de significativa importância para a vida artística de Blumenau no século passado, toma-se os antigos Teatro Fohsinn e Cine Busch, bem como o ainda ativo Teatro Carlos Gomes. De forma a contextualizá-los, espaços periféricos a esses, como os salões de baile, em maior número, mas em menor envergadura, também emergem na rede de instituições da cidade. Essa abordagem, para além de discutir a música em Blumenau, procura contribuir também com a escrita da história da música em Santa Catarina, colocando-a no mapa da musicologia histórica brasileira, um esforço que se pode dizer já consolidado, mas que nos últimos anos vem recebendo reforços de pesquisadores cada vez mais interessados nas músicas locais e suas particularidades (PEREIRA, 2020). Portanto aqui, na pesquisa em Música, é o campo da musicologia histórica – bem como sua integração com o fazer historiográfico – e os pressupostos da chamada musicologia urbana, a seguir examinados, que darão as bases epistemológicas do discurso desse artigo.

Musicologia urbana – a cidade como objeto

Com o estabelecimento da musicologia histórica como um ramo científico, isto é, uma área de conhecimento que opera sob seus próprios pressupostos conceituais e metodológicos, houve, por parte dos musicólogos, uma preocupação demasiada com a organização de textos sobre os grandes nomes da música de concerto de tradição ocidental. Estes trabalhos buscavam retratar um “corpo de obras musicais e compositores creditados com um alto nível de valor e grandeza” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 32), o que cristalizou a prática musicológica, na perspectiva de sua própria história, a uma estética idealista, canônica e seletiva, marginalizando ainda mais personagens, gêneros musicais e recortes geográficos “periféricos”, de menor visibilidade ou valorados como “menos dignos” de pesquisas acadêmicas. Com a chamada virada pós-moderna da prática musicológica, no final do século passado, os discursos canônicos e o paradigma das grandes narrativas passaram a ser questionados, de maneira que a musicologia passou a caminhar para além dos cânones,

abrindo-se também a novas perspectivas teóricas e metodológicas. Neste sentido ainda, a partir da superação do ideal de “arte autônoma” e com a tomada de uma abordagem mais sócio contextual, os estudos musicológicos passaram a adotar estratégias interpretativas particulares, a fim de dar luz ao significado musical e suavizar as fronteiras da dicotomia estrutura/contexto. Da prática desta musicologia holística, consequência de uma visão musicológica mais totalizante, interdisciplinar, orientada para a crítica, à interpretação dos dados factuais e à subjetividade, surgiu um conglomerado de ramificações, voltadas tanto para o entendimento da dimensão sonora da música quanto para as suas relações com a matriz sociocultural.

O estudo da música e dos músicos por meio de uma contextualização de suas práticas no entorno urbano, corrente que vem sendo denominada por alguns autores de *musicologia urbana* (CARTER, 2002. BOMBI *et al*, 2005. BAKER & KNIGHTON, 2011. MARÍN, 2014) é uma ramificação do exercício contemporâneo de musicologia histórica, aliado às perspectivas da pós-modernidade. Mediante consulta aos recursos documentais dos arquivos e, quando possível, as fontes diversas oriundas das novas mídias, o exercício da musicologia urbana relaciona práticas musicais a seus meios sociais, políticos, econômicos, identitários e espaciais, retratando o interesse nas inter-relações existentes entre música, músicos e o desenvolvimento urbano das cidades. O campo convencionado da musicologia urbana estabeleceu-se por intermédio da vastidão de trabalhos preocupados em historiografar a “música em...” um local geográfico e temporalmente delimitado (CARTER, 2002), buscando refletir sobre de que forma a cidade e seus mais variados valores simbólicos deixa sua marca em uma produção musical e de que maneira esta música muda o ambiente citadino, por meio de sua produção, circulação, consumo e recepção.

Tim Carter em seu *Sound of silence: models for an urban musicology* (2002) – um dos textos pioneiros sobre esse enfoque da musicologia histórica –, apontou para possíveis aproximações entre o estudo histórico das cidades e suas práticas musicais. Segundo o autor, é necessário mapear os espaços urbanos ocupados pela música, desvelando suas sonoridades, buscando assim compreender também o contexto sócio geográfico de seus praticantes, isto é, onde viviam, como se formaram, quais eram suas redes profissionais, com que flexibilidade se moviam para outros espaços musicais, o que tocavam, quando e porque (p.17). Logo, de acordo com Carter (2002), a prática da musicologia urbana sugere uma intersecção entre musicologia e história urbana, de forma a possibilitar uma escuta da cidade do passado – para o conjunto de valores cívicos e simbólicos que constituem a *civitas* junto às dimensões físicas da *urbis* –, não mais como uma cidade silenciosa, sem seus sons inerentes, dominada historiograficamente apenas pelo impacto visual, da escrita,

mas como ela sempre foi: aberta, plural, sonora, retumbante, musical. Não obstante, esta premissa marca também a ideia de “cidade ressoante” – *resounding city* – proposta por Geoffrey Baker (2011). Para o autor, especialmente na América Latina, “nem estruturas físicas, nem uma grande população foram necessários para fazer uma cidade, [...] os blocos de construção mais importantes foram o ideal urbano e sua realização por meio de performances” (p. 6).¹ Essas performances – reveladas pelos rituais, populares ou oficiais, procissões, concertos, festas – repletas de sons e músicas, dentro do espaço da cidade, moldavam a paisagem urbana, física e sonora, marcando a experiência sensorial do passado e revelando o fato de que, conforme Baker desejou apontar (p. 1), não há apenas música e “musicologia *na* cidade”, mas música e “musicologia *da* cidade”.

Neste sentido ainda, compreender a cidade como um objeto de investigação, como uma cidade sonora, apresenta uma outra perspectiva em relação ao exercício da musicologia histórica e seu foco recorrente no registro notado da partitura, este que deixam de ser o e passa a ser *mais um* elemento de estudo, que integra o quadro de possibilidades de estudo. Uma tentativa de escuta também das instituições periféricas às que ocupam lugar de centralidade – a perspectiva institucional –, uma análise dos espaços públicos ou privados, caminhado também pelas ruas, praças, alamedas, avenidas, com suas proximidades, distâncias, acontecimentos específicos, músicas e conflitos culturais inerentes – a paisagem sonora – ou seja, um olhar aberto para a dimensão urbana e sonora em si, pode possibilitar uma compreensão mais holística das práticas musicais inseridas no complexo cenário da cidade. E todos esses espaços da cidade, densos de atividades musicais, por vezes ágrafas, acabam demandando outras estratégias interpretativas, como, por exemplo, uma ampliação no estabelecimento e consulta de fontes primárias e arquivos.

