



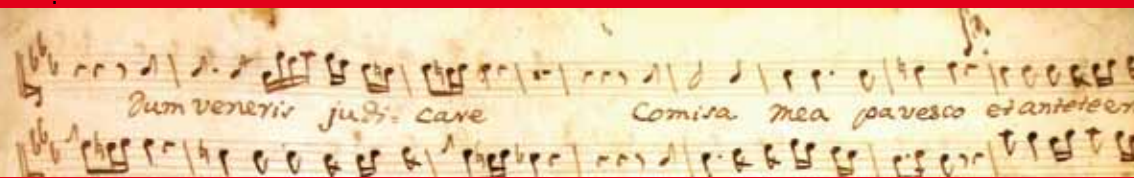
A música em Ribeirão Preto

Manifestações do começo do século XX

Handwritten musical score on two staves. The top staff contains the melody with lyrics: *Quoniam veneris iudice cave Comira mea pavescio et antequam*. The bottom staff contains the bass line. The manuscript is written in a historical style with various note values and clefs.

Quoniam veneris iudice cave

Comira mea pavescio et antequam



Thaty Mariana Fernandes

Fundação Instituto do Livro de Ribeirão Preto - 2011

A música em Ribeirão Preto

Manifestações do começo do século XX

Capa - Orquestra do cinema Bilac. Da esquerda para direita, em pé: Antenor Ribeiro, Amadeu [Mugnahaia], Joaquim Rangel, Joaquim [Cunha], Pacoal. Da esquerda para direita, sentados: Raphael Leite, Barilari, Helena, Eduh Rangel, Luiz Spanó, Sebastião Soma, Caetano (?). Data: 1924. Fotógrafo: Photographia Artística CM ou MC. (APHRP, F568).

Sobre a pesquisadora

Thaty Mariana Fernandes

Graduada em História na Universidade Federal de Ouro Preto e mestre em História e Cultura Social pela UNESP. Trabalhou como professora de História na Rede Municipal de Ensino de Ribeirão Preto de 2003 a 2008, além de escolas estaduais e particulares. Atua como pesquisadora na FormArte Projetos, Produção e Assessoria (São Paulo-SP), empresa que elabora e administra projetos culturais na área de patrimônio histórico.



Grupo de músicos (adultos e crianças) portando instrumentos musicais. Com o trombone nas mãos Sebastião Soma. Data: 1930. Fotógrafo: Não identificado. (APHRP. Foto n. 576)



Apresentação

A música é uma expressão artística presente na história cultural de Ribeirão Preto desde sua fundação. Bandas, grupos, maestros, compositores, instrumentistas e cantores, homens e mulheres, brancos e negros, ao longo do tempo, garantiram a representatividade da música como uma atividade frequente nas praças, festas e datas especiais.

Thaty Mariana Fenandes pesquisou esta história, com foco nas manifestações do começo do século XX e este livro, o sexto volume da Coleção Identidades Culturais, relata como a música seguiu intrínseca a história de Ribeirão Preto.

Tendo como fonte o arquivo do Jornal A Cidade, estudos anteriores (dissertações e teses), documentos do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, esta obra presenteia a todos com referências que permitem um melhor reconhecimento da cultura imaterial do município.

Viva Homero Barreto, Max Barth, Pousa Godinho e tantos outros.

Adriana Silva
Secretária da Cultura

Sumário

Introdução

Capítulo 1: A modernização na música e nos entretenimentos

Capítulo 2: Música e entretenimento como negócio

2.1 Teatros e empresas de entretenimento

2.2 Frequência dos espetáculos e controle social

2.3. Circos

Capítulo 3: Profissionais da música

3.1. Bandas e músicos locais

Capítulo 4: Comércio de instrumentos, partituras, discos e gramofones

4.1. Comércio de pianos

Capítulo 5: Música e entretenimento como meios de culto e educação

5.1. A música nas escolas

5.2. Comemorações cívicas

5.3. Comemorações religiosas

Capítulo 6. O carnaval

Capítulo 7: Outras formas de socialização pela música: bailes e saraus, festas e serenatas

Considerações Finais

Apêndice

Referências Bibliográficas

Introdução

Este livro é resultante da revisão e edição da pesquisa desenvolvida no mestrado em História e Cultura Social. O trabalho original teve como objetivo abordar o universo do entretenimento e das atividades musicais, não propriamente como uma “história da música”, mas como uma sondagem dos ambientes pelos quais a música circulava, como era produzida e consumida pela sociedade da época. A pujança econômica derivada do café permitiu investimentos expressivos no ramo do entretenimento, estimulando o surgimento de empresários do setor, capitalizando o lazer e os circuitos que envolviam a música.

A urbanização e a conseqüente tentativa de construção da Ribeirão Preto higiênica, organizada e bela, foi um processo que se iniciou na segunda metade do século XIX e até a década de 1920 já havia criado serviços e obras essenciais como a rede de água e esgoto, o calçamento das ruas, o ajardinamento do antigo Largo da Matriz, regras para o embelezamento arquitetônico, instalação da linha ferroviária, construção de prédios públicos como os da Câmara e Cadeia e o Paço Municipal. A ideologia do urbanismo sanitarista, legitimado pelo discurso das autoridades políticas e científicas da cidade, e o desejo das camadas mais abastadas de construir a sua Belle Époque local moveram a modernização da cidade e transforma-

ram o povoado rural em “Capital d’Oeste”.

Dentre a produção historiográfica a respeito de Ribeirão Preto focada nas primeiras décadas do século XX predominam trabalhos sobre economia, política, questões urbanísticas e arquitetônicas. Os trabalhos que se dedicaram à história local ajudam a conhecer o espaço urbano e a realidade sócio-econômica da época. Auxiliam, ainda, na compreensão da penetração da ideologia do moderno no município e como ela se manifestou no circuito do entretenimento e de outras atividades ligadas à música. As obras dos memorialistas locais também são úteis ao fornecerem informações adicionais que, embora muitas vezes não sejam embasadas em fontes documentais, nos indicam como certos fatos foram tratados pela memória coletiva, da qual representam um testemunho, ou são úteis no diálogo com as fontes aqui utilizadas.

Entre as obras de memorialistas utilizadas neste trabalho destacam-se as de José Pedro Miranda (1971), Prisco da Cruz Prates (1956) e Rubem Cione (1985). Esse último é o mais conhecido e o seu trabalho se constitui como a mais popular referência para o estudo da história da cidade. Esta obra foi, em parte, baseada na obra de Plínio Travassos dos Santos (1923). A esta pesquisa interessa também o trabalho inédito da professora Myriam Strambi, sobre o músico Belmácio Pousa Godinho (1983), os seus manuscritos e o livro 50 anos da Orquestra Sinfônica em Ribeirão Preto (1938-1988), publicado em 1989 ¹.

Rodrigo S. Faria (2003) analisa o desenvolvimento da cidade nas três primeiras décadas do século XX, demonstrando quais eram as prioridades, embates e opiniões das autoridades políticas e científicas e dos munícipes sobre as obras de infraestrutura necessárias, utilizando-se das Atas da Câmara Municipal e as correspondências enviadas aos jornais locais. O autor revela as direções da expansão da cidade, o anseio pelo belo e o moderno, e quais medidas foram tomadas através do tempo para sanar os diversos problemas e deficiências – inclusive estéticas – do município, desde a sua emancipação. As medidas ordenadas pela Câmara Municipal revelam que as obras consideradas urgentes, tais como os serviços de coleta de esgoto e a canalização da água, entre outros, muitas vezes eram discutidos com morosidade e falta de objetividade. As obras públicas ou particulares de interesse público não priorizavam o saneamento básico e a higienização, haja vista a inauguração do Theatro Carlos Gomes, em 1897, quando ainda faltavam serviços essenciais. A Câmara sofria com a falta de verbas para a realização de todas as obras necessárias, tendo que recorrer constantemente a empreendedores particulares e empréstimos, tal como no caso do Theatro Carlos Gomes, construído por um consórcio de empreendedores particulares. Isso evidencia um esforço considerável para a constituição de um ambiente propício para as atividades culturais. Essa informação é muito interessante porque vai ao encontro do trabalho de Veruschka de Sales Azevedo (2001), no qual a autora acompanha a metamorfose dos espetáculos e, ao mesmo tempo, da

cidade, comparando-a a um grande palco onde a elite representa os atores e o restante da população, a plateia. Nesse cenário, onde a modernidade era o espetáculo, era preciso que os seus signos estivessem presentes. Era necessário formar uma imagem de cidade "moderna", "higiénica" e "civilizada", e, para isso, a presença de um teatro era fundamental - no caso, o Theatro Santa Clara, fundado em 1874, e construído pelo Coronel e Barão de Franca, José Garcia Duarte. Um teatro suntuoso era o lugar apropriado para as maiores e as mais prestigiadas companhias teatrais e espetáculos. Era também o cenário onde a elite podia desfilar os seus figurinos e trejeitos para a assistência da "plateia", ou seja, aqueles que estavam excluídos desses lugares. Essa segregação espacial dos pobres se repetia constantemente, com áreas destinadas à moradia e à frequência de uns e de outros.

Adriana Capretz B. Silva (2006) analisou a criação e o desenvolvimento do Núcleo Colonial Antônio Prado, sua ocupação e posterior incorporação à malha urbana, tornando-se o bairro conhecido como Barracão. O Barracão, que deu nome ao bairro, consistia no galpão que abrigava provisoriamente os imigrantes vindos de trem em busca de trabalho, e ao seu lado havia uma estação de mesmo nome, a exemplo da Hospedaria do Imigrante, em São Paulo. Ali os imigrantes eram registrados e aguardavam por trabalho. Os que tinham algum pecúlio podiam comprar um lote no Núcleo Colonial. Esse estudo propiciou uma referência sobre quem eram e como viviam as pessoas fora do centro, concentrando-se no eixo de expansão sul, e que não pertencem

ciam à elite.

Os trabalhos sobre a cidade de São Paulo sugerem um modelo de estrutura formal e analítica, além de informações sobre como era o universo musical na capital, no mesmo período. A obra de José Geraldo Vinci de Moraes (1995) refletiu sobre as tensões e as dinâmicas sócio-culturais na formação das sonoridades paulistanas. Nesse período, São Paulo passava por transformações decisivas, de um centro rural, agropastoril e provinciano para uma cidade industrial e cosmopolita, habitada por pessoas vindas de diversas partes do mundo e do país, trazendo cada grupo os seus costumes e a sua musicalidade. O trabalho utilizou depoimentos de artistas e de outras pessoas que traziam recordações dessa época, e relatos de memorialistas. Dentro dessa diversidade, sobressairam-se os intermediários culturais, aqueles agentes que contribuíram para a fusão e a difusão das culturas dos diversos grupos, comunicando-se com vários deles: os chorões paulistanos. Ribeirão Preto, na fase estudada, também passava por mudanças decisivas no sentido da urbanização e modernização, da diversificação social e cultural, com a introdução dos imigrantes em grande escala, principalmente após a criação do Núcleo Colonial Antônio Prado. Sua trajetória de mudanças e desenvolvimento se assemelhou em muitos aspectos com a cidade de São Paulo do início do século XX. O autor Vicente de Paula Araújo (1981) evidenciou, através das notícias de jornais e anúncios da época (1897 a 1914), o cotidiano da nascente indústria do lazer de salão: empresas, espaços, filmes e artistas

que circulavam pela capital paulista. O seu livro (ARAÚJO, 1981), nas suas muitas transcrições textuais e reproduções de imagens, expõe a estética e a linguagem dos anúncios e notícias, além de ter demonstrado os fatos e a dinâmica das diversões na cidade durante o período.

A pesquisa que resultou neste livro, delimitou-se entre os anos 1893 e 1917 – desde o jornal mais antigo encontrado até o ano da falência da Empresa Cassoulet. Esta empresa foi a primeira a surgir no ramo de entretenimentos da cidade. Ela era a maior promotora de eventos no período, criando uma moderna dinâmica comercial dos entretenimentos urbanos locais, administrando teatros, trazendo espetáculos do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Buenos Aires e de Montevideú, enfim, de centros urbanos que gozavam de um status de modernidade e sofisticação. A empresa de Cassoulet difundiu padrões estéticos, fornecendo por meio dos seus artistas e de filmes, modelos de comportamento, modas de vestuário, um repertório musical, etc. Seus espetáculos serviram de referência para as empresas concorrentes, que surgiram anos depois, e para a criação de um senso estético identificado com o moderno na população em geral. Embora esta pesquisa leve em consideração outros aspectos do chamado "universo musical", a capitalização do lazer por intermédio destas empresas é o que mais chama a atenção, constituindo-se na transformação mais marcante, e capaz de influenciar no ensino de música, na sua comercialização através de partituras, instrumentos, discos, na sua execução, etc.

Os jornais davam destaque aos eventos mais glamorosos e identificados com as elites, cujo local era o centro da cidade. Encontramos, também, formas mais tradicionais e populares de usos da música, mas sem o mesmo destaque e o mesmo tratamento nos noticiários. Quase diariamente eram publicadas notícias de eventos significativos para o estudo do universo musical e do entretenimento, tais como a programação dos teatros, festas comunitárias, comemorações cívicas, o repertório a ser executado pelas bandas nas retretas do Jardim Público (atual Praça XV), carnaval, anúncios de professores e outros. Os comentários sobre tais eventos, a forma como eram noticiados, anunciados ou omitidos, são reveladoras de como a sociedade os acolhia, qual era a sua finalidade, o seu público preferencial, o seu repertório, o status e a origem de tais eventos e dos artistas. Os primeiros jornais do final do século XIX, são uma fonte de informação sobre os espetáculos e demais atividades relacionadas à música. Havia uma grande quantidade de jornais publicados, a maioria de curta duração (TUON, 1997, p. 99). Os jornais mais influentes e de circulação constante eram o Diário da Manhã (1899) e A Cidade (1905). Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro foram pesquisadas as coleções do jornal A Cidade. No Arquivo Público do Estado de São Paulo foram consultados os exemplares avulsos de jornais diversos, a partir de 1893. Em Ribeirão Preto foi possível localizar na Biblioteca Padre Euclides algumas coleções, entre essas duas datas, dos jornais A Cidade e Diário da Manhã. Os dois últimos, considerados os

principais jornais, apresentavam divergências políticas, mas, nos assuntos ligados à cultura e ao entretenimento, costumavam apoiar os eventos locais. Poucas vezes os espetáculos, festejos ou outras atividades estudadas eram alvo de críticas. Havia sessões diárias que davam notícias sobre os entretenimentos na cidade, e esse assunto ocupava uma parte considerável das quatro páginas dos jornais da época. Os jornalistas tinham entrada franca nos eventos e espetáculos, por isso, nunca faltavam notícias desse tipo. Havia também os anúncios de casas comerciais de partituras, instrumentos, professores e outros profissionais ligados à música.