Nesse sentido, os arquivos institucionais podem ser repositórios dos antigos repertórios musicais e fontes dos registros de atividades, artísticas ou de outras naturezas, praticadas por seus grupos no interior de suas paredes, como esse artigo tentará descrever. Os arquivos públicos municipais, por sua vez, podem possuir, além das partituras, a maior parte da documentação que circundou a prática musical, como possíveis relatos etnográficos, críticas de concertos detalhando a recepção de obras, ou outras fontes que descrevam ações dentro e fora das paredes institucionais. Desta forma, também a consulta aos arquivos públicos e suas fontes “extramusicais” pode contribuir para a recriação das sonoridades históricas da cidade – os ritos do ideal urbano, as performances da cidade

¹ “In Latin America, neither physical structures nor a large population were required to make a city, [...] the most important building blocks were the urban ideal and its realization through performance” (BAKER, 2011, p. 6). O autor desenvolve sua ideia de *resounding city* para a cidade colonial latino-americana, mas, como ele mesmo aponta, esta não é uma noção única daquele período.

ressoante, as escutas dos sujeitos históricos – e a contextualização de uma obra musical, buscando assim superar a noção idealista de que a música procede puramente de acordo com suas leis internas, enquanto estrutura autossuficiente. É claro que a reconstrução destas escutas e sonoridades depende de modo específico do legado documental preservado nos arquivos.

Finalmente, a perspectiva institucional vem se tornado uma importante vertente dentro dos estudos da musicologia urbana. O enfoque dado à prática musical eventualmente realizada no interior das paredes de uma instituição, a natureza de seus repertórios salvaguardados, sua estrutura administrativa, os músicos que tornaram o espaço significativo, colocam a viés institucional como um dos mais tradicionais da musicologia histórica convencional. Não são poucos os trabalhos que enfatizam a música catedralítica, ou as orquestras estabelecidas em instituições, os teatros de óperas e concertos, os clubes e associações musicais. A própria pesquisa institucional é favorecida pela salvaguarda de fontes em seus próprios espaços. Outrossim, não é raro também que esses espaços se tornem, do ponto de vista histórico-musicológico, verdadeiros mundos isolados, pois desconsidera-se as relações com o entorno urbano, isto é, com outros espaços públicos ou privados. Nesse sentido, os estudos em musicologia urbana acabam por tentar estabelecer essas conexões, pois, como indicava Marín (2014), “a música em uma cidade não estava em absoluto limitada a um punhado de instituições centrais” (p. 18)², sendo justamente as práticas musicais dos considerados espaços periféricos que contribuem com o estabelecimento do status de centralidade atribuído à contextos e lugares específicos. Logo, aqui nesse artigo, o que segue é uma contextualização da constituição social e urbana de Blumenau no início do século XX, ambiente no qual assentaram-se espaços institucionalizados de produção, consumo e recepção de variados tipos de música.

A urbe e a civitas de Blumenau nas primeiras décadas do século XX

Não é de hoje que a pesquisa historiográfica em Santa Catarina busca descrever a constituição de sua população estrangeira. Embora o Estado em toda sua história tenha recebido imigrantes de nacionalidades variadas – como franceses, belgas, poloneses, húngaros, austríacos, sírios, libaneses, irlandeses, russos, árabes, gregos, japoneses, afro e luso-descendentes –, a produção científica têm demandado maior atenção às etnias alemã

² No original: “Este planteamiento explica que estos centros de actividad musical menos prominentes se estén convirtiendo en el objeto principal de sugerentes investigaciones poniendo de manifiesto que la música en una ciudad no estaba en absoluto limitada a un puñado de instituciones centrales” (MARÍN, 2014, p. 18).

e italiana, hegemônicas do ponto de vista numérico. Estas são alvos de estudos diversificados, sendo analisadas sob uma série de perspectivas metodológicas e espaço-temporais. De acordo com Oliveira & Klug (2011), que realizam um “estado da arte” acerca dos estudos sobre imigração e cultura étnica em Santa Catarina, são comuns estudos de natureza demográfica e ambiental, além de trabalhos voltados a aspectos literários, sociais, políticos e econômico, sendo, contudo, submetidos atualmente a novas problemáticas, “num trabalho de desconstrução de ‘verdades’ estabelecidas” (2011, p. 84). Nesse sentido, no contexto da cidade de Blumenau e do Vale do Itajaí catarinense é de fundamental importância escrever sua história sob a perspectiva da música e das sonoridades características do lugar, em um esforço que vem sendo feito nos últimos anos por pesquisadores interessados, dentro da musicologia (ROSSBACH, 2008; PEREIRA, 2014; WERLING, 2016).

A cidade blumenauense foi um ideal. Mais que um acúmulo de construções do passado, ela foi projeção de um desejo futuro. A narrativa oficial aponta 1850 como o ano de fundação da colônia Blumenau, com a chegada dos primeiros colonizadores alemães. Trinta anos depois, pela lei provincial nº 860, desmembrando-se do município de Itajaí, a colônia – já tendo sido distrito de paz e freguesia – tornava-se uma vila autônoma, instaurando-se enquanto município em 1883. Especialmente gigantesco, terminados os processos de expansão da frente colonizadora nos últimos anos do século XIX, o município possuía mais de 10.000 km² de área territorial. Além do então distrito sede – onde o ideal urbano se concentrou e a cidade efetivamente se constituiu –, Blumenau era circundada por uma série de outros distritos administrativos, as antigas freguesias, que hoje compõem boa parte das cidades do Vale do Itajaí catarinense. Não obstante, foi no início do século XX em 1928 que o município de Blumenau oficialmente atingia a categoria de cidade, isto é, com o estabelecimento de um perímetro urbano dentro do vasto limite territorial do município³. Blumenau na segunda década daquele século, encontrava-se em plena efervescência artístico-cultural, construção e revitalização de seus ambientes citadinos. A paisagem urbana daqueles anos vinte, sonora e visual, bem como a de toda primeira metade do século passado, estava em absoluta transmutação.

Nas primeiras décadas do século XX o município já possuía um sistema de iluminação pública, um porto possuindo barcos com motor a combustão, uma malha ferroviária parcialmente implantada – ligando o distrito sede ao oeste do Vale do Itajaí, em direção ao

³ Conforme cruzamento de dados disponíveis em Siebert (2000), Machado (2006), Moretti (2006), Bielschowsky (2009). Ademais, em 1920 o Relatório de Gestão de Negócios Administrativos de Blumenau (Rel. Neg. Adm. Blu. 1920) mencionava a existência, além do distrito sede, dos distritos de Gaspar, Indaial, Hamônia – hoje o município de Ibirama –, Bela Aliança – hoje Rio do Sul –, Encruzilhada – hoje Rio dos Cedros –, Rodeio e Ascurra.

distrito de Hamônia –, casas de comércio estabelecidas e um parque industrial em expansão. Neste sentido ainda, as literaturas que se debruçaram sobre a construção da história espacial urbana de Blumenau descrevem o período da primeira metade do século XX como imerso em uma chamada “segunda fase de industrialização”, no qual houve, em especial, a consolidação das unidades industriais têxteis já estabelecidas na cidade e a expansão das empresas que surgiam naquele período (MORETTI, 2006; BIELSCHOWSKY, 2009)⁴. Este cenário influenciou significativamente a formação do plano físico de Blumenau, tendo sido responsável pelas primeiras aglomerações urbanas, que circundavam o espaço das indústrias, sobretudo fora do centro da cidade – camado nos primórdios de *Stadtplatz* – onde se localizavam as principais casas comerciais da cidade, as igrejas matrizes de tradição católica e protestante e as instituições culturais consideradas mais significativas do cenário artístico de Blumenau.