Os Códigos de Posturas Municipais, de 1889 e 1902, vigentes no período delimitado para a pesquisa, demonstram as tentativas do poder público de disciplinar os espetáculos e demais diversões e eventos públicos, criando regras para o seu bom andamento. Os Códigos são uma importante fonte para se avaliar o que era julgado próprio ou impróprio no universo estudado.

1. Material cedido pela filha da autora, Luciane Strambi.

Ao lado, recorte do Jornal A Cidade, edição de 04/03/1913

THEATRO CARLOS GOMES

— Empresa F. Cassoulet —

COMPANHIA LAHOZ

Estréa no dia 15 com a nova opereta de Franz Lehar

EVA

RECITAS DE ASSIGNATURA:—La figlia del Brigante, de Franz Lehar; Il marito de 3 mogle de Franz Lehar; Jockey Club, de Hollœnder; Le Manceuvre d'Automne, de F. Holmann; Sogno dun Valtzer; Viuva Alegre, Geisha.

RECITAS EXTRAORDINARIAS:—Princeza dos Dollars, Camponez Alegre Amor de Principe, Casta Suzana, La Poupée, Conde de Luxemburgo, etc.

** PREÇOS **

Assignaturas para 8 recitas

Frizas e camarotes de frente	320\$000
Camarotes dos lados	240\$000
Cadeiras	56\$000

Avulsos

Frizas e camarotes de frente	50\$000
Camarotes dos lados	40\$000
Cadeiras	8\$000

Theatro Carlos Gomes visto a partir da Praça XV de Novembro. Data: 1930-1935 aprox. Fotógrafo: Antônio Zerbetto – Photo Studio



Capítulo 1: A modernização na música e nos entretenimentos

A modernidade na música e nos entretenimentos musicais era representada pelas novidades em voga na virada do século XIX para o XX: os cafés-concertos, teatros de revista e a música gravada. O cinema, embora não fosse propriamente um entretenimento musical, fazia uso da música em suas sessões, ou nos intervalos entre elas, mesclando a exibição de películas com apresentações ao vivo. Em termos de gêneros musicais, destacavam-se os ritmos importados através de Paris, a emergente música americana e a assimilação de ritmos brasileiros mais populares pela classe média.

Desde o período Imperial a cultura francesa predominava no Brasil, desde o vocabulário até as roupas, comportamentos, a música e seus ambientes. No repertório, predominavam valsas, polcas, schottishes, mazurkas, divulgados via Paris. A partir da Primeira República, à medida que cresce a influência norte-americana no mundo, especialmente no Brasil e América Latina, cresce também a sua influência cultural e a importação dos gêneros musicais ragtime, cake-walk, one step, two step e blackbottom. Desde a 1ª Guerra Mundial, vieram o Fox-trot e o Charleston (TINHORÃO, 1998, P. 207)². A importação de produtos culturais estrangeiros era destinada, via de regra, às

classes altas e médias, que as utilizavam como modo de distinção diante das camadas mais baixas. Estas, porém, à sua maneira também se apropriavam de tais produtos.

Nas metrópoles européias, em meados do século XIX, quando o processo de industrialização e a dinâmica capitalista já estavam bastante avançados, o seu rápido crescimento levou à criação espontânea de locais públicos de diversão para a massa urbana. Tais lugares eram chamados de tavern-music halls na Inglaterra e cafés-cantantes na França. Eram frequentados por pessoas da classe média ou das classes mais baixas e contavam com artistas para o entretenimento do público, que cantavam, dançavam e faziam outros tipos de exhibições. Dessa forma, muitos amadores foram incorporados ao profissionalismo, alguns deles eram apenas frequentadores dos estabelecimentos, ou seus próprios donos. Devido às dimensões do ambiente, as canções dirigiam versos ao público, em sua própria linguagem, num tom informal e intimista. Havia diversos gêneros de canção compostos para tais ambientes, mas o mais comum era a chansonette (ou, em português, cançonetas), cujas letras se referiam a temas atuais, de forma coloquial, para serem cantadas apenas por uma temporada.

No Brasil, os cafés-cantantes e as cançonetas foram trazidos a partir da segunda metade do século XIX, ao Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades. A moda logo se espalhou pelo país, nos primeiros anos do século XX. Aqui, a cançoneta não chegou a constituir gênero musical determina-

do, mas tornou-se um rótulo para cantigas engraçadas ou maliciosas, com duplo sentido. Dos cafés-cantantes, as cançonetas chegaram aos circos e aos estabelecimentos de mesmo gênero, às casas de chope, dirigidos a um público mais modesto. Tais estabelecimentos tenderam a se popularizar “para baixo”, ao contrário do que ocorreu em outros países, como na França, onde os cafés-cantantes eram mais requintados.

Os ritmos nacionais (lundus, maxixes, modinhas, tangos) foram se incorporando às cançonetas, conforme elas se difundiam, principalmente entre as camadas mais baixas, herdeiras de tradições rurais, alimentadas pelos migrantes do campo à procura de trabalho nas cidades, para quem a cultura importada era menos acessível. Ritmos de diversas nacionalidades também se incorporavam às cançonetas. Nos cafés-cantantes costumava haver um pianista ou um pequeno conjunto de músicos a serviço da casa, para acompanhar os artistas. A evolução dos cafés-cantantes mais elegantes foram os cabarets, que se dirigiam a uma clientela mais seleta, onde havia apresentações de artistas estrangeiros, e de gêneros considerados mais refinados, como o canto lírico e operetas.

Segundo Tinhorão (1998, p. 226):

A música popular encarada como artigo criado com a finalidade expressa de atender às expectativas do público consumidor de produções culturais destinadas ao lazer urbano, e com isso possível de transformar-se em objeto de comércio através de venda sob a forma de partituras para piano e, depois, de discos de gramofone e rolos de

pianola, surgiu de fato com o chamado teatro de variedades, a partir da década de 1880;

O gênero teatral das revistas³ surgiu na mesma época dos cafés-cantantes. Esse tipo de espetáculo era voltado para as famílias de classe média, pois, os cafés-cantantes e similares eram frequentados apenas por homens ou mulheres de “má vida”. A partir da primeira década do século XX, as revistas se tornaram muito populares. A sua produção tomou grande dinamicidade comercial, e os seus autores e músicos tiveram que produzir numa escala bem maior, a fim de atender a demanda. Havia entre elas e a música uma relação de duplo sentido: às vezes as revistas lançavam as músicas para o sucesso nacional, mas, inversamente, músicas de sucesso também eram aproveitadas para atrair o público para o teatro. Tais músicas, inclusive, às vezes eram adaptadas para o carnaval. A ampliação do público e dos artistas envolvidos no teatro de revista teve como consequência a nacionalização dos tipos representados (matuto, coronel, mulata, funcionário público, etc.) e dos seus ritmos. Os músicos de teatro dessa fase tentaram adaptar-se ao gosto das camadas mais amplas (como Chiquinha Gonzaga, Costa Júnior e outros), assimilando formas musicais populares.

As operetas também representavam grande sucesso – como *A Viúva Alegre*, de Franz Lehar, entre outras. Suas músicas chegavam a ser aproveitadas com outras letras, e se tornavam até mesmo temas carnavalescos.

O advento do cilindro e do disco, no final do século XIX, permitiu que

alguns gêneros musicais, já em extinção naquele período, pudessem ser registrados e mantidos. Assim também aconteceu com os gêneros de danças de salão europeus, como as valsas, mazurcas, schottiches, polcas e quadrilhas. No Brasil, esse novo invento permitiu a coleta de gêneros musicais ligados à cultura afro-brasileira, como o lundu e os batuques, entre outros, transmitidos apenas oralmente até então (TINHORÃO, 1981, p. 14). Além destes, puderam ser gravados também as modinhas seresteiras, as canções de teatro de revista e cafés-cantantes, marchas e ranchos carnavalescos, chulas, cantigas sertanejas. As novidades – como a emergente moda da música americana (*ragtime, cake-walk, one step, two step, blackbottom*) – também passaram a chegar com mais rapidez a várias partes do mundo.

No Brasil, os pioneiros a explorar comercialmente o novo invento foram ambulantes que ofereciam a audição de fonógrafos⁴. O mais bem-sucedido entre esses pioneiros foi Frederico Figner que, ainda no século XIX, começou a comercializar fonógrafos e cilindros no Rio de Janeiro, depois se expandindo numa rede de revendedores e distribuidores em várias partes do país, inclusive produzindo suas próprias gravações (Casa Edison). Até o início do século XX, utilizavam-se cilindros de celulóide como base para as gravações, logo suplantados pelos flat-discs, ou chapas – discos de 78 rotações por minuto –, reproduzidos pelos gramofones, que facilitaram a difusão da música gravada, transformando-a em produto industrial massificado. Alguns podiam comprá-los e tê-los em casa, mas a música gravada

estava presente em locais públicos, como bares e salas de espera de cinemas.

Nos capítulos XI e XII do livro *Pequena História da Música*, de Mário de Andrade (s.d.), o autor definiu e fez algumas considerações sobre o que classificou como música “popular” e “erudita” no Brasil. Sobre a música no período republicano, Mário de Andrade afirmou que houve uma decadência do interesse, por parte do público, pela música classificada como erudita, cujas platéias se esvaziavam cada vez mais. Isso teria acontecido, de acordo com o autor, por causa da falta de educação artística do povo, entre outros fatores. Andrade (s.d.) colocou Buenos Aires como um centro de desenvolvimento social homogêneo, e esse progresso uniformizado teria levado ao sucesso do comércio musical, e das temporadas de virtuosos musicais e teatrais.

De acordo com Ikeda (1988), naquele período Buenos Aires era a maior cidade da América do Sul, tinha grande intensidade de programações culturais e era considerada a “capital cultural” do hemisfério ocidental sul (IKEDA, 1988, p. 36). Nessa cidade a criatividade artística e as obras mais sofisticadas tinham espaço, enquanto no Brasil só havia espaço para obras mais tradicionais e com sucesso garantido, repetitivas e que não apresentavam novidade estética. Como afirmou Andrade (1962, p. 159):

Não há luta, não há ideal, não há interesse artístico. O público não se educa; a elite artística do país não se interessa; a outra elite vai às vezes ao teatro por obrigação de moda ou para escutar um virtuose

prodigioso. Mas é abalizadamente inculta e boceja diante da arte.

A música classificada como popular, segundo o autor, tomara corpo a partir do século XIX (ANDRADE, 1962). Andrade (1962) afirmou que as manifestações “popularescas” de maior desenvolvimento desde o século anterior foram as modinhas, os maxixes e sambas urbanos, comercializados impressos em grande quantidade. Como já foi observado nas considerações de Tinhorão (1981), esses gêneros se popularizaram, no início do século XX, também por meio das canções de teatros de revista, dos cafés-cantantes e das gravações.

Wisnik, em *O Coro Dos Contrários* (1977), ao tratar da música na Semana de Arte Moderna, afirmou que, durante o Império, o governo ofereceu muitas bolsas para os artistas se aperfeiçoarem na Europa. Na Primeira República essas bolsas diminuíram e os músicos perderam o contato com as vanguardas europeias. Isso explicaria o conservadorismo tanto dos músicos como da plateia, muito ligados ainda ao romantismo, à sinfonia e à ópera. Para Alberto T. Ikeda (1988, p. 18), a grande presença de estrangeiros e a cultura europeizada da elite local incentivavam as atividades musicais como a ópera e a música de concerto em geral. Entre a elite, desde o século anterior, já era comum a formação de agremiações culturais, que promoviam concertos, saraus musicais, literários e dançantes. A música instrumental se ligava a uma corrente mais progressista esteticamente, enquanto a ópera era preferida pelos mais conservadores.

Os teatros de São Paulo não tinham uma estrutura apropriada para abrigar espetáculos mais refinados de grande porte, no início do século XX, até a construção do Theatro Municipal, em 1912. Os teatros existentes até então eram menores, mais rústicos, e abrigavam uma diversidade de espetáculos, como as revistas, “gêneros circenses, música, dança e tudo o que agradasse ao público de classe média” (IKEDA, 1988, p. 26). Em média, apresentavam-se em São Paulo duas companhias por ano. As companhias líricas procuravam atrair um público mais amplo por intermédio de récitas populares, com ingressos mais baratos, realizados após a temporada oficial – “e que naturalmente já não primavam pela mesma qualidade da temporada oficial” (IKEDA, 1988, p. 27). A identificação nacional do grande número de imigrantes italianos com a ópera os atraía para esse tipo de espetáculo, contribuindo para a massificação do gênero.

2. As informações sobre a música urbana foram, em sua maioria, extraídas desta obra.

3. Gênero de teatro musicado caracterizado por passar em revista os principais acontecimentos do ano, encenando-os numa sucessão de quadros em que os fatos são revividos com intenção de humor, em meio a danças, canções e outros números musicais. (Enciclopédia da Música Brasileira, p. 767)

4. Aparelhos que reproduziam sons gravados em cilindros de celulose e cera.

Capítulo 2: Música e entretenimento como negócio



Interior do Theatro Carlos Gomes. Data: década de 1930. Fotógrafo: J. Gullaci (APHRP, F308).

A dinamização capitalista da cidade estava diretamente ligada à criação de empresas de entretenimento, que exploravam o teatro, os espetáculos de variedades e o cinema. Ao mesmo tempo, foram-se criando espaços e espetáculos destinados aos diversos segmentos da sociedade. A cultura, tendo se tornado uma mercadoria, era vendida a preços mais altos conforme o status que carregava. Outras formas de mercantilização da música, como os circos itinerantes, em constantes passagens pela cidade, o comércio de instrumentos, de “modinhas” (canções populares em partituras), as atividades de professores de música, consertadores/afinadores de instrumentos e das corporações musicais dinamizaram-se conforme a cidade crescia e tomava forma. O comércio de discos e gramofones representava uma grande novidade para a época, embora acolhido sem muito alarde pelo noticiário dos jornais, onde só se faziam presentes pelos anúncios dos próprios vendedores. O comércio de pianos, embora fosse um produto existente há mais tempo, ganha grande força nesse momento, pois passava a ter representantes locais de grandes vendedores estabelecidos na capital, em Campinas ou no Rio de Janeiro.

2.1 Teatros e empresas de entretenimento

A partir do final do século XIX já havia se configurado uma estrutura comercial permanente de entretenimento na cidade. Não se tratava de espetáculos ou diversões promovidos esporadicamente por iniciativa de um ou outro cidadão, e sim da formação de empresas especializadas nesse ramo de prestação de serviço. Esse período foi marcado pela fase de predomínio e da decadência da Empresa Cassoulet. Além desta, outras empresas surgiram, demonstrando que outros também tentaram investir nesse ramo de atividade, que se tornava lucrativo e atraente.

O primeiro grande teatro construído na cidade foi o Carlos Gomes, por iniciativa do poder público municipal e de um consórcio de particulares, no qual se destacou o cafeicultor Francisco Schmidt. Foi inaugurado em 1897, numa época em que a área central da cidade ainda não tinha alguns equipamentos básicos de infra-estrutura. O fato de ter sido construído por particulares, especialmente por um cafeicultor, torna-se significativo para esta análise, pois demonstra simbolicamente que o entretenimento como negócio surgiu a partir da diversificação do capital investido primeiramente na lavoura, e o desejo das elites locais pela modernidade com padrões europeus.

A construção do Theatro Carlos Gomes obedecia à estrutura clássica de um teatro de ópera, com platéia (400 poltronas), galeria (200 poltronas),

camarotes, frisas e foyer. Seu interior era suntuoso, feito com materiais nobres. O Theatro localizava-se no coração da cidade, em frente ao Jardim Público. Sua inauguração aconteceu em 7 de dezembro, com a apresentação da prestigiada companhia lírica italiana De Matta, que apresentou O Guarani, de Carlos Gomes (CIONE, 1997, p. 52). Construído com o propósito de abrigar espetáculos considerados de alto nível, como grandes companhias líricas e dramáticas estrangeiras, nem sempre cumpriu esse intuito, apresentando também espetáculos mais populares, como cinema, revistas, cançonevistas e variedades (classificação genérica que incluía prestidigitadores, acrobatas, lutadores, etc.). Mesmo quando os espetáculos populares ocupavam este espaço, sua própria estrutura suntuosa o diferenciava e o tornava o local próprio para ser frequentado pelas elites.

François (ou Francisco) Cassoulet foi o mais notório empresário dos entretenimentos na cidade. Sua trajetória nesse ramo de atividade já foi estudada por Benedita Luiza da Silva, na dissertação O Rei da Noite na Eldorado Paulista (2000). Cassoulet abriu seu café-cantante, o Eldorado Paulista, ainda no século XIX, na Rua São Sebastião, entre as ruas Amador Bueno e Álvares Cabral (SILVA, 2000, p. 61). Silva (2000), em sua dissertação, afirmou que esse estabelecimento foi instalado no final da década de 1890, como um rústico barracão, que foi gradativamente ampliado e estruturado.

O Eldorado Paulista contava com diversos tipos de atrações, inclusive exibição de filmes, mas predominavam os espetáculos ao vivo. Costumava ter sempre a seu serviço uma trupe, contratada para as apresentações por

longas temporadas que chegavam a durar meses. Funcionava quase diariamente, inclusive com bailes no final das sessões. Os espetáculos musicais mais frequentes eram de cançonetistas (solo ou em duplas – duettistas, copias) e cantores classificados como líricos. Os primeiros interpretavam canções populares, que divertiam o público; os segundos interpretavam trechos de óperas famosas, por isso seus espetáculos eram mais prestigiados. Havia uma orquestra a serviço do teatro, regida por Domingos Baccaro.

Este teatro deve ter passado por uma reinauguração em 1906. O número expressivo e a qualificação dos espetáculos demonstram o quanto era prestigiado e ativo: “[...] 3525 espetáculos nos quaes trabalharam 574 artistas de ambos os sexos, sendo alguns de verdadeiro mérito e que depois de terem ‘feito furor’ aqui, foram recebidos com frenéticos applausos pelas platéias da Europa e da America” (A CIDADE, 10 out. 1908, p. 1).

Em 2 de agosto de 1914 foi inaugurado o Casino Antarctica, construído pela empresa de mesmo nome, “[...] passando a funcionar alli o Eldorado, da Empreza Cassoulet” (A CIDADE, 2 ago. 1914, p. 1). Ao seu lado funcionava a Rotserrie Sportsman, que por vezes também apresentava algum tipo de espetáculo musical ou filme, e funcionava como restaurante e buffet. A orquestra do Casino Antarctica ficou a cargo do maestro Giovanni Gemme. A partir de julho de 1916, o antigo Eldorado se encontrava em funcionamento novamente, sob a direção da Empreza Baccaro (do maestro da banda que se apresentava nesse estabelecimento) e a gerência de A. Potenza, com o mesmo perfil de espetáculos. Em 21 de abril de 1917, o Eldorado era geren-

ciado por Hyppolito Costa.

Os anos que se seguiram a partir de 1908, foram de grande atividade no ramo do entretenimento. Em agosto de 1908, estava em atividade no Theatro Carlos Gomes o cinematógrafo Richebourg, fornecido pela Empreza Cassoulet, sendo esta a primeira notícia localizada sobre a atividade dos cinemas, e a primeira evidência de que o Carlos Gomes era gerenciado por essa empresa, como seria por vários anos. Existem informações retiradas de outras fontes, de que as primeiras exibições cinematográficas teriam sido anteriores, no entanto, não tinham ainda o propósito comercial e massificado. Em 1908, surgiu a empresa L. Junqueira, que inaugurou o Paris Theatre, em 19 de dezembro de 1908, e a empresa J. Penteado & Cia. que inaugurou o Bijou Theatre, em 24 de abril de 1909. As primeiras concorrentes dedicaram-se ao cinematógrafo, forma de divertimento barata e atraente – a abertura desses novos espaços atraiu muitos espectadores. Em 15 de agosto de 1912 a Empreza Cassoulet inaugurou um novo cinema, o Rio Branco, na Rua Duque de Caxias – “Situado em lugar comodo para os moradores da Villa Tiberio e Barracão” (DIARIO DA MANHÃ, 5 jul. 1913, p. 2), ou seja, o estabelecimento era voltado para o público desses bairros.

Durante o ano de 1911 acirrou-se a concorrência entre as empresas cinematográficas. Além de exhibir os filmes, estas empresas também atuavam como distribuidoras de fitas para outros cinemas, em outras cidades.

A partir de 1911, passou a haver mais inaugurações de estabelecimentos de diversão, e uma rotatividade maior entre as empresas administradoras. Em

29 de agosto de 1911, o Bijou Theatre já havia se tornado propriedade da empresa L. Junqueira e, em 16 de novembro de 1911, a mesma se desfez do cinema, que foi transformado em confeitaria. Em 24 de novembro de 1911, o Paris Theatre, (na Rua Álvares Cabral, onde funcionou a matriz provisória), construído pela empresa L. Junqueira, tornou-se propriedade de Paladino Aguiar. Em 2 de dezembro de 1911, o Bijou estava sob a administração da empresa F. Santos. Nesse ano, as empresas passaram a publicar grandes anúncios nos jornais, informando as atrações dos teatros e cinemas, os preços dos ingressos e quem os administrava. Estes salões – Bijou Theatre e Paris Theatre –, em 1911, são descritos pelos jornais como “freqüentados pela elite” e com “numerosa orquestra” (A CIDADE, 29 ago. 1914, p. 1). Em 1º. de março de 1912, Manoel Teixeira aparece nos jornais como administrador do Bijou. Em 4 de março de 1913, Paladino Aguiar vendeu sua empresa à firma Castro & Comp., de José Magalhães de Castro. Em junho de 1914, o Paris Theatre pertencia à Empreza Cassoulet e, em agosto, inaugurou-se o palco cênico para as apresentações ao vivo.

Em 12 de julho de 1914, foi inaugurado por Aristides Motta o Cinema Odeon, “cinema de luxo e grande conforto” (A CIDADE, 22 mar. 1914, p. 1), na Rua Amador Bueno, 49A, com 400 lugares na platéia mais galerias, salão de espera com cascata, bar, sala de entrada, e funcionamento diário. Em setembro do mesmo ano foi inaugurado o palco cênico para os espetáculos de variedades. No entanto, em novembro, os boatos circulantes sobre a venda ou fechamento do cinema se confirmaram, e foi comunicada publica-

mente a falência do Odeon (A CIDADE, 14 nov. 1914, p. 2). Depois de um breve período funcionando pela Empreza Cassoulet, em março de 1915, reabriu definitivamente, em 9 de abril de 1915, sob o nome de Cinema Familiar, cujo novo proprietário era Antonio dos Santos. Apesar dessa primeira empreitada malsucedida, a Empreza Aristides Motta dirigiu a reforma do Theatro Carlos Gomes, autorizada por Francisco Schmidt e executada em 1916 – pintura externa e interna, pintura de um pano de boca, renovação do mobiliário, ampliação. A partir de então, esta empresa passou a administrar o Theatro Carlos Gomes.

A partir de 3 de março de 1912, apareceram as primeiras notícias sobre os rinks de patinação. Havia o Pavilhão Rink (Empreza Costa & Silva, depois Empreza Evaristo Silva & Comp., na Rua Amador Bueno, em frente ao palácio dos Correios), o Ribeirão Preto Rink (a partir de 1º de maio de 1912, propriedade da empresa Machado & Silveira, na Rua Américo Brasiliense, 33) e o Ideal Rink (1ª notícia em 21 de junho de 1913, em atividade na Rua São Sebastião, 52A). Nesses estabelecimentos, além do “sport da moda”, havia exposições de filmes e música. Essa moda foi passageira, e logo os rinks foram se extinguindo. Em 7 de julho de 1912 inaugurou-se o teatro Polytheama, no lugar do Pavilhão Rink, cuja capacidade era de 800 lugares na platéia, 33 camarotes e 500 lugares nas gerais. A partir de maio de 1913, foram retomadas por pouco tempo as sessões de patinação. O Ideal Rink reapareceu como restaurante em novembro de 1914, ainda com sessões de patinação. Enquanto isso, os anúncios dos demais rinks desapareceram em

dezembro de 1914. Nesse ano, a partir de janeiro, o teatro Polytheama passou a ser administrado pela empresa R. de Seabra. Em março de 1915, apareceu sob a administração do ator Hyppolito Costa.

A Empresa Cassoulet era a que mais contratava artistas para espetáculos dramáticos (companhias teatrais), líricos (companhias de óperas e operetas) e de variedades (cançonetistas, acrobatas, lutadores, cômicos, etc.). As companhias líricas e dramáticas eram as mais prestigiadas, a ponto de, em 1910 receber da Câmara Municipal uma subvenção para a vinda de “uma boa companhia” (A CIDADE, 14 jan. 1910, p. 2). Porém, os espetáculos de variedades eram os que mais chamavam a atenção do público, ávido por espetáculos humorísticos, curiosidades espantosas, disputas de bilhar ou luta romana. As grandes companhias costumavam fazer temporadas mais breves, com cerca de 4 apresentações. Os artistas menos prestigiados costumavam permanecer na cidade por longas temporadas, apresentando-se junto aos outros, em vários estabelecimentos, às vezes de empresas diferentes.

Em 6 de março de 1917, Arthur Tescaro surgiu como administrador dos teatros da Empresa Cassoulet. Em 17 de junho de 1917, foi realizado, no Polytheama, um festival em benefício das orquestras dos teatros da empresa. Estes são indícios de que o antigo administrador já tinha se afastado de suas atividades e, talvez, o referido festival fora organizado para cobrir dívidas com os músicos. Em 20 de junho do mesmo ano, a empresa se desfez do Polytheama, que passou a ser administrado por Evaristo Silva. Em 21 de junho de 1917, o Casino Antarctica passou a ser chamado Cinema Casino,

dedicando-se à exibição de filmes, além dos costumeiros espetáculos de variedades.

As fontes e a bibliografia consultadas pouco revelaram sobre a origem dos empresários citados acima. François, de acordo com Silva (2000), não possuía nenhum familiar na cidade, e em sua pesquisa localizou apenas um documento pessoal pertencente a ele, o seu registro de óbito que afirmava apenas que era viúvo e tinha 60 anos, em 1919 (SILVA, 2000, p. 49).

Roiz e Santos (2006) apresentaram muitas informações sobre a sua biografia, extraídas do documento *Massa Falida de Francisco Cassoulet*. Seu nome verdadeiro era François Cassoulet, mas ficou conhecido por Francisco. Nascera em 1864, em Farbe, na França, onde estudou durante alguns anos e trabalhou com o pai. Desembarcou em Santos, no início de 1896, acompanhado de Marie Cassoulet, companheira com quem vivia sem ser casado oficialmente. Depois de uma curta estada em São Paulo, foi para Ribeirão Preto, onde abriu, ainda em 1896, um café-cantante, no qual aplicou seus poucos recursos. Próximo ao seu negócio estava instalado um cabaré dirigido por Fanny Blumenfeldt, austríaca, residente há alguns anos em Ribeirão Preto e que havia acumulado pequeno capital como “dama da noite”. Ela teria se tornado amante de Cassoulet (Marie teria voltado para a França em 1898), e juntos administraram casas teatrais. Teriam vivido juntos até o falecimento de Fanny, em 1918. No entanto, as notícias de jornal e outras fontes não dão conta dela, nem de

Marie.

Em 20 de novembro de 1917, foi decretada a falência da Empresa Cassoulet. A morte do seu proprietário, em 1919, causou grande comoção. O artigo transcrito a seguir demonstra a importância atribuída a ele, além de citar algumas companhias renomadas trazidas por sua empresa. Apesar de todo o seu prestígio e da sua marcante atividade, Francisco Cassoulet morreu pobre, talvez por causa da “penosa enfermidade que o perseguiu durante longo tempo”, como diz o texto a seguir, que não teria permitido que ele continuasse trabalhando com o mesmo vigor nos últimos anos.