E como em todas as cidades, a vida em Blumenau nos primeiros decênios do século XX também já era moldada por sons de diferentes qualidades. O contraste do som do automóvel, do barco a combustão, do trem na estrada de ferro, junto às montarias e à carroça de tração animal; do som crescente das indústrias, do maquinário capitalista, junto às ferramentas manuais do cultivo agrícola, demonstravam a existência de um ambiente aural diversificado. Além disso, para também legitimarem os inúmeros espaços públicos e privados da cidade, uma vez que ela é feita por pessoas, as performances artísticas aconteciam. É mister esclarecer que a categoria *performance* é cá invocada não em termos fixos à interpretação musical, mas sim no sentido zumthoriano, isto é, como uma ação ampla – ainda que aqui igualmente relacionada à música – que rege simultaneamente “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público”, do receptor (ZUMTHOR, 2007, p. 30). Consequentemente, estas performances apontam, dentro dos limites das fontes documentais, que a cidade possuía, musicalmente, uma paisagem sonora característica. Conforme bem apontou Geoffrey Baker (2011) “musicólogos trabalhando na América Latina há muito tempo vêm dedicando atenção à música em instituições urbanas, mas com poucas tentativas de se concentrarem na

⁴ Frotscher (2007, p. 56) demonstra um aumento gradativo de trabalhadores atuando nas indústrias de Blumenau. A autora, amparada nos relatórios municipais, assinala 5% da população ativa em 1920 e 16% já em 1927. De fato, os anos de 1920 e 1930 foram significativos para o florescimento industrial da cidade. Para se ter uma ideia, Bielschowsky (2009, p. 31) aponta que “importantes empresas têxteis, ainda existentes, foram fundadas neste período, como as empresas Altenburg Indústria Têxtil Ltda em 1922, Tecelagem Kuehnrich S/A (hoje, Teka) em 1926, Fábrica de Bordados e Cadarços Haco S/A em 1928 (localizada no distrito da Vila Itoupava), a W. S. Cremer S.A. em 1935 e a Fábrica de Artefatos Têxteis Artex S/A em 1936, localizada bem mais ao sul da cidade, no bairro Garcia [...]. Além dessas empresas têxteis, importantes empresas de outros setores foram fundadas neste período, como a Fábrica de Gaitas Alfredo Hering S/A e a Fábrica de Chocolates Saturno S/A em 1923, a fundição de ferro Auerbach & Werner em 1924 (hoje, Electro Aço Altona S.A.), a Fábrica de Chapéus Nelsa S/A em 1925, a Indústria de Chocolates Sander S/A em 1928 e a Rodolfo Thomsen & Cia Ltda em 1928, hoje Bebidas Thomsen”.

dimensão urbana em si” (p. 1)⁵. O autor chama atenção para o fato de que é relevante examinar o urbanismo a partir das performances musicais, uma vez que elas sustentam a “cidade simbólica” (p. 5) ao serem enraizadas nas práticas cotidianas da cidade.

E em Blumenau, no início do último século, mesmo sendo pequena a parcela de estrangeiros não naturalizados, a “cidade simbólica” idealizada era a de uma “cidade alemã”, ligada à uma ideologia de germanidade. Somado ao fato de que naquele tempo os núcleos imigrantes ainda viviam em um relativo isolamento, a manutenção do *Deutschtum* – no caso blumenauense e nas palavras de Giralda Seyferth (2004, p. 155, 156) –, estava associada a uma “reinvenção da ‘civilização’ germânica no território colonizado, que incorporava a mudança social e cultural ocasionada pela conversão do emigrante em imigrante, tendo em vista a opção por uma nova *Heimat* (pátria)”. Neste sentido, a conservação dos costumes, da *deutsche Kultur*, almejada também para o longo prazo, fazia de Blumenau uma cidade teuto-brasileira, pois que em terras do Novo Mundo buscavam-se manter os traços nativos culturais e identitários do estrangeiro colonizador europeu, marcadamente alemão. Isso exemplifica a relação de duplo pertencimento à categoria de teuto-brasileiro, afinal mesmo sendo brasileiros naturalizados, parte significativa dos estrangeiros imigrados ainda nutriam sentimentos de fidelidade e benevolência para com a antiga pátria. E esses sentimentos, em nostalgia, eram manifestados, além das datas comemorativas, nas várias práticas do cotidiano: na língua, nos nomes, na igreja, nas escolas, na imprensa, nas festas, na tradição literária, na poesia, no teatro, na música (FÁVERI, 2004; SEYFERTH, 2004, 2005; FROTSCHER, 2007); e esta última sempre esteve presente na vida do estrangeiro imigrante, acompanhando-o para onde quer que fosse. De acordo com a reflexão de Rossbach (2008):

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

E toda essa prática de sociabilidade – as “organizações sociais” às quais a música estava agregada – era marcada pela convivência nos espaços chamados *Vereine* (associações). Do ponto de vista musical, a cidade era especialmente marcada pelos sons das sociedades de canto e música, *Gesang* e *Musikvereine* respectivamente. No repertório, as melodias populares e canções folclóricas, as *Volkslieder*, trazidas do Velho Mundo, que

⁵ “Musicologists working in Latin America have long devoted attention to music in urban institutions, but with little attempt to focus on the urban dimension itself” (BAKER, 2011, p. 1).

nostalgicamente marcavam a despedida da antiga pátria e exaltavam as belezas de sua natureza, marcando a paisagem sonora da cidade. Ademais, em diversos núcleos de Blumenau, desfiles e festas consolidavam-se como os rituais mais significativos para o reconhecimento dos grupos artísticos amadores, para a manutenção da identidade cultural da cidade e a legitimação de seus espaços públicos e privados. Rossbach (2008, p. 111) declara que as referências mais frequentes no tocante às apresentações das *Vereine* musicais blumenauenses estavam nos festejos de fundação dessas sociedades, onde “sempre havia um desfile dos grupos até o local da festa, passando pela residência do presidente da sociedade anfitriã”. O fato é que, no contexto da cidade de Blumenau, “a rua, não fortuitamente, nem sempre por falta de encontrar um teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte” (ZUMTHOR, 2010, p. 172), era evidentemente o caminho de acesso ao plano institucional. Para que a música chegasse ao lado de dentro, ela soava primeiramente no lado de fora. Então, as performances artísticas nos planos público e privado, a *civitas* blumenauense, também contribuíram com a formação da forma física da cidade, sua urbe, construindo e legitimando os espaços, instituindo as noções de comunidade e sensação de pertencimento ao lugar. Era a garantia do ideal urbano e do sucesso da cidade simbólica. E são estes ambientes privados, as sedes das sociedades culturais, elementos constituintes da estrutura das cidades, que, no contexto blumenauense, serão adiante examinados.

Música e o plano institucional

Como se pode perceber, a cidade nunca foi silenciosa. Orientar-se na tentativa de rememorar também sua dimensão sonora – o propósito maior da “cidade ressoante” –, sugere que a música performada em seus múltiplos ambientes, existiu muitas vezes “antes da forma física da cidade” (BAKER, 2011, p.5), manifestando-se nas cerimônias e procissões sonoras pelas ruas, que em harmonia com a paisagem urbana em desenvolvimento, e longe de ser ornamental, desempenhava um importante papel: além de prover práticas de arte para a cidade e legitimar espaços, também os construía. Nesta perspectiva, sumarizando, a “cidade ressoante” deve ser lembrada também como uma “construção performativa”, diz Geoffrey Baker (2011), “criada por meio de atividades musicais que urbanizaram espaços do Novo Mundo”.⁶ Assim, dentro dos limites físicos da cidade, a circulação de músicos também pelas instituições – laicas ou sacras –, certamente produtoras de música, sugere a relevância de estudar os teatros e instituições culturais –

⁶ “the ‘resounding city’: a harmonious ideal that existed *before* the physical form of the city, but also a performative construct, brought into being through the musical activities that urbanized New World spaces” (BAKER, 2011, p.5).

bem como as capelas, igrejas e catedrais – não como mundos isolados, mas como elementos frutos de toda uma rede cidadina, interligados com seus componentes social, cultural, artístico e urbano. Em Blumenau, as performances musicais existentes nos espaços públicos, mantenedoras de um *Deutschtum*, foram também espelhadas nos ambientes privados. Nos primeiros decênios do século último, ainda eram pouquíssimas as *Gesang* e *Musikvereine* que possuíam sede própria – ao menos, são escassas as fontes a respeito –, o que aponta para a premissa de que seriam os salões de particulares e/ou das sociedades de atiradores os ambientes mais solicitados para as múltiplas atividades musicais – ensaios, apresentações, festas – no contexto institucional. Ainda assim, as sociedades mais tradicionais da cidade, fundadas no período inicial da colonização, já mantinham seus próprios empreendimentos arquitetônicos, que se ampliaram com o passar dos anos. Serão aqui brevemente historicizadas, as blumenauenses Sociedades Frohsinn e Carlos Gomes, que estão intimamente conectadas, bem como algumas outras instituições culturais periféricas a elas.

Teatro Frohsinn

Nas zonas de colonização alemã, os salões das sociedades de atiradores, as *Schützenvereine*, foram as primeiras construções associativas idealizadas com fins de entretenimento. Além de espaços destinados à recreação desportiva e às sociabilidades entre os praticantes do tiro e da caça – que, de conotação nacionalista, eram considerados verdadeiras “linhas de defesa colonial” –, aqueles salões serviam também para apresentações artísticas, de música, teatro e saraus literários. Assim, inicialmente, essa prática social dentro dos espaços institucionais das *Schützenvereine* permitia e, indiretamente, também fomentavam o surgimento das *Vereine* artísticas, dando-lhes melhores condições de funcionamento, haja vista o modo precário que muitas sociedades funcionavam – sabe-se, como exemplo, que várias *Gesangvereine*, ainda não possuindo sedes próprias, reuniam-se improvisadamente nas residências particulares dos coralistas (SEYFERTH, 2004). Em um contexto semelhante, a *Theater-Verein Frohsinn* (Sociedade Teatral Alegria) idealizada em 1885, inicialmente necessitou do salão da Sociedade de Atiradores Blumenau, que possuía um pequeno palco, para o exercício da arte dramática; arte esta que, segundo Willems (1980, p. 406), trazida por imigrantes intelectuais “no país de origem representava uma das formas mais generalizadas de recreação”. A Sociedade Teatral Frohsinn (Alegria) foi conquistar autonomia institucional da Sociedade de Atiradores Blumenau – afinal, os interesses de ambas eram por demais diferentes – uma década após sua idealização, em 1895, com a inauguração de seu próprio teatro (BAUMGARTEN, 2006).

E a partir de então era o espaço do Teatro Frohsinn que passaria a receber e fomentar o agrupamento das muitas sociedades artísticas de Blumenau.

Esta história acumulada desde os primórdios da colonização fez com que no início do século XX o Frohsinn já fosse uma sociedade artística consolidada, seguramente a de maior prestígio da cidade⁷. Circulavam pelo palco do Teatro além dos grupos teatrais, inúmeras grupos musicais, dentre coros, bandas e pequenas orquestras vindos tanto de Blumenau quanto de outras regiões. O dirigente musical do teatro, maestro Heinz Geyer, de formação musical mais sólida que a maioria dos músicos amadores das *Vereine* de Blumenau, e não menos que visionariamente, passou a liderar e agrupar basicamente todos os grupos musicais blumenauenses que ensaiavam e performavam também dentro das paredes do Teatro Frohsinn. É provável que para germinar um grupo de natureza orquestral, Geyer extraiu do Club Musical a base da seção de cordas, e da Banda Lyra de Blumenau, que também possuía instrumentos de cordas, os naipes de sopros; as partes corais, por sua vez, quando a escolha do repertório solicitava, ficavam a cargo da Sociedade de Canto Liederkranz (Guirlanda de Canções). E estes grupos, em conjunto ou separadamente, sob a direção do maestro Heinz Geyer, marcavam o cotidiano artístico da cidade e contribuía sonoramente para o projeto de reconfiguração da identidade cultural germânica na nova pátria.⁸ De acordo com o Estatuto da Sociedade Frohsinn em 1932 (EST.TVF. 1932), a antes somente Sociedade Teatral, que emprestava seu palco para os encontros dos vários coros e bandas da cidade, transformar-se-ia em Sociedade Dramático-Musical, devido à fusão junto ao Club Musical (Figura 1). O artigo 16 do estatuto, acerca das “atribuições e deveres dos membros da diretoria”, dava completa autonomia de trabalho ao maestro Geyer. Então “dirigente da orquestra” era ele o responsável pela elaboração dos programas de concerto do Frohsinn, podendo ainda “privativamente, excluir sócios ativos dos ensaios, ou julgar de sua idoneidade ou inidoneidade”, o que evidencia a posição de liderança da qual gozava o maestro na instituição⁹.