Francisco Cassoulet

Depois de penosa enfermidade que o perseguiu tenazmente durante longo tempo, falleceu hontem, ás 4 horas da madrugada, no hospital da Beneficencia Portugueza, o antigo e popularissimo empresario theatral Francisco Cassoulet, que residia ha cerca de 30 annos nesta cidade.

O finado, pela sua tenacidade e pelo seu extraordinario arrojio, conseguiu contractar para o seu centro de diversões as maiores notabilidades artisticas, taes como Clara Della Guardia, Gastone Monaldi, Ermete Novelli, Zacconi, Nina Sanzi, Fatima Miris, etc.

Aqui vieram trabalhar por sua conta importantes companhias lyricas italianas e hespanholas, afamados artistas de variedades ingleses, francezes, italianos, norte-americanos, hespahoes e de outras nacionalidades, além de numeros excenticos de valor que visitavam São Paulo e que o grande empresario, não olhando para prejuizos, não hesitava em contractar para delicia do nosso publico.

O arrojio de Francisco Cassoulet, contractando grandes companhias para esta cidade era verdadeiramente extraordinário.

Numa curta epocha, Francisco Cassoulet, devido ao seu esforço e á sua dedicação pela arte, conseguiu ser o empresario de todos os theatros locais, dando grande impulso aos mesmos.

A arte theatral em Ribeirão Preto, muito deve a esse empresario que sempre dedicou á mesma toda a sua actividade, vencendo, ás vezes, innumerous obstaculos.

Francisco Cassoulet, não obstante a sua tenacidade e o seu devotamento aos negocios theatraes, morreu pobre.

O seu sepultamento teve logar hontem, ás 5 horas, com o acompanhamento de numerosos amigos, que assim lhe tributaram essa ultima homenagem (A CIDADÉ, 18 fev. 1919, p. 2).

Outros casos de investimento na área de entreterimento podem ser citados. É o caso de Aristides Motta que era fotógrafo e operador do cinematógrafo do Paris Theatre. Em 1910, ele montou o Laboratorio Brasileiro de Cinematographia, que produzia fitas sobre temas locais, para serem exibidas nos cinemas da cidade. Tornar-se empresário de entretenimentos foi, de certa forma, uma expansão das atividades que já exercia anteriormente. Assim ocorreu também com Domingos Baccaro, que de maestro da orquestra do Eldorado Paulista tornou-se seu gerente/proprietário. Evaristo Silva era comerciante de gêneros alimentícios, proprietário da Casa Mineira, na Rua São Sebastião (A CIDADÉ, 11 mai. 1911, p. 2). José Magalhães de Castro, que é provável que tivesse algum parentesco com José da Silva Castro, proprietário da Charutaria Castro, inaugurada em 9 de fevereiro de 1909, entre as ruas General Osório e Álvares Cabral (A CIDADÉ, 14 fev. 1909, p. 1). Esse estabelecimento vendia assinaturas para os espetáculos mais



Cassino Antarctica, frente para a Rua Américo Brasiliense, e Rotizzerie Sportman, com frente para a rua Amador Bueno. O Cassino Antarctica foi inaugurado em 14 de novembro de 1914, este talvez tenha sido o empreendimento mais extravagante de François Cassoulet, que o administrou entre 1914 e 1917. No Cassino ocorriam espetáculos, festas, bailes, jogatinas e a prostituição de mulheres estrangeiras. O ambiente era freqüentado pelos grandes coronéis e políticos importantes, além de estrangeiros e boêmios. Data: 1920. Fotógrafo: não identificado (Cartão Postal Casa Beschizza).

requintados.

Como mais um exemplo da destinação direta do capital acumulado pelo café para o ramo dos entretenimentos, além do caso da construção do Theatro Carlos Gomes, é possível citar Luiz Junqueira, proprietário da Empresa L. Junqueira, que provavelmente pertencia à família Junqueira, vinda do sul de Minas Gerais no século XIX, e uma das pioneiras da cafeicultura na cidade.

2.2 Frequência dos espetáculos e controle social

Os espetáculos de alto nível eram mais caros e tinham um público mais restrito. Dentro do próprio teatro havia uma divisão entre as áreas mais “nobres” e a mais “pobres”, onde os ingressos eram mais baratos: a galeria (ou “galinheiro”, como havia sido apelidada). O comportamento dos seus ocupantes, menos adequado à imagem que se queria criar para aquele ambiente, por vezes causava protestos e indignação.

Os teatros mantidos por essas empresas necessitavam de licenças especiais da polícia, que eram concedidas mensalmente para o seu funcionamento. A partir de 1909 foi criada uma regulamentação geral para os divertimentos públicos, que vinham crescendo desde então, com a criação de novos estabelecimentos:

Os divertimentos publicos e a policia
[...]

Capitulo VII

Dos espectadores

Art 45 – os espectaores deverão:

Paragrapho 1º - Ocupar as localidades indicadas pelos numeros dos seus bilhetes.

Paragrapho 2º - Conservar-se descobertos, excepto nas representações de café concerto, durante os espetaculos; [...].

Paragrapho 4º - permanecer em attitude correcta, durante o espectáculo ou divertimento publico de qualquer natureza.

Paragrapho 5º - Não praticar actos que incomodem aos outros.

Paragrapho 6º - Abster-se de fumar nos logares onde isso for prohibido.

Paragrapho 7º - Não pedir a execusão de peça extrehida ao espectáculo que estiverem assistindo.

Paragrapho 8º - Não perturbar os artistas, durante a representação, salvo o direito de applaudir ou de reprovar, fazendo-o porem em termos commedidos.

Paragrapho 9º - Não distribuir no recinto manuscripts, impressos ou gravuras, sem licença da autoridade que estiver presidindo ao espectáculo.

Paragrapho 10 – Não recitar discursos nem fazer declarações que perturbem a ordem e o socego publico.

Paragrapho 11 – Não fazer motim ou assuada, nem praticar outros quaesquer actos que interrompam a ordem e a segurança publica (A CIDADE, 23 mar. 1909, p. 1).

Em maio de 1910 houve um desentendimento entre policiais que desejavam entrar no Paris Theatre a fim de vigiar o seu interior, e o seu empresário, Luiz Junqueira. Este assunto causou uma discussão entre os colonistas dos dois principais jornais da cidade sobre a real necessidade de tal medida, considerada até ofensiva contra os cidadãos “de bem”. O policiamento dos teatros era constante, com policiais destacados especialmente para essa função.

A censura aos cinemas foi outro assunto polêmico numa época em que o

cinematógrafo se tornava a mais popular forma de diversão pública. Havia uma preocupação das autoridades e da sociedade em “separar o joio do trigo”, destinando às famílias os filmes que combinem com a sua moral e os seus costumes, e a preocupação em fazer do cinema um meio de educar a população, ao invés de servir à “degradação da sociedade”.



Publicação do Jornal A Cidade, 07/03/1905

A cidade era constantemente visitada por circos e companhias equestres itinerantes. Tais empresas anunciavam suas atrações nos jornais, e consistiam basicamente em espetáculos de variedades com cançonetistas, pantomimas com clowns, cantores e atores, animais adestrados, prestidigitadores, acrobatas, etc. Também contavam com bandas próprias para acompanhar os espetáculos. Estas companhias costumavam se instalar no Largo 13 de Maio, próximo ao local onde a nova Catedral estava sendo construída. Apesar dos anúncios por vezes serem grandes e suntuosos, as atrações circenses não mereciam maiores comentários nas páginas dos jornais. Os que visitavam a cidade com maior frequência eram o Circo Guarany, o Circo Chileno, o Circo Adelino, o Circo Americano e o Circo Clementino. Não foi possível confirmar através das fontes utilizadas as nacionalidades indicadas pelos nomes ou, de modo geral, a origem de tais circos. O mesmo se pode dizer em relação aos seus itinerários – apenas que, depois de passar por Ribeirão Preto, eles costumavam se dirigir a cidades menores da região.

Capítulo 3: Profissionais da música

3.1. Bandas e músicos locais



Filhos de Euterpe, corporação musical. Maestro José nomes Delphino, na esquerda, em pé. Componentes da corporação musical Filhos de Euterpe uniformizados, no centro, estandarte da corporação. Data: 1899. Fotógrafo: Mattos. (APHRP. Foto n. 153)

Num período em que as gravações sonoras eram uma novidade pouco difundida no meio estudado, os músicos tinham uma importância fundamental na difusão da música. Estavam presentes em muitas atividades festivas, como bailes, comemorações cívicas, festas escolares, retretas domingueiras, espetáculos teatrais, exposições de filmes, recepções de autoridades, etc. Eram trabalhadores praticamente onipresentes. Havia um fértil campo de trabalho para eles, embora a profissionalização ainda fosse incipiente. A abundância de música ao vivo, conseqüentemente, deve ter levado a um grande consumo de instrumentos musicais e partituras, embora esse comércio não merecesse muito espaço nos jornais, nem por parte de seus vendedores, que publicavam apenas anúncios modestos.

As corporações musicais se constituíam em associações de músicos que formavam uma banda, com estatuto e uniforme próprios. Tais formações musicais tiveram seu início a partir de instituições militares, em meados do século XIX, e se expandiram pelo meio civil, que, a exemplo dos militares, utilizavam uniformes semelhantes (TINHORÃO, 1998, p. 177-180).

Eram contratadas para as mais diversas ocasiões, principalmente bailes, comemorações cívicas, festas religiosas e a costumeira retreta dominical no Jardim Público. Sem dúvida, constituíam a forma mais comum de acesso à audição musical, e procuravam compor repertórios com trechos de óperas e sinfonias, hinos cívicos, música dançante européia (valsas, mazurkas, schottishes), marchas, dobrados, tangos, habaneras. As músi-

cas que saíam desse padrão eram consideradas “exóticas”, e eram executadas eventualmente.

A primeira banda de música, a Banda São Sebastião, teria surgido em 1887, organizada pelo negro alfaiate Pedro Xavier de Paula. Em 1893, em notícia sobre a Festa do Divino realizada nesta cidade, “A iluminação e a musica, quer sacra, quer profana, estão a cargo do sr. Pedro Xavier de Paula” (O SETIMO DISTRICTO, 19 abr. 1893, p. 1). Essa banda, no entanto, não apareceu mais nos noticiários.

Segundo Rubem Cione (1987, p. 127), a banda Filhos de Euterpe tocou na inauguração do Jardim Público, em 14 de julho de 1901, executando o Hino Nacional e a Marselhesa. Essa banda foi citada pela primeira vez em um anúncio de 1903. Em 1905, a banda apareceu nas retretas domingueiras do Jardim Público, atividade que se tornaria assídua, tocando todos os anos do período estudado, menos em 1908 e 1909. Esta era a banda mais prestigiada e presente nos eventos noticiados. Num concurso promovido pelo jornal A Cidade, em agosto de 1909, para eleger a melhor banda, a Filhos de Euterpe ficou em 2º lugar, com 372 votos, perdendo para a Giacomo Puccini, então responsável pelas retretas dominicais, com 590 votos. Em terceiro lugar ficou a Progressista Mogiana, com 53 votos (A CIDADE, 1909).

Em 5 de julho de 1910, foi fundada a Sociedade Dançante Familiar Maestro José Delfino, a fim de promover bailes recreativos. Em 14 de agosto do mesmo ano foi realizado o sarau de inauguração, no Theatro Carlos Gomes. A escolha do nome foi uma homenagem ao maestro, já muito querido entre

os ribeirãopretanos.

José Delfino Machado compôs várias músicas, frequentemente executadas pela banda, desde os seus primeiros anos de atividade. Em 1916, classificou duas composições no concurso da revista carioca O Malho: O americano (one step, 1º lugar) e A tua trancinha (scottisch, 3º lugar). Suas músicas eram comercializadas em partituras. Não há notícias se José Delfino chegou a gravar músicas em disco.

A Banda Bersaglieri teria surgido em 1894, organizada por José Munhai e composta por membros da colônia italiana. Até 1910, quatro bandas se consolidado na cidade: Filhos de Euterpe, Bersaglieri, Banda Progressista (União Progressista da Companhia Mogyana), Giacomo Puccini e Ítalo-Brasileira (TUON, 1997, p. 93).

A banda Giacomo Puccini apareceu no jornal A Cidade a partir de 1908, ano em que esteve presente nas apresentações do Jardim Público, até dezembro de 1909, quando seu representante, o maestro Domingos Baccaro dirigiu ao prefeito um ofício pedindo exoneração desta atividade, dizendo:

[...] devido só e exclusivamente o accordo reciproco e contracto verbal, tem continuado até a presente data com o serviço do Jardim Publico, o qual só tem dado muito pouco resultado pecuniario até a presente data. [...] sendo ella actualmente composta em quasi na sua totalidade de negociantes estabelecidos, os quaes quasi sempre no fim do anno concorrem com impostos aos cofres municipaes; os exforços empregados são o sacrificio e o fructo do mesmo trabalho; [...] (A CIDADE, 15 dez. 1909, p. 2).

Seus componentes, portanto, eram músicos amadores, que tinham como principal meio de vida outras atividades, pelo menos nesse momento. O maestro Domingos Baccaro, mais tarde, além de maestro da orquestra do Eldorado Paulista, tornar-se-ia empresário de entretenimentos. Giovanni Gemme e Cunegundes Rangel, outros regentes da banda Giacomo Puccini, também eram compositores.

Outra corporação de atividade destacada foi a Progressista Mogiana, formada por funcionários da E.F. Mogiana, em 1910. Sua estréia pública aconteceu nas comemorações de 1o de maio daquele ano – nos anos seguintes a banda também tocava durante as comemorações do Dia do Trabalho.

O mesmo concurso promovido pelo jornal A Cidade, que elegeu a melhor banda pelos leitores, elegeu também os “melhores valsistas” da cidade pelo voto popular. Não está claro se o “valsista” seria o compositor ou intérprete de valsas, ou se a palavra se referia a músico em geral, ou dançarino. É de se supor que, se tais “valsistas” fossem mesmo músicos, eram participantes de alguma orquestra de teatro ou banda, ou professores de música.

Teatros e outros estabelecimentos de lazer e diversão, como circos, rinks de patinação, confeitarias e outros, costumavam manter bandas próprias para animar as suas “funções” – acompanhar filmes e espetáculos, ou simplesmente alegrar o ambiente. Não há praticamente nenhuma informação sobre os componentes dessas bandas, apenas sobre os seus regentes. A música era fundamental nesse tipo de ambiente, e mesmo os estabelecimentos que não dispunham de banda própria contratavam músicos temporariamente. Em

ocasiões especiais as corporações musicais também prestavam serviços para os teatros e outros locais de diversão.