⁷ Ainda que Edith Kormann (1985, p. 25), por sua vez, considerasse a Sociedade Frohsinn como “a mais poderosa no seu gênero em todo o Estado de Santa Catarina”.

⁸ Para além das fronteiras de Blumenau, a orquestra do Teatro Frohsinn costumava marcar também os festejos germânicos espalhados pelo Estado. Em 21 de novembro de 1929 o periódico *A Semana* de Florianópolis noticiou a ida da “grande orquestra de Blumenau” à capital para as comemorações do centenário da colonização alemã em Santa Catarina – executando além de “bailados clássicos” os hinos brasileiro e alemão. Em um período histórico marcado também pelas desigualdades de gênero, chamava atenção do jornal o fato da orquestra possuir “cerca de 25 figuras, contando entre elas três moças violinistas”. O grupo de Blumenau já aparentava possuir grande respeitabilidade, uma vez que, de acordo com o *A Semana*, a orquestra fazia “honra a qualquer centro de cultura musical dos mais respeitáveis” (JAS, 1929).

⁹ Para uma biografia do maestro Geyer ver Kormann (1985). Para uma pesquisa musicológica acerca da atuação do maestro ver Pereira (2014). Para um catálogo temático das composições de Geyer ver Rossbach (2020).

Foto 1 – Antiga sede da Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, Blumenau 1932.



Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva de Blumenau, AHJFS. Sociedades Culturais –
Theaterverein Frohsinn – Sede – 8.2.1

Somado ao legado histórico, além da efervescência artística que a Sociedade Dramático-Musical Frohsinn propiciava para seus associados e para Blumenau, seu prestígio adquirido era também favorecido por um outro fator – historiograficamente menos considerado e evidente, mas igualmente importante –, sua localização espacial na cidade. Desde a sua inauguração, o Teatro Frohsinn estava situado no perímetro urbano embrionário de Blumenau; no entanto, não apenas nele, mas, dentro dele na *Palmenalle*¹⁰. A “Rua das Palmeiras”, que até hoje é assim conhecida pois tem seu meio ornado por palmeiras imperiais, foi a primeira rua projetada de Blumenau, em 1852 – abrigando a casa de administração da colônia, a cadeia pública de Blumenau, o primeiro hotel e os primeiros estabelecimentos comerciais e residências – e funcionava como eixo principal de ligação entre o núcleo inicial da cidade à toda a malha urbana que, gradativamente, se formava ao seu redor (BIELSCHOWSKY, 2009, p. 41). No início do século XX, do Frohsinn, na *Palmenalle*, era possível vislumbrar bem próximo do Teatro, ao leste, na baixada junto ao Rio Itajaí-Açu, o porto fluvial da cidade, que Bielschowsky (2009) sensivelmente descreveu

¹⁰ Que chegou a ser chamada posteriormente de “Boulevard Wendeburg” e “Alameda Dr. Blumenau”. Nos dias atuais, devido à Campanha de Nacionalização e o Decreto-Lei Municipal nº 68 de 1942, denomina-se oficialmente “Alameda Duque de Caxias”. Cf. o Relatório dos Negócios Administrativos de Blumenau, referente ao ano de 1942.

como “símbolo de conexão de Blumenau com o mundo na forma material”. Da mesma maneira, é ainda possível pensar que, do porto – senão do porto, seguramente de sua praça –, espaço também de chegada e aglomeração de pessoas, podia-se ver o Teatro Frohsinn, com o simbolismo de ser uma edificação cultural ainda dos tempos coloniais. Do lado oposto, a oeste do Frohsinn, sobre o morro, o “símbolo de conexão de Blumenau com o ‘outro’ mundo, imaterial” (p. 41), a Igreja Evangélica, personificação do luteranismo religioso alemão. Ao Norte, nada distante dali, o Teatro Frohsinn compartilhava a paisagem com a Prefeitura Municipal, o Hotel Holetz e outras edificações que, somadas às performances sonoras nos espaços públicos – “harmonia para ambos os olhos e ouvidos”, dizia Baker (2011, p.6) –, consolidavam o ideal urbano de Blumenau.

No início dos anos 1930, com o crescimento econômico de Blumenau e a intensificação da urbanização da cidade, em uma década igualmente marcada pela instauração da Campanha de Nacionalização e pelos desmembramentos dos vários distritos administrativos, viu-se necessária a construção de uma nova sede para a Sociedade Frohsinn, que não mais comportava as aspirações de seus associados. Acerca disso, tornou-se icônica a montagem da obra incidental *Preciosa* de Carl Weber, em 1936, sob a direção do maestro Geyer; obra esta que “fez sentir à comunidade a necessidade do novo teatro” descreveu a historiadora local Edith Kormann (1985), “pois muitos não puderam a ela assistir por falta de lugares adequados, o que significou: gritarem todos pela nova construção” (p. 27). Tomavam parte da performance, além dos receptores na plateia, integrantes do Club Musical, já então enquanto orquestra do Frohsinn, o coro da Sociedade Liederkrantz, atores da seção teatral do Frohsinn e dançarinos das Sociedades de Ginástica da cidade (KORMANN, op. cit.). De fato, a integração entre as muitas *Vereine*, especialmente as artísticas, em torno do Teatro Frohsinn, incitava uma ampliação de seu espaço institucional. Disto, tira-se a probabilidade de que esta integração – dentre o surgimento, fechamento, performances em conjunto e/ou fusões entre incontáveis sociedades – tenha sido muito maior do que hoje costuma-se pensar, estando imersa em uma grande trama, longe de ser completamente destrinchada. Finalmente, no mesmo ano, a fusão efetiva do coro masculino Liederkrantz ao Frohsinn, como mais uma amostra desta complexa teia de ajuntamentos, marcou um período de transição para a então nascente, e necessária, Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes.

Teatro Carlos Gomes

Não se limitando à “Rua das Palmeiras”, a área central de Blumenau – seu *Stadtplatz* – abarcava também toda a extensão da Rua XV de Novembro¹¹. E ali, ano após ano, consolidava-se a rua comercial mais importante da cidade, já desde o fim dos tempos de colônia, aspecto que permanece à contemporaneidade. Várias casas de comércio nela se estabeleciam; localizando em suas redondezas mais imediatas também os principais equipamentos de serviço, como os hospitais e organizações assistenciais, que eram difíceis de encontrar nas regiões mais distantes (MORETTI, 2006). Com a virada para o século XX, a Rua XV de Novembro, que acompanha paralelamente o curso do Itajaí-Açu, tornava-se a rua principal, o novo eixo central da cidade. A *Palmenalle*, perpendicular ao percurso do rio, gradativamente convertia-se em uma rua histórica, colonial, o antigo centro, que não mais acompanhava o florescer urbano da Rua XV. Moretti (p. 60) – baseando-se em autores de referência na história urbana catarinense – apontou que Blumenau e as demais cidades de origem teuto-brasileira, adaptando-se ao relevo, optavam pela demarcação de seus espaços urbanos partindo da rua comercial, diferentemente das cidades luso-brasileiras que possuíam como plano elementar de desenvolvimento urbano a praça central que emoldurava a igreja. Isto também clarifica o atrelamento à herança da música secular, as canções e melodias folclóricas alemãs, predominando nas performances musicais das *Vereine* nos espaços públicos da cidade. Ademais, se o Teatro Frohsinn ficava na *Palmenalle*, a nova sede da Sociedade, então Dramático-Musical Carlos Gomes, migrava para o coração da Rua XV de Novembro. Kormann (1985) chegou a lembrar que alguns associados defendiam a construção da nova sede no mesmo local do Teatro Frohsinn; foram voto vencido. De fato, para acompanhar a demarcação da rua do comércio como rua principal, não faria sentido o único teatro da cidade localizar-se, ainda que no perímetro urbano, em uma rua que adquiria caráter periférico. E a pedra fundamental já havia sido lançada em 1935.

Os primeiros blocos do novo Teatro foram inaugurados, oficialmente, no dia 1º de julho de 1939, concluídos somente a obra externa, o salão de baile e o restaurante (figura 2). O jornal *Cidade de Blumenau* deu destaque ao evento social que marcaria a inauguração do, para ele: “majestoso e imponente edifício que orna a nossa cidade e que é motivo de admiração para todos que nos visitam” (JCB, 1939). Para a inauguração, em um período já marcado pela Campanha de Nacionalização da era Vargas, o maestro Heinz Geyer não

¹¹ Que em seus primórdios era apelidada de *Bratwursttrasse* – Rua da Linguíça – devido ao antigo traçado sinuoso. Recebeu a atual denominação em 1890, em decorrência da Proclamação da República.

hesitou em preparar um programa de caráter nacionalista, composto por obras de autores brasileiros, hinos cívicos e composições próprias, de temática nacionalista e cantadas em português. Era a maneira de manter ativa as atividades artísticas, uma vez que no período ficou proibido o canto em alemão. Quando da inauguração da sala teatral do Carlos Gomes – seu grande auditório –, em 1942, o *Cidade de Blumenau* novamente tratou de exaltar o aspecto “majestoso” da sede da Sociedade Dramático-Musical, que “é, pela sua grandiosidade e pela sua imponência, um dos edifícios mais deslumbrantes de Santa Catarina [...] um dos mais extraordinários edifícios culturais que possuímos” (JCB, 1942). Como se vê, o texto do *Cidade de Blumenau*, obviamente parcial, era carregado de romanticismos e tendia a enaltecer os eventos importantes ao grupo social que ele representava.

Foto 2 – Fachada da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, Blumenau 1939.



Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, AHJFS – Sociedades Culturais – Teatro Carlos Gomes – Sede – 8.1.1.

Por sua vez, as fontes consultadas não apresentaram maiores explicações sobre as razões de escolha da atual denominação do antigo “Teatro Frohinn”, enquanto “Teatro Carlos Gomes”, apenas indicam a mudança de nomenclatura em 1939¹². Ainda assim, com a

¹² No AHJFS é possível ter acesso à certidão de escritura pública de compra e venda da Sociedade Dramático-Musical Frohsinn, em 06 de abril de 1937. Cota número 9.11.1.2.6. cx-01, doc.10. O documento 11, de mesma

Campanha de Nacionalização já instaurada, ficava clara a necessidade de nacionalização das sociedades culturais, além dos hábitos, também dos nomes. Ademais, tanto o repertório preservado no Arquivo Heinz Geyer, quanto os programas de concerto da época, apontam que, somado ao repertório canônico de concerto, dentre os compositores brasileiros já consagrados naquele período, o mastro Geyer executava basicamente – para não dizer exclusivamente – obras de Antônio Carlos Gomes, fator que, para além de uma simples homenagem ao compositor brasileiro, também pode ter influenciado na reestruturação do nome da então Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, e na não permanência da antiga nomenclatura “Frohsinn”.

Em relação à circulação de músicos e repertórios executados nos interiores do Teatro Carlos Gomes, com o Coro e Orquestra, nota-se um predomínio do repertório sinfônico, canônico, europeu – o concerto de inauguração da sala teatral, por exemplo, contou com obras de Haendel, Mozart, Beethoven e Schubert –, que costumava agradar aos associados dilettantes do Carlos Gomes, vale lembrar que muitos representavam as elites econômicas de Blumenau. Ainda assim, no salão de festas do Teatro costumava ser realizados também bailes dançantes, animados pelos “jazes” das *Musikvereine*, porém, não antes de um concerto do Coro e Orquestra da Sociedade – no nível simbólico, havia uma hierarquia musical a ser respeitada. As críticas de concerto publicadas no *Cidade de Blumenau*, que também propagandeava a vinda de intérpretes e grupos musicais de outras partes do Brasil para a cidade, sustentam a premissa de que eram destinados para o Teatro Carlos Gomes, os concertos e recitais de música “clássica”, além das apresentações do coro e orquestra da própria Sociedade, que executava repertório do mesmo gênero. De acordo com Pires (2012), que discutiu a utilização dos jornais como fontes para a pesquisa histórico-musicológica, a crítica musical em publicações periódicas “é uma escrita profissional criada para a publicação imediata, abordando aspectos da música e da vida musical, incluindo geralmente juízos de valor e quantidades variáveis de descrição” (p. 81). De fato, as críticas do *Cidade de Blumenau* em relação às atividades artísticas no Teatro Carlos Gomes costumavam ser pautadas em categorias laudatórias como “cultura e seleta assistência” (JCB, 1944b; 1945), “artistas de real valor” e “arte amadurecida” (JCB, 1944), evidenciando uma clara visão eurocêntrica em relação ao gosto dos receptores, a partir da supervalorização das estéticas europeias. Ainda neste sentido, sob outra perspectiva, para Baker (2011, p. 6, 7), na chave da sacralização dos espaços culturais, a música é evocada no plano institucional nos mesmos termos de suas construções urbanas, pois “ambas são concebidas como ferramentas para provocar admiração entre as populações nativas, para transmitir

cota, preserva o certificado de transmissão da denominação do “Frohsinn” para “Carlos Gomes” em 12 de fevereiro de 1939.

mensagens e exigir atenção – uma das principais funções da cidade”.¹³ Isto significa que, fazendo uso das categorias nativas, em um teatro considerado “majestoso”, “imponente” e para uma plateia considerada “cultu” e “seleta”, era preciso destinar ao seu palco “artistas de real valor”, então representantes de uma considerada “arte amadurecida”, ou seja, a música performada no Teatro Carlos Gomes deveria, naquele momento histórico, estar à altura da sua magnitude arquitetônica. Por fim, outras manifestações musicais, além das de música de concerto, encontravam vazão em outras instituições culturais da cidade.