O Eldorado Paulista, enquanto pertenceu à Empresa Cassoulet, possuía uma orquestra, dirigida pelo maestro Domingos Baccaro, que mais tarde se tornaria seu diretor, ao mesmo tempo continuando a exercer a função de maestro. Em 1916, o Eldorado foi reaberto, e Domingos Baccaro passou a trabalhar ali na dupla função.

Em 1915, Giovane Gemme, que fora regente da banda Giacomo Puccini, voltou a Ribeirão Preto para dirigir a orquestra do Casino Antartica, e foi recebido festivamente.

A banda do Paris Theatre era regida por Sebastião Pimentel, logo após a sua inauguração. Em fevereiro de 1912, divulgou-se a notícia de que a sua orquestra era regida pela “exma. sra. D. Lília Mello” (DIÁRIO da Manhã, 1º. mar. 1912, p. 2). Em abril de 1914, noticiou-se que Guaycurú Rangel era o diretor dessa orquestra.

A regência da orquestra do Bijou Theatre ficou por conta de Ormeno Gomes, sobrinho de Carlos Gomes ⁵. No Polytheama o maestro era Carlos Nardelli. O diretor da orquestra do Cine Odeon, em sua breve existência, foi José Delfino, que compôs a marcha Odeon em sua homenagem.

Os professores particulares de música se ofereciam através de anúncios modestos, mas frequentes, repetidos às vezes por meses, de forma idêntica, ou renovados ano a ano. As aulas eram, principalmente, de piano, canto, solfejo e teoria, e instrumentos de cordas. Havia muitos estrangeiros ou

descendentes, pois se apresentavam como tal ou tinham sobrenomes que indicavam a sua origem, principalmente italianos. Alguns trabalhavam em bandas de teatros ou nas escolas da cidade.

Em 1911, alguns músicos tomaram a iniciativa de buscar apoio para a fundação de um conservatório musical na cidade, a fim de profissionalizar a educação musical, mas essa idéia não chegou a ser concretizada no período estudado. À frente dessa empreitada estavam dois maestros de destaque na cidade, Provesi e José Delfino, sendo que o primeiro já tinha uma experiência na direção de um conservatório em Buenos Aires.

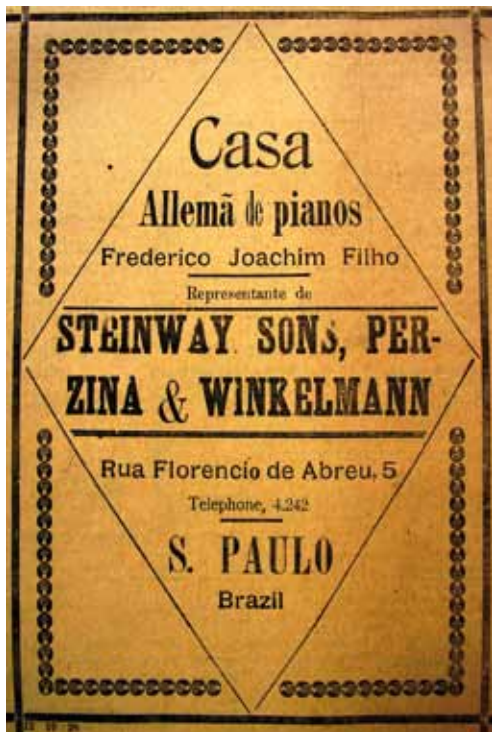


Corporação Musical regida pelo Maestro Pedro Xavier de Paula, conhecido como Pedro Tudo - sentado, quarto da esquerda para a direita, de barba. Esta banda participou de Ato Cívico ocorrido em 16/11/1889, em frente a Câmara Municipal, comemorando a Proclamação da República. Data: 1890. Fotógrafo: Photo Aristides. (APHRP. Foto n. 283)

5. Componentes da orquestra: Maestro Travet, José Cicala, C. Pagnotti e Fioretti (quatro primeiros violinos); Victor Collo (primeira flauta); Antonio Monteiro da Costa e Cassio Nardi (contrabaixos); J. Gugliotti (clarineta). THEATROS E... (A CIDADE, 1909, p. 1).

Capítulo 4: Comércio de instrumentos, partituras, discos e gramofones

Nos jornais era comum encontrar anúncios de venda e manutenção de instrumentos, partituras, gramofones e discos. Como já foi mencionado, pelo fato de a música ao vivo ser a sua forma de difusão mais comum, a venda de instrumentos e partituras, possivelmente, deve ter sido bastante expressiva, bem mais que a modesta presença dos anúncios dos vendedores nos jornais, e a quase completa ausência de comentários a esse respeito. Quanto aos gramofones e discos, os anúncios eram fartos e detalhados. Os vendedores facilitavam a compra de gramofones dividindo em parcelas e formando clubes (consórcios).



O que mais se destacava era o comércio de pianos. Tais anúncios eram repetidos diariamente por longos períodos que chegavam a meses, sem reformulação, ou anos, de forma alternada e com algumas modificações. Isso indica que o comércio de pianos deveria ser bastante expressivo, e esses instrumentos tinham a sua venda facilitada em diversas prestações ou clubes. Também eram vendidas pianolas que tocavam sozinhas. Tantos pianos demandavam manutenção, que era realizada pelos afinadores e consertadores que passavam temporadas pela cidade, até se fixarem devido à frequência dos serviços. Essa foi a maior evidência encontrada sobre a “pianolatria” – “detestável” mania por pianos que imperava no país desde o século XIX, tão criticada por Mário de Andrade (s.d., p. 157). Ter um piano em casa representava status, e mesmo quem não sabia tocar poderia ter uma pianola em casa para animar as reuniões e decorar a sala de estar. Algumas livrarias comercializavam partituras de “modinhas” (canções populares), como a Verissimo dos Santos, a Salles e a Internacional.

Quanto ao comércio de instrumentos na cidade, quase não havia anúncios, mas, devido à grande presença da música ao vivo, a venda de instrumentos deveria ser numerosa. O primeiro anúncio encontrado era de 1910, de um particular vendendo um violino “novo com caixa” (A CIDADE, 21 abr. 1910, p. 1). Depois desse, foram localizados outros anúncios de particulares a fim de comercializar instrumentos usados (órgãos, violinos, instrumentos para bandas, entre outros). O primeiro anúncio de loja de instrumentos localizado foi publicado em 1911.

A Casa Baruffi foi o único estabelecimento comercial anunciante de instrumentos. No Almanach Ilustrado de Ribeirão Preto (1913-1914) apareceram como fabricantes de instrumentos musicais Santiago G. Soares e Antonio Berlim.

A Casa Bacarato, principal comerciante de discos e gramofones da cidade, também comercializava roupas, armarinhos e produtos de higiene pessoal. A partir de 1908 frequentemente anunciava seus produtos nos jornais – as “grandes novidades” vindas de São Paulo e Rio de Janeiro, e os seus respectivos preços. Seus anúncios traziam imagens de gramofones e também costumavam ocupar uma grande parte das páginas (metade ou \square). Além destes, a partir de 1911, havia os anúncios do Bazar Modelo, que também comercializava gramofones e discos, a Casa Brancato e a livraria Verissimo dos Santos. Os gramofones comercializados eram da Columbia, e sobre os discos há poucas informações. Em um anúncio de 1912 há o seguinte texto:

Casa Bacarato

Acaba de receber 50 gramophones e 5.000 discos: Columbia, Jumbo Record, Odeon e Victor – cantados pelos artistas mais celebres do mundo. Escolhido repertório para bailes, sólos e rondolas, sólos de acordeon executados pelos afamados Guido Doiro.

Tendo de dar lugar a outra remessa de discos, pedimos ao publico de aproveitar o bello e grande sortimento (A CIDADE, 15 mai. 1912, p. 4).

Apesar de relativamente recente, esse comércio tornara-se bastante expressivo, como sugerem os números desse e outros anúncios semelhantes.

4.1. Comércio de pianos

Casas de São Paulo e Campinas anunciavam compra e venda de pianos, dando a entender que em Ribeirão Preto havia demanda para esse comércio, mas não havia fornecimento local, ou este não era suficiente, abrindo uma brecha para a atividade dessas casas, que também trabalhavam com outros produtos. Os anúncios têm o aspecto visual bem cuidado e ocupam um espaço significativo na página do jornal. O primeiro anunciante foi a Casa Azul, de Campinas, em abril de 1905.

A partir de outubro de 1908, surgiram os anúncios da Casa Standard (atuava no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas mantinha representantes na cidade) que se repetem por todo o período pesquisado, comercializando também armas e máquinas de escrever. Seus anúncios se repetiam quase diariamente, até 1916. A partir de 1911 a Domingos Innechi & Filho, fabricante de móveis, também anunciava a venda e o aluguel de pianos novos e usados.

Em 1913, aumentou a quantidade de vendedores de pianos, como a casa Abilio Murce & Cia., do Rio de Janeiro, com representante na cidade e a Casa Allemã de Pianos, de São Paulo. J. Gonçalves Lagosta, antes representante da Casa Standard, esse ano revendia pianos direto da fábrica. Em novembro, anunciou-se a casa Pianos Bernardo Klauning. Em 1916, abriu-se uma nova casa, a primeira filial da fábrica nacional de pianos Isidoro Nardelli, de São Paulo. Seu gerente era o maestro Nardelli, que, devido à

coincidência do sobrenome, possivelmente teria algum parentesco com o fundador da fábrica. Como era de costume, a casa também dispunha de uma oficina para consertos e reformas, e também comercializava partituras. Além desses grandes vendedores, era comum que os particulares anunciassem a venda de pianos usados, como também era comum a realização de leilões, nos quais os pianos eram incluídos entre os bens.

Anúncios de consertadores e afinadores de pianos eram muito frequentes. Esses profissionais, na maioria das vezes, não residiam na cidade, apenas permaneciam por, no máximo, alguns meses. Os pianos necessitavam de apenas uma afinação por ano, por isso, os afinadores precisavam viajar de cidade em cidade em busca de trabalho. Alguns desses profissionais também se diziam músicos e até maestros. Em 1915, já existia uma casa especializada em concerto e afinação de pianos e outros instrumentos fixa na cidade: “Afinadores e concertadores de pianos, pianolas, auto-pianos, violinos, orgams, etc. – 112, Rua Duque de Caxias – Telephone 239 – Ribeirão Preto. Attendem a chamados para o interior e fazendas” (A CIDADE, 15 ago. 1915, p. 2).

Capítulo 5: Música e entretenimento como meios de culto e educação

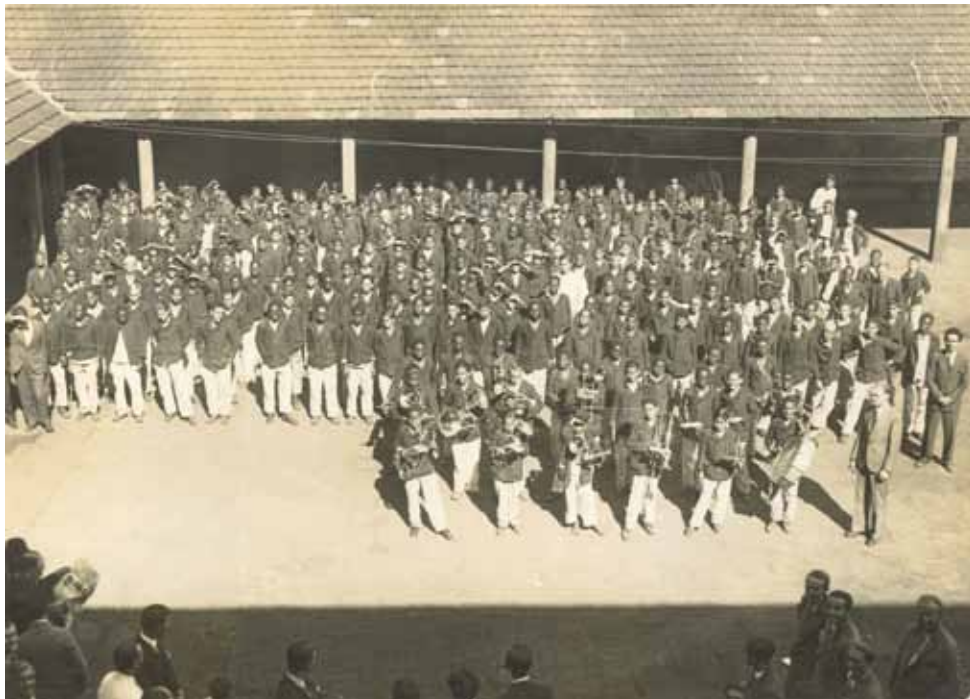
Muitos eventos cívicos e religiosos envolviam a música. Tais eventos tinham um papel “edificante” na vida dos cidadãos, de solidificar valores e prestar homenagens aos santos, aos heróis da pátria e às instituições. As suas regras disciplinares já estavam implícitas no carácter ritualístico desses eventos, embora quase sempre houvesse um certo carácter “profano” ou de simples lazer.



Capela Santo Antonio de Pádua ou Santo Antonio Pão dos Pobres, localizada no início da Rua Saldanha Marinho - atual Avenida da Saudade. Grupo de pessoas à frente da capela, algumas com instrumentos musicais. Data: 1903. Fotógrafo: João Passig (APHRP. Foto n. 041)

5.1. A música nas escolas

A educação musical constituía parte importante da formação geral dos educandos. Disciplinas de música e atividades musicais faziam parte dos currículos, como matérias obrigatórias ou facultativas, da maioria das escolas identificadas nas notícias e anúncios.



As escolas se mobilizavam para fazer festas em homenagem às datas cívicas e nos finais de ano letivo. Os eventos escolares, tanto as festas como outros mais corriqueiros, como listas de alunos aprovados e reprovados, mudanças de professores, abertura de matrícula, mudança no horário das aulas, etc., eram fartamente noticiados. Anúncios de escolas particulares também eram muito presentes.

No Grupo Escolar as festas de encerramento do ano letivo eram suntuosas e mobilizavam empresas de entretenimento na sua organização. Contavam com a presença da imprensa e de autoridades municipais. Os alunos apresentavam diversos números como teatro, declamação de poemas, música e dança, e um dia dedicado apenas aos esportes (festa gymnastica).