Outras “casas de diversão”

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

Das instituições culturais citadas anteriormente, no núcleo urbano da cidade, situavam-se o Teatro Carlos Gomes, na Rua XV de Novembro e o Salão Ipiranga, na Rua São Paulo, extensão da Rua XV. Além destas casas de diversão, a malha urbana também contava com uma considerável rede hoteleira – o relatório supracitado mostra que havia sete hotéis apenas na extensão de 1.500 metros da Rua XV de Novembro –, que hospedavam

¹³ “Music is evoked in very similar terms to architecture: both are conceived as tools to provoke wonder among native populations, to convey messages and demand attention - one of the principal functions of the city” (BAKER, 2011, p. 6, 7).

personalidades de passagem pela cidade e mantinham salões de baile, teatro e cinema, também “importantes pontos de encontro e manifestações culturais da vida urbana” de Blumenau (MORETTI, 2006, p. 239). O mais tradicional da cidade era o Hotel Holetz, que desde o início do século XX em seu amplo salão realizava bailes e projetava gratuitamente filmes mudos de comédia e faroeste, bastante concorridos pela comunidade local.¹⁴ O próprio maestro Heinz Geyer teve de musicar o cinema mudo do Holetz ao piano, como uma de suas primeiras atividades musicais na cidade (KORMANN, 1985). Constituiu-se daí, a partir da década de 1940, outra casa de diversão de prestígio significativo, o já citado Cine Busch, único cinema de rua na área central de Blumenau, situado na Alameda Rio Branco – que faz esquina com a rua XV de Novembro (Figura 3)¹⁵.

Figura 3. Cine Busch, ao lado do antigo Hotel Holetz. Blumenau, década de 1940.



Fonte: <<http://fotosantigasblumenau.blogspot.com.br>>. Acesso em 26/05/2023.

A partir da década de 1940 o *Cidade de Blumenau* começou a divulgar as atrações artísticas do Cine Busch. Os anúncios costumavam ser curtos, por vezes publicados posteriormente aos eventos, acrescidos de pequenas críticas. Em 06 de junho de 1942 o jornal noticiava a

¹⁴ Cf. MORAES, Chris. *O pioneirismo e as origens do cinema em Blumenau*. Sem data. Matéria de jornal não identificado preservada no AHJFS. Dossiê Cultura. Cota número 9.4.1.2. doc.1.

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

vinda do conjunto vocal florianopolitano “Demônios do Ritmo”, classificando-os como “intérpretes da música popular brasileira”; que de acordo com a foto publicada, eram sete senhores bem-vestidos, engravatados, gel nos cabelos, empunhando violões, chocalhos e pandeiro (JCB, 1942b). A apresentação se realizaria antes da projeção de um filme, em uma prática corriqueira no Cine Busch, popularmente conhecida como “programa de palco e tela”. A nota do *Cidade de Blumenau* ainda anunciava que o grupo, no dia seguinte, realizaria “programas de estúdio”, na Rádio Clube de Blumenau – PRC4; o que leva a pensar que este mesmo grupo artístico produziu concomitantemente duas performances distintas, uma – a lembrar outra vez Paul Zumthor (2010, p. 267-9) – experienciada pela plateia *in loco*, ao vivo no palco, outra, eliminada a dimensão coletiva da recepção na presença física, midiaticizada, no rádio, permitindo que o receptor recriasse em imaginação a alegoria da presença, interiorizando os elementos ausentes da performance *in loco*.

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

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

Não foram localizadas maiores informações sobre o grupo, aparentemente “famoso” e “consagrado”, nem críticas em relação à apresentação daquele tipo específico de música, considerada nacionalista e educativa – propaganda perfeita do projeto estadonovista. Pelo fato de o final do anúncio relatar ainda que a cidade era afeita ao que era “bom, belo e seleta”, fica possível apenas conjecturar sobre a natureza da recepção. A apresentação do Conjunto Típico Vocal Folclórico era indício de uma diversificação no gosto do receptor? Vale novamente lembrar que a Campanha de Nacionalização já havia em atingido em 1942 seu ponto mais alto de repressão estrangeira. Ou seria apenas uma maneira de marcar o

nome de Blumenau no histórico de “um espetáculo elogiado pela crítica brasileira”? O que efetivamente pode ser extraído deste cenário é que os anúncios mapeados – poucos, diga-se de passagem, devido ao recorte temporal – demonstram que os primeiros anos de atuação do Cinema Busch, uma das tantas “outras casas de diversão” de Blumenau e espaço institucional do entretenimento popular blumenauense, marcaram musicalmente a circulação de uma música popular urbana¹⁶ realizada especialmente por grupos vindos de outras cidades e regiões do Brasil.

Considerações finais

Na perspectiva da musicologia urbana, mais que deter-se a uma instituição particular – ainda que o possa –, tratada como um mundo isolado na paisagem sonora, torna-se ainda mais significativo mapear a polifonia de instituições culturais presentes no tecido urbano da cidade, buscando encontrar seus pontos – geográficos e ideológicos – de aproximação e afastamento. Como pode-se perceber, no contexto de Blumenau entre meados do século XIX e primeiras décadas do século XX as *Vereine*, ou associações, das mais diversas naturezas, configuraram-se como os espaços de convivência e manutenção dos costumes. Como uma característica típica dos imigrantes estrangeiros em terras do Novo Mundo, a prática associativa exerceu grande importância sobretudo fora dos grandes centros urbanos, sendo em Blumenau fundamental para a construção da cidade simbólica idealizada, marcada pela ideologia de germanidade, o *Deutschtum*. Nesse sentido, especificamente em Blumenau, existiram um número significativo de sociedades de atiradores, de teatro, de cantores e sociedades de música, isto é, as bandas formadas por instrumentos de sopro que executavam repertório secular. Aquelas que eram mais antigas e formadas pelas classes mais favorecidas da cidade esforçaram-se para a construção de suas próprias sedes. Por sua vez, as *Vereine* menores, não possuindo sedes próprias faziam uso dos espaços culturais existentes, em uma trama repleta de fusões e desmembramentos. Tem-se a Sociedade Teatral Frohsinn, com seu pequeno teatro que, inaugurado em 1885, tornou-se um dos primeiros espaços institucionais de fomento às artes. Não há toa sua expansão acarretou a construção de nova sede no início do século XX, então Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, cujo novo teatro representaria o ambiente por onde circulavam músicos especialmente vinculados à tradição da música orquestral, à época associada a