Nos estabelecimentos particulares, o ano letivo também costumava ser encerrado com suntuosas festas e um longo programa de apresentações de alunos e professores, além da exposição de trabalhos manuais ali executados, e outras atividades.

Havia outras festas realizadas nas escolas, como a Festa das Aves (em abril, no Grupo Escolar) e a Festa das Árvores (em setembro, no Grupo Escolar), e as comemorações cívicas do calendário. Tais festas cumpriam um ritual solene, com a participação dos diretores e do corpo docente, cantavam-se hinos pátrios e, em alguns casos, havia também orações.

5.2. Comemorações cívicas

As comemorações cívicas aconteciam nas ruas, principalmente no Jardim Público, nas escolas ou com a participação das mesmas, nas associações, estabelecimentos públicos e nos teatros. Havia, nesses locais, desfiles e carreatas, com a presença das corporações musicais, sessões solenes com conferências e discursos sobre a importância de tais datas, espetáculos, bailes, etc. As datas comemoradas anualmente eram os dias 21 de abril (feriado instituído em 1911), 3 de maio (antiga data estabelecida para a chegada dos portugueses ao Brasil), 14 de julho (Revolução Francesa), 7 de setembro (Independência), 15 de novembro (Proclamação da República) e 19 de novembro (Dia da Bandeira).

O Dia do Trabalho era comemorado de forma festiva pelas associações de trabalhadores, que lideravam passeatas, promoviam solenidades, alvoradas, retretas e bailes. A banda União Progressista, dos operários da Companhia Mogiana fez sua primeira apresentação no Jardim Público, em 1º de maio de 1909. Por vezes também eram promovidos nos teatros espetáculos de gala e sessões especiais de cinema em homenagem aos trabalhadores.

A comemoração do dia 3 de maio era mais sóbria e modesta, com o hasteamento da Bandeira Nacional nos estabelecimentos e solenidades formais. A abolição da escravidão, no dia 13 de maio, era comemorada de forma mais festiva. Havia bailes e espetáculos nos teatros. Os ex-escravos e seus

descendentes faziam suas próprias comemorações, que por vezes apareciam nos jornais.

As comemorações da Revolução Francesa eram feitas com retretas, solenidades em várias instituições (escolas, associações, etc.) e bailes. O maior entusiasta das comemorações dessa data era François

Em 20 de setembro era comemorada a unificação da Itália pela numerosa população de italianos e descendentes. As associações de imigrantes, como a Patria e Lavoro, tomavam a frente na organização dos festejos, que se constituíam de quermesses, retretas, alvoradas, passeatas, solenidades, bailes. Os cinemas também exibiam fitas especiais em comemoração à data. Em 1914, as comemorações foram suspensas devido à conflagração da Primeira Guerra Mundial. A partir de então não há mais registro da comemoração de 20 de setembro até 1917.

Nas comemorações da Proclamação da República e do Dia da Bandeira havia os rituais de costume: alvorada, execução dos hinos pátrios, retreta, sessões solenes, hasteamento da bandeira nacional, passeatas e bailes. As escolas, por vezes, organizavam festas de maiores proporções, com discursos, declamação de poemas, música e dança por parte dos alunos e professores.

5.3. Comemorações religiosas

Os festejos religiosos consistiam de missas e procissões, que algumas vezes eram cantadas ou acompanhadas por bandas. Além dos rituais propriamente religiosos, havia a parte profana, constituída por quermesses, retretas, bailes, leilões de prendas para arrecadar fundos para as igrejas, e outros divertimentos. As principais datas comemoradas anualmente eram as festas de São Sebastião, de São José, a Semana Santa, as festas juninas e da Consolação.

As festas dedicadas a São Sebastião aconteciam no dia 20 de janeiro, ou por volta dessa data, e as suas comemorações envolviam sermão, missa, procissão e leilão de prendas. Em Villa Bonfim (atual Bonfim Paulista) aconteciam as maiores festas dedicadas ao santo.

Na Semana Santa não havia festejos profanos, ou eram muito reduzidos. As solenidades religiosas eram promovidas pela igreja de São José, dos padres agostinianos, ou pela Catedral. Havia cerimônia de lava-pés, ofício de trevas cantado, missa e procissão. Os teatros apresentavam programação diferenciada, com filmes inspirados em temas bíblicos.

A Festa da Consolação era comemorada entre agosto e setembro, com novenas, solenidades e missa cantada, na Igreja São José. “As ladainhas serão acompanhadas com canticos, ficando a parte musical confiada a orchestra daquelle templo” (A CIDADE, 19 ago. 1911, p. 1).

Na primeira página do jornal O setimo districto, de 19 de abril de 1893,

temos a notícia de uma Festa do Divino, a única encontrada nas fontes estudadas.

O mês de maio era dedicado à Virgem Maria, e esse período era chamado de Mês Mariano, durante o qual havia vários cultos, algumas vezes acompanhados por música. Havia o coroamento da Virgem, missas e outros rituais sacros.

As festas juninas, dedicadas a São João, São Pedro e Santo Antônio, constituem uma das mais fortes tradições religiosas nacionais, e costumam ser comemoradas com quermesses e divertimentos profanos, além da parte religiosa. As festas juninas de maior destaque aconteciam na Villa Bonfim.

É interessante notar como a Villa Bonfim, um povoado menor e certamente mais ligado as tradições rurais, concentrava as festas mais expressivas de caráter religioso. Ali, pelo que se pode notar pelas notícias e anúncios dos jornais, a presença de espetáculos e cinematógrafos itinerantes era eventual, e a ausência do lazer mercantilizado pode ser uma explicação para a importância das festas religiosas.

Capítulo 6. O carnaval

De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira:

[O Carnaval] Foi introduzido no Brasil pelos portugueses, com o nome de entrudo (de introitus, “começo”, “entrada”, nome com que a Igreja católica designava as solenidades litúrgicas da Quaresma, quando se exige retirada da carne, base mórfica admitida para carnaval e formas afins de várias línguas modernas). Brincadeira de rua suja e violenta, muito praticada pelos negros escravos desde o séc. XVIII, o entrudo passou a coexistir com o Carnaval moderno, inspirado em modelo europeu, a partir dos bailes de máscaras, principalmente em teatros (o primeiro foi realizado no Rio de Janeiro RJ em 1840), e dos desfiles de carros alegóricos, iniciados em 1854, ainda no Rio de Janeiro, sob o patrocínio do escritor José de Alencar. Durante o entrudo dos negros e das camadas populares, e assim no Carnaval das novas camadas da classe média da segunda metade do século XIX, foliões dançavam cantavam nas ruas quadrinhas de autores anônimos, ao ritmo de percussão, dançando nos salões ao som geralmente de bandas, que tocavam os gêneros europeus da época, principalmente a polca, o xótis [schottish], a valsa e a mazurca (ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998, p. 162).

De acordo com a mesma Enciclopédia, músicas brasileiras compostas especialmente para o Carnaval surgiram a partir da década de 1880.

As notícias colocam os comerciantes do centro da cidade como os maiores entusiastas na organização do carnaval. Muitas lojas anunciavam nos

jornais produtos de época como fantasias, confetes, serpentinas e lança-perfume.

Antes do carnaval, ainda no mês de janeiro, havia o desfile de Zés-Pereira abrindo os festejos. Bandas percorriam as ruas tocando e acompanhando os desfiles e os corsos ao redor do Jardim Público, onde também aconteciam as batalhas de confete e o entrudo – brincadeira criminalizada pelos Códigos de Posturas de 1889 e 1902, considerada ofensiva e de mau gosto. Nos teatros havia bailes, e os festejos costumavam ser promovidos por iniciativa de clubs carnavalescos, constituídos para essa finalidade, que muitas vezes tinham duração efêmera.

Os jornais reservavam um amplo espaço para o carnaval. Além da programação e dos editais da polícia que saíam por vários dias, também eram publicados comentários e crônicas sobre os festejos. A polícia publicava nos jornais e afixava em cartazes pela cidade uma série de regras a fim de manter a ordem e evitar abusos.

Em 1909, uma grande quermesse promovida pela Sociedade União dos Viajantes tomou o Jardim Público e o seu entorno, lugar onde habitualmente ocorria o carnaval de rua. Por esse motivo, e possivelmente devido aos excessos do entrudo em anos anteriores, o carnaval de rua suspenso, causando frustração aos foliões. Os bailes continuaram acontecendo. Em 1910, o carnaval de rua estava de volta, com a devida organização.

Ainda no mês de janeiro de 1910, o Club dos Lords (organizado e mantido principalmente por comerciantes da cidade) já saía pelas ruas em seu Zé

Pereira (A CIDADE, 15 jan. 1910, p. 2). Além deste, o Club do 7o Ceu também desfilou seu Zé Pereira em janeiro. Deste carnaval participou também o Club dos Criticos Luso-Brasileiros, fundado no final de janeiro desse ano, formado também por comerciantes. Do cortejo carnavalesco fizeram parte 12 carros do Club dos Lords, mais 15 do Club dos Criticos.

Em 1911, o Zé Pereira do Club das Sapas abriu os festejos carnavalescos em 22 de janeiro. Nesse ano não houve a publicação de uma programação do carnaval, mas é possível saber que houve carnaval de rua, com batalha de confetes no Jardim Público. Nenhum clube se destacou na organização do carnaval, como o Club dos Lords, no anterior.

Em 1913, o Club dos Democraticos Carnavalescos organizou e abriu os festejos com bailes no teatro Polytheama, em 25 e 26 de janeiro. As notícias daquele ano relatavam os festejos dos dias de carnaval como nos anos anteriores, com préstitos, cortejos e bailes, centralizados no Jardim Público.

No ano de 1915, houve os mesmos festejos dos anos anteriores, com préstitos, cortejos e bailes. Embora as notícias afirmem o contrário, pelas informações trazidas pelas mesmas podemos constatar que ano a ano os carnavais têm sido mais modestos. Neste, é citado o Club Vae ou Racha, do bairro Santa Cruz de José Jacques, porém mais uma vez nenhum se destacou. Em 1916, houve bailes organizados pelo Club dos Casacas Vermelhas no teatro Carlos Gomes, cortejo e batalha de confetes no Jardim. Em 1917, as notícias sobre o carnaval foram ainda mais escassas,

dando a entender que a data se passou sem grande destaque e com poucos festejos. Houve bailes no Polytheama, no Casino Antarctica e cortejo pelas ruas.

Como pudemos observar, apesar das tentativas de ordenação, os carnavais eram comemorados com alguma extravagância devido às transgressões à proibição do entrudo. O Carnaval começava praticamente em janeiro, com a saída dos Zés-Pereira, e era comemorado com bastante entusiasmo, que com o passar dos anos foi se arrefecendo. Era uma oportunidade para as classes mais abastadas exibirem carros enfeitados, fantasias suntuosas e frequentar bailes que o povo certamente não tinha acesso – mais uma vez vemos a dinâmica palco-platéia se manifestar, em que uns se exibem fazendo o papel de “atores” do teatro urbano e outros fazendo o papel de “platéia”, servindo de assistência para tais exibições. Percebemos também que as referências às músicas executadas no carnaval são escassas. Pelas fontes podemos saber apenas que a presença de bandas animando os bailes, préstitos e corsos era constante, e repertório foi pouco mencionado, mas pelas poucas referências pareciam repetir os gêneros musicais de costume.

Capítulo 7: Outras formas de socialização pela música: bailes e saraus, festas e serenatas



Sociedade Musical Carlos Gomes, membros fundadores. No centro, sentado, de bigode, o maestro Joaquim Rangel. Data: 1938. Fotógrafo: Photo Aristides. (APHRP. Foto n.118)

Os bailes (festas dançantes realizadas em salões) eram uma forma de entretenimento muito comum entre toda a população. Existiam associações constituídas com a finalidade exclusiva de promover festas dançantes, como a Flor da Mocidade, a Sociedade Cosmopolita, Sociedade Internacional Dansante Familiar, Sociedade Dansante Familiar Maestro José Delfino Machado, entre outras. Outras associações promoviam bailes a fim de se comemorar uma data especial, homenagear pessoas ou arrecadar fundos para diversas causas. Eram realizados nos salões de associações e teatros. Para se promover bailes públicos era preciso ter autorização especial da polícia. Tais autorizações apareciam publicadas, a partir de 1910.

Os mais suntuosos e que envolviam pessoas da alta sociedade costumavam ser noticiados detalhadamente, inclusive citando os nomes dos convidados e organizadores, como forma de ostentação de seu status social e de conferir prestígio ao evento.

Os saraus eram outra forma de entretenimento estimada naquele período – quando era utilizado o termo em francês, *soirée*. Consistiam em encontros mais ou menos numerosos, em ambientes fechados (como os teatros e salões de associações), regados a apresentações musicais consideradas “cultas” e “de bom gosto”, e conferências literárias. Havia também os chamados saraus dançantes, que se identificavam com os bailes.

Os concertos costumavam ser organizados pelas associações atuantes na cidade, em suas próprias sedes ou nos teatros. Tinham um caráter parecido com o dos saraus musicais, onde os músicos, em sua maioria, eram cantores

ou pianistas. O primeiro concerto noticiado como tal aparece em 18 de junho de 1909, promovido pela Sociedade Cosmopolita e realizado em seu próprio salão. O músico convidado era o violonista cego Benedicto Barbosa, que executou algumas modinhas. A partir de então, vários artistas profissionais e amadores, locais e forasteiros, promoveram concertos na cidade. Nem sempre tinham um caráter estritamente “erudito”, como no exemplo citado, mas eram cercados por uma atmosfera solene e familiar.

Havia outras formas de atividades que mal apareciam nos noticiários, a não ser de forma depreciativa. A comunidade negra local procurava criar e recriar os seus espaços a fim de não perder o direito pelas suas manifestações culturais, em meio a tantas restrições:

Por volta das décadas de 20 e 30, na cidade, era freqüente, entre muitas famílias negras, dançar Caninha Verde e fazer festa para São Gonçalo e São João, como faziam aquelas que moravam nos Campos Elíseos, na altura da rua Goiás, de frente à rua Silveira Martins [...] (SOUZA, 2007, p. 132).

Tais festejos populares chegaram até a cidade em anos anteriores, e vieram de tradições rurais mais antigas.