¹⁶ Alinho-me aqui especialmente a Vinci de Moraes (2000), que adota a nomenclatura “música popular urbana” para pensar a música oriunda da cidade moderna, associada “imediate e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado” (p. 216). Esta nomenclatura auxilia não só na consolidação da canção popular urbana, midiaticizada, como campo de estudo, mas também evidencia suas particularidades, pela diferenciação em relação ao estudo das manifestações musicais populares sustentadas na música de concerto ou no folclore.

uma parcela específica da sociedade blumenauense, integrante da instituição de caráter privado. A música popular urbana, por sua vez, encontrava vazão nas instituições periféricas da cidade, como o cinema de rua Cine Busch – um dos poucos do gênero em Santa Catarina – que, não exigindo associação, atuava como espaço de entretenimento de uma parcela maior da comunidade. Logo, mesmo em uma cidade pequena como Blumenau, havia, ainda que mais na perspectiva de um imaginário coletivo, uma espécie de hierarquia institucional para a produção musical, do qual o Teatro Carlos Gomes tornava-se o espaço principal. Como indicaram os relatos dos periódicos consultados, a música que lá se realizava era valorada como sinônimo de grandeza, legando aos salões de bailes à música de banda, e ao espaço do cinema de rua menores às tradições musicais que se diferenciavam daquelas que se buscava perpetuar na cidade. Finalmente, é fundamental seguir traçando um mapa institucional da música em Blumenau, evidenciando outros espaços que aqui não foi possível problematizar, como aqueles localizados no interior da cidade e nos outros distritos administrativos, hoje as várias cidades do Vale do Itajaí. Da mesma maneira, é pertinente realizar esse movimento também por parte de outros pesquisadores em outras cidades catarinenses, o que ajuda a explicar a rede de participação, circulação de músicos, suas atividades profissionais, a produção e o meios de consumo de repertório, que compõem toda uma história de práticas que marcaram a atividade musical do estado.

Referências

- BAKER, Geoffrey; KNIGHTON, Tess (orgs). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.
- BAKER, Geoffrey. The resounding city. In: _____. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011. cap. 1. p. 1-20.
- BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel. *Música y cultura urbana em la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- BAUMGARTEN, Christina. *Dos camarins ao grande espetáculo: 145 anos de história do Teatro Carlos Gomes*. Blumenau: HB Editora, 2006.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. London. New York: Routledge. 2005.
- BIELSCHOWSKY, Bernardo Brasil. *Patrimônio industrial e memória urbana em Blumenau/SC*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Florianópolis, 2009.
- CARTER, Tim. The sound of silence: models for an urban musicology. *Urban History*, v. 29. 2002. p. 8-18.
- EST. TVF. 1932. *Estatutos da Sociedade Dramático-Musical "Frohsinn"*. Blumenau, 13 de Junho de 1932. Em alemão e português, não paginado, no AHJFS. Fundo Memória da Cidade, Coleção Dossiê: 9 – Cultura, sub-grupo 9.11.1 – Teatro, classificação 9.11.1.2.1, cx. 01, doc. 02.

- FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: Cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Itajaí: Ed. da Univali; Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004.
- FROTSCHER, Méri. *Identidades Móveis: práticas e discursos das elites de Blumenau (1929-1950)*. Blumenau: Edifurb, 2007.
- JAS, 1929. Centenário da colonização alemã em Santa Catarina. *Jornal A Semana*. Quinta feira, 21 de novembro de 1929.
- JCB, 1939. Teatro Carlos Gomes: inauguração do salão de bailes e do restaurante. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta feira, 28 de junho de 1939.
- JCB, 1942. Um teatro que honra o seu nome: a brilhante inauguração hoje à noite da sala teatral da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 5 de dezembro de 1942.
- JCB, 1942b. Os “Demônios do Ritmo” em Blumenau. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 06 de junho de 1942.
- JCB, 1942c. Dr. em Violão. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta-feira, 17 de junho de 1942.
- JCB, 1942d. Danilo Vargas. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta-feira, 21 de outubro de 1942
- JCB, 1944b. Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. *Jornal Cidade de Blumenau*. 15 de outubro de 1944.
- JCB, 1945. O recital de Edith Bulhões. *Jornal Cidade de Blumenau*. 22 de julho de 1945.
- KORMANN, Edith. *O Maestro Geyer: e o período áureo do Teatro “Carlos Gomes”*. Blumenau: Acadêmico, 1985.
- KORMANN, Edith. *O Maestro Geyer: e o período áureo do Teatro “Carlos Gomes”*. Blumenau: Acadêmico, 1985
- MACHADO, Ricardo. *De colônia a cidade: Propriedade, Mobilidade e Ordem Pública em Blumenau de fins do século XIX*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.
- MARÍN, Miguel Ángel. Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, Talca, Chile, year 7,v. 2, p. 10-30, 2014.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000. p. 203-221.
- MORETTI, Silvana Maria. *Fábrica e Espaço Urbano: a influência da industrialização na formação dos bairros e no desenvolvimento da vida urbana em Blumenau*. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- PEREIRA, Tiago. *Pela escuta de Heinz Geyer na “cidade ressoante”*: Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945). Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- PEREIRA, Tiago. Os estudos sobre a história da música em Santa Catarina: um panorama da produção acadêmica à luz da musicologia. *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 3, 2020. DOI: 10.5965/2525530405032020534.
- PIRES, Débora Costa. *Narciso e Eco: os periódicos como reflexos e ecos da vida musical em Desterro durante o Império*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.
- Rel. Neg. Adm. Blu. 1941-1942. Dados estatísticos sobre o Município de Blumenau 1940/1942. In: *Relatório dos negócios administrativos do Município de Blumenau referente ao ano de 1941 e*

1942. Apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Nereu Ramos, interventor federal no Estado, pelo prefeito municipal Dr. Afonso Rabe. 1941-1942. AHJFS, CGAH 352.0072 B658r.
- ROSSBACH, Roberto Fabiano. *As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.
- ROSSBACH, Roberto Fabiano. *Catálogo sistemática e descritiva de obras e fontes musicais no Brasil: o catálogo temático de Heinz Geyer (1897-1982)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.
- SEYFERTH, Giralda. A ideia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade. *Horizontes Antropológicos*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 22, p. 149-197, jul/dez 2004.
- SIEBERT, Cláudia. A produção do espaço urbano de Blumenau a partir dos seus instrumentos de controle urbanístico: 150 de história. *Anais do Seminário de história da cidade e do urbanismo. Cinco Séculos de Cidade do Brasil*. v. 6. n. 3. Natal, 2000.
- WERLING, Camila. *A música como representação dos movimentos germânicos e não-germânicos em Blumenau nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil: Estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1983].