As serenatas empreendidas pelos boêmios, além de mal vistas como sinal de vadiagem, eram perseguidas pela polícia por perturbarem o sossego público:

Prisão de “Pierrots”

A policia effectuou hontem a prisão de varios individuos, que encantados pela beleza da noite e á cata de alguma Columbina faziam barulhenta serenata sem a devida licença. Foram também apreendidos os instrumentos (DIÁRIO DA MANHÃ, 21 fev. 1913, p. 2).

Assim, vemos que os cidadãos procuravam criar seu o próprio mundo dentro dos espaços que lhes eram reservados, ou em lugares de destaque, com ampla cobertura jornalística, a fim de se fazerem de “exemplo” para os demais, ou escondidos em ambientes reclusos e privados, fugindo às restrições imposta pela lei, pelos “bons costumes” ou pelo senso estético conservador das elites europeizadas. Os mais ousados – como os seresteiros boêmios ou adeptos do entrudo – expunham-se perigosamente.



Grupo de músicos (adultos e crianças) portando instrumentos musicais. Com o trombone nas mãos Sebastião Soma. Data: 1930. Fotógrafo: Não identificado. (APHRP. Foto n. 576)

Considerações Finais

A partir das últimas décadas do século XIX passaram a circular em Ribeirão Preto os primeiros jornais, que com frequência praticamente diária publicavam notícias sobre eventos e anúncios ligados à música. Embora tais anúncios e notícias muitas vezes omitissem informações importantes, através deles foi possível fazer uma sondagem dos lugares e dos momentos nos quais a música esteve presente, e como ela era utilizada. Havia uma certa hierarquia entre os gêneros musicais, onde a arte erudita europeia era colocada no topo, e a música popular tradicional era colocada na escala mais baixa. Os modelos elitizados perpassavam as camadas mais baixas da população, pois o seu objetivo era mesmo o de servir de modelo civilizador para os demais. Da mesma forma, alguns comportamentos, valores e bens culturais populares eram apropriados e passavam a ser até admirados pelas classes médias e altas.

Ribeirão Preto foi uma cidade que surgiu em meados do século XIX e no início do século XX, já havia se constituído em centro regional. Esse rápido crescimento demandou várias medidas no sentido de tornar o ambiente adequado física e esteticamente, no entanto nem sempre as autoridades municipais conseguiram concretizar as obras necessárias num ritmo adequado, nem mesmo com o auxílio de empréstimos e de investimentos

particulares. O resultado foi uma modernização desequilibrada, que não atendia a todos, e os principais beneficiados foram os membros da elite, que podiam habitar o centro da cidade, local escolhido para se tornar o exemplo das virtudes que mais se prezava em termos de urbanismo: a higiene, a disciplina, a beleza, o progresso. Tais modelos de virtudes também eram estendidos para a vida social e os entretenimentos, como demonstram os Códigos de Posturas da Câmara Municipal, de 1889 e 1902, em vigor no período estudado.

As transformações urbanas e sociais verificadas em Ribeirão Preto, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, foram acompanhadas pela dinamização das atividades musicais, especialmente no sentido comercial, com o surgimento de várias empresas de entretenimento na cidade. Esse fenômeno é justificável em função dos capitais acumulados pela cafeicultura e que contribuíram, no médio prazo, para o surgimento e desenvolvimento de atividades econômicas tipicamente urbanas.

Os mesmos ditames modernizadores e normatizadores, e paradoxalmente o senso estético conservador e europeizado, aplicados ao espaço físico, também influenciavam nos gestos dos cidadãos, nas atividades ligadas à música, e no próprio repertório utilizado e executado, porém havia margem para uma certa mobilidade. Existiam os espaços e os repertórios destinados à elite, que se faziam de exemplo a ser apropriado pelas camadas inferiores da população, a fim de se identificarem com os valores culturais considera-

dos “superiores”. No entanto, os costumes arraigados na população, considerados “inferiores” e “arcaicos” dificilmente eram banidos, e permaneciam de forma oculta, em ambientes privados, esquivando-se das proibições e dos preconceitos, ausentes das páginas dos jornais, a não ser de forma condenatória, com raras exceções. Esse convívio segmentado, porém estreito, entre o moderno e o arcaico, seria responsável pela criação de gêneros híbridos, como as canções, de inspiração francesa, mas baseadas em gêneros musicais nacionais e letras voltadas para o cotidiano.



Coral da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e Maestro Ignácio Stábile (no centro de óculos e terno escuro). Local: Teatro Pedro II. Data: 1953. (APHRP. Foto n. 587)

Apêndice

O estudo da música e dos entretenimentos na cidade de Ribeirão Preto ainda é pouco explorado pela historiografia. No entanto, pouco depois da sua emancipação, no início do século XX, já adquiria a alcunha de "capital da cultura" e se tornava centro regional. O estudo apresentado por esse livro (que teve origem em uma dissertação de mestrado) tem a pretensão de apresentar uma visão desse princípio.

Os artigos a seguir, que contam de maneira informal mais alguns episódios da música em Ribeirão Preto, são adaptações dos que foram escritos originalmente para o site Gafieiras entre 2000 e 2009, e que podem ser lidos nos seguintes endereços:

<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=26&ID=197>

<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=26&ID=150>

<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=26&ID=143>

A imprensa, que utilizei como principal fonte, também merece a atenção dos historiadores, bem como a radiodifusão e a sua importância para o meio musical ribeirãopretano.

Max Bartsch

Max Bartsch nasceu em Nuremberg, Alemanha, em 9 de abril de 1888. Seus pais e irmãos vieram para o Brasil nos anos 1910 (menos o irmão Otto, que ficou na Alemanha e morreu na I Guerra Mundial). A família morou em uma fazenda em Jardinópolis e em 1914 transferiu-se para Ribeirão Preto.

Max herdou a profissão de jardineiro do pai e em 1920 foi contratado pela Prefeitura. Enquanto trabalhou como jardineiro morou numa casa do Horto Municipal. Foi ele quem plantou as palmeiras das praças da Bandeira (também conhecida como praça da Catedral), XV de Novembro e Schmidt, o gramado do estádio do Comercial e fez o nivelamento do terreno do estádio do Botafogo, na Vila Tibério. Ao executar esse último trabalho, Max foi convidado para trabalhar como funcionário na Cervejaria Antarctica, também na Vila Tibério, e que contava com outros funcionários alemães, especialmente os cervejeiros. Demitiu-se então da prefeitura e partiu para fazer carreira na empresa, até chegar ao cargo de gerente, que exerceu por 12 anos.

Por volta de 1920, sua família se mudou para Taubaté, mas Max permaneceu em Ribeirão Preto e se casou com Emilia Engracia, em 1922. O casal dirigiu e participou de várias instituições filantrópicas, culturais e sociais na cidade. Max Bartsch chegou a ser nomeado presidente honorá-

rio do Botafogo F.C.. Por seu intermédio, a Cia. Antarctica doou à Prefeitura Municipal o terreno para a construção do Palácio Postal, atual agência central dos Correios, na esquina entre as ruas Florêncio de Abreu e Álvares Cabral. Esse terreno ficava ao lado do Cassino Antarctica, onde hoje está a agência central do Santander, o antigo Banespão.

Desde jovem, na Alemanha, Max Bartsch já estudava música. Tocava violão e violino, mas preferia a cítara. Por volta de 1928 criou o Quinteto Max, com Camilo Mércio Xavier, Francisco de Biase, Artur Marsicano e Ranieri Maggiori. O grupo se reunia na casa de José Cláudio Lousada, um pioneiro do rádio em Ribeirão Preto e participava frequentemente das irradiações da Rádio Club de Ribeirão Preto (P.R.A.7), do qual Max também se tornaria presidente anos mais tarde. Apesar de o conjunto continuar se chamando Quinteto, mais músicos também participavam dele: Dario Guedes, Carlos Nardelli, Meira Junior, Romano Barreto, Pedro e Antorio Giammarusti, Russomano, Zezé Gumerato, Manoel Silva (Maneco), Honorato de Lucca e outros. Na década de 1930, Max também liderou o Jazz Band Cassino Antarctica, com cerca de dez músicos, que se apresentava neste cassino.

Em 1938 foi fundada a Sociedade Musical de Ribeirão Preto, que tinha como objetivo organizar concertos sinfônicos. Esse foi o início da Orquestra Sinfônica, uma das mais antigas do país – segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (Publifolha/Art Editorial, 1998 - p. 859). Max foi

o seu primeiro presidente. Porém, antes da fundação da atual orquestra, os músicos locais já organizavam concertos sinfônicos.

Em 1939, aos 51 anos, Max recebeu o título de Cidadão Benemérito da cidade e o seu aniversário foi comemorado com muita pompa e várias homenagens.

Max faleceu em 1970 em Ribeiro Preto e até o fim da vida não perdeu o sotaque germânico.



Orquestra Sinfônica e Coral em apresentação no Teatro Pedro II. Data: 1953. Fotógrafo: Não identificado. (APHRP. Foto n. 575)

Homero de Sá Barreto

Em 1876 Pereira Barreto coletou amostras do rico solo de terra “rossa”, mandou-as para análise na Europa e, em seguida, publicou seus resultados no Brasil. Martinho Prado, inspirado pelas descobertas de Pereira Barreto, explorou a região em 1877 e escreveu artigos divulgando o potencial do solo para o cultivo do café. No início de 1880 agricultores de outras partes de SP e RJ invadiram a região comprando terras e plantando café.

Alguns anos depois vários membros da pioneira família Barreto se tornaram artistas. O mais destacado deles foi Homero de Sá Barreto, um típico artista romântico, tanto por sua biografia como por sua obra. Era tímido e dedicado à sua arte. Nascido em 1884, morreu tísico e solteiro aos 40 anos, em 1924. Por causa da doença e do seu pouco tempo de vida produziu uma pequena porém significativa obra, hoje esquecida. Era um grande intérprete de Chopin. Estudou piano e composição com Francisco Braga e Alfredo Belvilacqua, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Foi amigo íntimo de Villa Lobos e Menotti Del Picchia.

“Por notícia recebida do Rio sabemos que os maestros Francisco Braga e Heitor Villa Lobos pensam em fazer levar dentro em breve a ópera ‘Jaty’ do nosso malogrado conterrâneo, do qual só é conhecido o ‘Interlúdio’. Organizado pelo maestro Villa Lobos e com o concurso valioso da grande violinista patricia Paulina D’Ambrosio e outros notáveis professores, por todo o

corrente mez será executado um concerto de composições de Homero Barreto, cujo producto se destinará à publicação de todas as suas composições inéditas”.

Falar do valor de Homero Barreto como pianista é coisa desnecessária, pois ainda bem viva deve estar na memória de todos a lembrança dos seus concertos nesta cidade.” (Diário da Manhã, Ribeirão Preto, 5 de dezembro de 1924).

Homero Criador de Rythmos

“Quando se fala em arte brasileira há um nome, no setor musical, que deve ser sempre lembrado: Homero Barreto.

Conheci o grande compositor patricio nos ultimos estagios da sua atormentada vida. Como o iluminado Rodrigues de Abreu, o creador da beleza sonora, ja era um condenado. Pouco depois aquella radiosa intelligencia se apagou.

Não se apagou como um poente nostalgico. Morreu scintillando, em pleno fulgor, irrompendo labaredas de inspiração e genialidade. Sua alma era um incendio.

Homero Barreto, porém, fatalizado pela moléstia, era um tímido. Todo o seu drama era interior.

A intensidade borbulhante da sua vida era intima. Poucos os amigos do

creador taciturno: entre esses poucos eu tive a alegria de ser um.

Em Ribeirão Preto onde morava o artista, certa noite, junto do seu piano docil e amigo, ouvi-lhe as ultimas composições. Como Chopin, o creador de tanta beleza, parecia querer expirar envolvido por turbilhões de sonoridade. Offegante, com os olhos incandescentes de febre, do teclado nervoso, suas mãos arrancavam, em cataratas, os segredos magicos de um 'Nocturno'. Eu nunca me esqueci da revolta dessa musica, onde uma alma ridente de vida, tragica e commecional, transformava em harmonia e em beleza uma angustia que sómente poderia ser compreendida por poucos.

De Homero, hoje, só há mais funda memoria no coração dos que o admiram e na eternidade de sua obra. É tempo já de reunirem todas as suas composições. É tempo de, nos nossos concertos, dar-se o logar que merecem às creações da sua alta intelligencia. É um crime deixarem ineditas as obras de tão grande artista. Enquanto muitos mediocres conseguem fazer torturar os ouvidos das plateas com partituras ôcas e sem espirito creador, jazem quase desconhecidas tantas paginas da sua lavra, cheias de espontaneas inspirações e tocante beleza. Homero é um artista brasileiro e seu nome merece a consagração do Brasil." (Artigo de Menotti Del Picchia publicado no Correio Paulistano, s/d. Recorte encontrado no documento "Caderno Família Barreto", pertencente ao Arquivo Público Municipal).

Nos anos 70 o então prefeito e ex-radialista Welson Gasparini criou, por lei municipal, a Semana Homero Barreto, hoje também esquecida.

Belmácio Pousa Godinho



Belmácio nasceu em Piracicaba, em 27 de maio de 1892. Seu pai era um pedreiro espanhol e a sua mãe uma costureira portuguesa. Era o segundo entre nove irmãos. Em 1914 formou-se professor primário na Escola Normal de Piracicaba. Mas ele também gostava de bater uma bolinha. Este ponta-direita e atacante foi um dos fundadores do Esporte Clube XV de Novembro Piracicabano, em 15 de novembro de 1913. Em 14 de julho de 1917 mudou-se para Ribeirão Preto, contratado para jogar no Comercial Futebol Clube - fundado em 1911 por um grupo de lojistas. Ali Belmácio viveu a glória: participou da famosa excursão ao Norte, aqui narrada por João Palma Guião no livro História de Ribeirão Preto - vol. 1, de Rubem Cione, págs. 280-281:

“Naquela manhã fria do dia 27 de abril de 1920 a antiga estação da Mogiana (...) regorgitava uma multidão (...). Era o Comercial F. C. que partia para os campos de Pernambuco e Bahia para uma excursão sem precedentes. (...) A Embaixada comercialina compunha-se dos futebolistas: Alvino Grotta, Antonio Dantes, Lourenço Parera, Timóteo Grotta, José Franco, João Palma Guião, Belmácio Pousa Godinho, João Fernandes, Benedito Rodrigues Santos (Zé Macaco), Joaquim Marques Carvalho (Quinin), Sebastião Rodrigues Moraes (Zico), Augusto Ache, Alberto Lorenzon, Orestes Moura Pinto, José Guimarães (...). Os resultados foram os seguintes: 1o no jogo contra o selecionado de Pernambucanos Natos empatamos por 1 a 1. 2o jogo contra o Esporte Clube Recife, ganhamos por 2 a 1. 3o jogo contra o Náutico Capiberibe ganhamos por 2 a 0. 4o jogo contra o Santa Cruz ganhamos por

1 a 0 (...). O 5o jogo contra o América F.C., que era o tri-campeão do Norte e era denominado o Leão do Norte, ganhamos por 4 a 1 e o 6o jogo contra o Selecionado da Liga Pernambucana de Futebol, ganhamos por 5 a 2. De regresso, ao passar pela capital da Bahia, enfrentamos o Selecionado da Liga Baiana de Futebol e vencemos por 2 a 1, trazendo inúmeras taças, bronzes, prêmios, cartões conquistados nas disputas. A imprensa do Rio de Janeiro, São Paulo e de todo o Brasil saudou o inédito feito do Comercial, por ser o único clube que até então e por muitos anos depois a fazer uma excursão invicta, sem precedentes. A recepção ao regresso da Embaixada foi estrondosa, com Bandas de Música, Arcos de Triunfo, multidões da cidade e da região, vindas para aplaudir com entusiasmo vibrante os vitoriosos leoninos (...).” [o time ganhou o apelido de Leão do Norte nesta ocasião].

Ao voltar do norte, Belmácio compôs na flauta a melodia do hino do Comercial F. C.. Esse mesmo time, em 1921, goleou o Palestra Itália por 5 a 2 pela Taça Círculo Italiano, empatou com a Seleção Argentina por 1 a 1 em 1923, e em 1927 venceu o Peñarol, do Uruguai, em amistoso. Belmácio foi eleito seu presidente em 1960. Devoto de Santo Expedito, padroeiro dos desportistas, construiu no estádio Dr. Francisco de Palma Travassos, que fica na avenida Plínio de Castro Prado, uma capela para o santo.

Mas vamos à música: Belmácio ganhou sua primeira flauta de uma tia, quando era criança, e aprendeu as primeiras melodias com um dos irmãos. Sua primeira flauta profissional foi trazida da Itália por seu amigo Patápio

Silva. Ao chegar em Ribeirão Preto, foi recebido com um sarau na Sociedade Legião Brasileira, clube filantrópico e cultural da alta sociedade. Nesta ocasião tocou algumas das suas composições. Anos depois casou-se com Tanina Crisci Innechi, de boa família, frequentadora da Legião.

Em 1919 abriu A Musical, loja que por mais de 60 anos funcionou na rua General Osório. Hoje em dia, sua família tem a loja Belmácio Pianos, na avenida Independência. Revendendo pianos alemães, em 1924 conseguiu ser representante e importador exclusivo dos pianos Niendörf na região. Devido ao seu sucesso nas vendas a fábrica mandou-lhe um piano de presente onde a marca foi substituída pelo seu nome gravado a ouro. Belmácio foi o maior vendedor de pianos do interior segundo a memorialista Miriam Strambi. Em uma apresentação na cidade, cedeu um dos seus pianos para Guiomar Novaes.

Foi seresteiro, tocou em festas litúrgicas, companhias de revistas e óperas, festas escolares e na “Orchestra Lozano”. Também teve pequenas orquestras que tocavam em bailes de formatura, reuniões cívicas, atividades artísticas e cinemas, quando os filmes ainda eram mudos. Começou a editar suas composições provavelmente depois de 1910, e em 1916 suas partituras já eram anunciadas em jornal. A revista carioca O Malho publicou muitas delas. Presenteou muitos fregueses com suas composições de melodias simples e fácil memorização. Compôs músicas sertanejas, jingle para propaganda, polcas, mazurcas, choros, dobrados, valsas, fox-trots, scottiches, enfim, o que era popular na época. Benedito Gomes da Costa,

professor de português piracicabano, foi letrista da maioria das suas músicas. Foi gravado por Alberto Calçada e seu Conjunto (Supremo Adeus, Ilusão que Morre, Suspiros e Lágrimas, Mar de Rosas, Jamais Voltarei, Ideal Desfeito e Dor Secreta), Theodorico Soares (Saudades do Meu Velho Braz, Dor Secreta), acompanhado pelo conjunto Poly. O Mulatinho (maxixe) tornou-se conhecida internacionalmente pelas gravações de Gaó e Sua Orquestra Brasileira nos EUA. Gravaram-na também Alberto Semprini, pianista italiano, Hebe Camargo, Dante Santoro e seu conjunto. Roberto Inglez orquestrou O Mulatinho e veio a Ribeirão Preto conhecer Belmácio, que lhe ofereceu muitas outras partituras. Outros intérpretes: Jayme Costa, Os Garridos, Batesta Jr., Jazz-Band Moderno, Os Oito Batutas, Vicente Celestino e Orchestra Andreozzi (Cine Odeon do Rio de Janeiro), segundo Miriam Strambi.

Faleceu em 1980. A professora de música Miriam Strambi escreveu no início dos anos 80 um livro contando a sua biografia, com o nome da sua composição preferida, Supremo Adeus – composta em homenagem a Piracicaba. Mas esse livro não chegou a ser publicado.

Referência Bibliográfica

- ANDRADE, M. Pequena história da música. São Paulo: Martins, [s.d].
_____. Ensaio sobre a musica brasileira. São Paulo: Martins, 1962.
- ARAÚJO, V.P. Salões, circos e cinemas de São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- AZEVEDO, V. S. Entre a tela e a platéia: Teatros e Cinematographos na Franca da Belle Époque. 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2001.
- BAIA, S. F. A pesquisa sobre música popular em São Paulo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2005.
- BERMAN, M. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORGES, M. E. A pintura na “capital do café” – sua história e evolução no período da Primeira República. 1999. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 1999.
- CANO, W. Raízes da concentração industrial em São Paulo. Campinas: UNICAMP, 1998.
- CARRATO, J. F.. O Ribeirão Preto e a chegada da Mogiana. In: BORGES, M. E. (coord.). Ribeirão Preto: a cidade como fonte de pesquisa. Ribeirão Preto: USP, 1984. Apostila mimeografada.
- CHARTIER, R. A História cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHIAVENATO, J. J. Coronéis e carcamanos. São Paulo: Global, 1982.
- CIONE, R. História de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Legis Suma, 1985 - 1997. 5 v.
- DAVID, C. M. Criação e interpretação musicais em Franca – palco e platéia (1872 – 1964). Franca: UNESP, 2002.
- Dicionário Grove. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DOIN, J. E. M. Olhar e paixão: lazeres e prazeres nas terras do café (1864-1930). In: DOIN, J. E. M.; PEREIRA, R. M. (orgs.). A Belle Époque caipira: a saga da modernidade nas terras do café 1864-1930. Franca: UNESP – Faculdade de História, Direito e Serviço Social/CEMUNC, 2005, p. 6-41.

_____; PAZIANI, R. R., et al. A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930) - a proposta do Cemumc. Revista Brasileira de História. São Paulo. Vol.27 n°. 53. jan./jun 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000100005&script=sci_arttext&tlng=en> . Acesso: 23 jun. 2007.

_____; PAZIANI, R. R. Sob o manto do capitalismo bucaneiro: raízes e facetas da experiência moderna no Brasil. História Revista. Goiânia. Vol. 12 no 2. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/5469>> . Acesso em: 15 mai. 2008.

Enciclopédia da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora/ Publifolha, 1998.

FARIA, R. S. Ribeirão Preto, uma cidade em construção (1895-1930) – o moderno discurso da higiene, beleza e disciplina. 2003. Dissertação (mestrado em História). Campinas: UNICAMP/ Departamento de História, 2003.

FERNANDES, T. M. Atividades musicais em Ribeirão Preto nas primeiras décadas do século XX. 2009. Dissertação (mestrado em História). Franca: UNESP, 2009.

Fotos antigas – Ribeirão Preto. Disponível em: <<http://www.cidadederibeiraopreto.com.br/fotosantigas/>> . Acesso em: 14 nov. 2008.

GUIÃO, J. R. O município e a Cidade de Ribeirão Preto: na comemoração do primeiro centenário da Independência. Ribeirão Preto: [s.n.], 1923.

GONÇALVES, J. Música na cidade de São Paulo (1850-1900): circuito da partitura. 1995. Dissertação (mestrado em História). São Paulo: USP/ Departamento de História, 1995.

HOBSBAWN, E. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, S. B. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IKEDA, A. T. Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930. 1988. Dissertação (mestrado). São Paulo: USP/Escola de Comunicação e

Artes, 1988.

JORGE, S. Rádio, modernidade e sociedade em Ribeirão Preto, 1924-1937. 2007. Dissertação (mestrado em História). Franca: UNESP/ Departamento de História, 2007

LAGES, J.A. Ribeirão Preto: da Figueira à Barra do Retiro – povoamento da região por entrantes mineiros na primeira metade do século XIX. Ribeirão Preto: VGA, 1996.

MADEIRA, R. C. A resistência cultural nas escolas de samba de Ribeirão Preto – SP. 2004. Dissertação (mestrado). São Paulo: USP/Escola de Comunicação e Artes, 2004.

MAGALHÃES, K. C. Cidade, terra e máquina. Inserção da cidade de Ribeirão Preto no eixo ferroviário da Companhia Mogiana de Estrada de Ferro (1878-1938). 2002. Dissertação (mestrado em Engenharia). São Carlos: UFSCar/ Programa de Pós-graduação em Engenharia Urbana, 2002.

MARCONI, M. A. Folclore do Café. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/ Conselho Estadual de Cultura, 1976.

MIRANDA, J. P. Ribeirão Preto de Ontem e de Hoje. Ribeirão Preto: Livraria El Dorado, 1971.

MORAES, J. G. V. As Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

PÁTEO, M. L. F. D. Bandas de música e cotidiano urbano. 1997. Dissertação (mestrado em História) -, Campinas, 1997

PAZIANI, R. R. Construindo a Petit Paris: Joaquim Macedo Bittencourt e a Belle Époque em Ribeirão Preto (1911-1920). 2004. Tese (doutorado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2004

PRATES, P. C. Ribeirão Preto de Outrora. São Paulo: José Ortiz Jr., 1956.

PINTO, L. S. G. Ribeirão Preto: a dinâmica da economia cafeeira de 1970 a 1930. Dissertação (Mestrado em Economia) – Programa de Pós-Graduação em Economia, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2000.

Ribeirão Preto: memória fotográfica. Ribeirão Preto: Colégio, 1985.

ROIZ, D. S.; SANTOS, J. R. Um empresário teatral: François Cassoulet, administrador do Teatro Carlos Gomes em Ribeirão Preto/SP (1896-1917). História: debates e tendências. Passo Fundo: , V. 6, nº 1, p. 137-153, 1º sem. 2006, p. 137-153.

SANTOS, P. T. Ribeirão Preto – Histórico e para a história. Ribeirão Preto, 1923.

SETÚBAL, M. A. (coord.) Terra Paulista – histórias, arte, costumes. 3 vol. São Paulo: Imprensa Oficial/ CENPEC, 2004.

SILVA, A. C. B. Campos Elíseos e Ipiranga: memórias do antigo Barracão. Ribeirão Preto: COC, 2006.

SILVA, B. L. O Rei da Noite na Eldorado Paulista: François Cassoulet e os entretenimentos noturnos em Ribeirão Preto (1880-11930). 2000. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2000.

SOUZA, S. L. (Re)vivências negras: entre batuques e devoções – práticas culturais e territórios negros no interior paulista (1910-1950). Ribeirão Preto, 2007.

STRAMBI, M. S. 50 anos da Orquestra Sinfônica em Ribeirão Preto (1938-1988). Ribeirão Preto: Legis Suma, 1989.

_____. Supremo Adeus. Ribeirão Preto, 1983.

_____. Manuscritos. [s.d].

TUON, L. I. O Cotidiano Cultural em Ribeirão Preto (1880-1920). 1997. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 1997.

TINHORÃO, J. R. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Música popular – do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

VALADÃO, V. Memória arquitetônica em Ribeirão Preto – política de preservação e plano diretor. 1998. Dissertação (Mestrado em Direito) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 1998

WALKER, T.; BARBOSA, A. S. Dos coronéis à metrópole – fios e tramas da sociedade e da política em Ribeirão Preto no século XX. Ribeirão Preto: Palavra Mágica, 2000.

WISNIK, J. M.. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

FONTES

Jornal A Cidade.

A Cidade. Ribeirão Preto, 1905 (janeiro a junho), 1908 (abril a novembro), 1909 a 1917 (menos janeiro a junho de 1916). Diário.

Almanach Ilustrado de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Sá, Manaia e cia., 1913 e 1914. Anual.

O município e a cidade de Ribeirão Preto na comemoração do 1º centenário da independência nacional. Ribeirão Preto: Câmara Municipal, 1923.

Brazil Magazine – revista periodica e illustrada d’arte e actualidades. Paris: Cussac & Chaponet, 1911.

O Sétimo Districto. Ribeirão Preto, 19 mai. 1893.

Diario da Manhã. Ribeirão Preto, 18 set. 1903, 1912-1914. Diário.

Corriere Italiano. Ribeirão Preto, 6 dez. 1903.

Jornal de Noticias. Ribeirão Preto, 31 dez. 1903. Diário.

O Luctador. Ribeirão Preto, 1º. Jan. 1904. Semanal.

O Ribeirão Preto. Ribeirão Preto, 6 jan. 1904. Semanal.

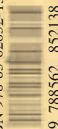
O Labaro. Ribeirão Preto, 17 jan. 1904.

O Reporter. Ribeirão Preto, 20/maio/1908.

Outras fontes

RIBEIRÃO PRETO (SP). Câmara Municipal. Código de Posturas da Câmara Municipal de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: [s.n.], 1889.

RIBEIRÃO PRETO (SP). Câmara Municipal. Código de Posturas da Câmara Municipal de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Diario da Manhã, 1902.



Apoio



Realização

Secretaria da
CULTURA

