FERNANDO PEREIRA BINDER

Profissionais, amadores e virtuoses: piano, pianismo e Guiomar Novaes

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Binder, Fernando Pereira
Profissionais, amadores e virtuoses: piano, pianismo e Guiomar Novaes / Fernando Pereira Binder. -- São Paulo: F. P. Binder, 2018.
302 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Flávia Camargo Toni
Bibliografia

1. História do Piano 2. Sociologia da Música 3. São Paulo 4. História da Música 5. Pianolatria I. Toni, Flávia Camargo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Banca examinadora

Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

Profa. Dra. Ana Luiza Martins

Prof. Dr. Manoel Aranha Correa do Lago

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Prof. Dr. Eduardo Martins

Agradecimentos

Cada uma destas páginas traz a marca de muitas pessoas, a todas elas eu sou sinceramente agradecido.
A minha mãe, Maria Cecilia Binder.
A professora Flávia Toni pela dedicação, amizade, paciência e pelas longas conversas que me ajudaram a transformar um punhado de ideias descosturadas nestes seis capítulos. A dívida de gratidão que eu tenho com ela não será paga nesta vida.
A Gabriela Maloucaze, por sua ajuda e dedicação, que me ajudou a enfileirar as mais de 80 mil palavras deste volume, de maneira clara e coerente.
A professora Maria Stella Orsini, pela ajuda com a bibliografia de Guiomar e pelas várias "arguições" às quais ela me submeteu.
A professora Ana Paula Cavalcanti Simioni que me apresentou ao Howard Becker, a espinha dorsal deste trabalho. As discussões na disciplina oferecida por ela e pela professora Ana Letícia Fialho no IEB foram fundamentais e tiveram um impacto profundo na concepção do projeto de pesquisa.
A professora Susana Cecilia Igayara-Souza e Ana Luiza Martins pelas críticas e sugestões feitas na banca de qualificação.
A Gabriel Levy por abrir sua casa e o arquivo de sua família.
A Alexandre Rohl por me guiar pelo acerto da família Levy.
Ao Eduardo Sato pela amizade e pelas longas conversas, fundamentais para que eu navegasse com alguma segurança pela sociologia da música.
Ao amigo Adriano Meyer que partilhou comigo seu vasto conhecimento sobre os músicos de São Paulo.
Aos amigos Matheus, Daria, Gabriela e Leonardo cuja companhia foi imprescindível em um momento conturbado na minha vida pessoal.
Aos colegas de pós-graduação Marina Cerchiaro, Said Tuma, Sergio Lisboa cujo convívio eu aprendi muito.
Aos colegas Flavia Prando, Ana Lúcia Queiroz, Biancamaria Binazzi, Gabriela Gasparotto, Marcelle Pride, Paulo José.
A Rafael Sakamoto e Cintia Harumi Matsuda, alunos muito queridos e que me ajudaram a organizar os dados usados neste trabalho.
Ao professor Paulo Castagna, com quem aprendi a importância da pesquisa sistemática de fontes.
Ao professor Alberto Ikeda com quem aprendi a importância de pensar as pedras.
A Valerie Albright por todas as traduções para o inglês.
A Renata Lobo, longe ou perto, mas sempre presente.
A Joana Moreno de Andrade, da Seção de Raros da Biblioteca Mário de Andrade, professor Thomas M. Cohen, diretor da Oliveira Lima Library, que me facilitaram a consulta aos acervos sob suas responsabilidades.

Statements and actions in response to real or perceveid conditions, these are the essential facts of human history.

Richard Taruskin

Há, no fundo de quase toda pesquisa documentária, um resíduo de inopinado, e por seguinte, de risco. [...] O hábito da pesquisa não é de modo algum desfavorável, com efeito, a uma aceitação bem tranquila da aposta com o destino.

Marc Bloch

Resumo

Esta pesquisa estuda a atividade pianística no século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro e em São Paulo. Inscrito no campo da história social da música, o trabalho problematiza a afirmação segundo a qual a disseminação do piano, seu ensino e seu cultivo foram resultado de uma exigência social imposta às mulheres em função do matrimônio e da maternidade. Como, então, uma atividade descrita como mero verniz cultural produziu uma pianista como Guiomar Novaes? Os objetivos da pesquisa foram investigar as práticas musicais pianísticas amadoras em São Paulo e desvendar a mobilização de mulheres, estrangeiros e repertórios musicais como ferramenta de modernização cultural durante a *Belle Époque* paulista. Como ferramenta analítica uso o conceito de *mundo artístico* de Howard Becker, cujo objetivo é compreender a complexidade das redes de cooperação que produzem obras de arte. Para Becker, a arte é fruto do trabalho coletivo feito de maneira rotineira que produz padrões de atividade coletiva. Ao analisar a reputação de um artista poderemos reconstruir os padrões de funcionamento e a atuação dos diferentes participantes daquele mundo artístico na criação daquela reputação. Logo, o exame da criação da reputação de artista de Guiomar Novaes alcançada em 1915 deve revelar o modo de funcionamento do mundo do piano paulistano. O trabalho organiza-se em duas partes: a primeira trata do surgimento do mundo do piano no Rio de Janeiro. Nela estudo as convenções musicais embutidas no próprio piano, sua ligação com a assimilação da cultura letrada europeia, o papel dos comerciantes e impressores de música, e também estudo como raça, gênero e classe ajudaram a conformar o amadorismo e profissionalismo na primeira metade do século XIX, e o papel da Igreja e do Estado nesse processo. A segunda parte conta a história do pianismo paulistano. Nos dois primeiros capítulos retomo os temas do comércio do instrumento, seus espaços de difusão e seus participantes e analiso o repertório de Guiomar Novaes entre os anos de 1902 a 1915. Os dois últimos capítulos analisam a operação do mundo do piano na criação da reputação de Guiomar Novaes. A análise da reputação de Guiomar Novaes revelou o funcionamento do mundo do piano paulistano. A análise também revela atores e relações sociais mais complexas do que amadoras frustradas e concertistas internacionais. A exigência do aprendizado musical criou um mercado para professoras e professores, estimulou o comércio, a crítica e o periodismo musical. Ao dar caráter público à apresentação de suas alunas, o italiano Luigi Chiaffarelli, professor de Guiomar Novaes, conseguiu criar um público regular, especializado e socialmente influente. Enquanto a menina estudava, seu professor e o jornalista Gelásio Pimenta mobilizaram recursos humanos e materiais, públicos e privados necessários ao desenvolvimento da carreira dela. A consagração de Guiomar no exterior provava à elite da *Belle Époque* paulistana o sucesso do seu projeto de modernização, São Paulo rivalizava com as nações "civilizadas". No Brasil, os recitais de Guiomar criavam oportunidades para a plateia experimentar sentimentos patrióticos de forma pessoal, fortalecendo laços com uma nova identidade nacional.

Palavras-chave: História do piano. Sociologia da Música. São Paulo. História da Música. Pianolatria.

Abstract

This research explores pianistic activity in Rio de Janeiro and São Paulo in the nineteenth and early twentieth centuries. Pertaining to the social history of music, this study problematizes the assertion that the dissemination of the piano, its teaching and its cultivation were the result of a social requirement imposed on women by marriage and maternity. How, then, could an activity described as mere "cultural veneer" produce a pianist like Guiomar Novaes? The objectives of this research were to investigate the amateur pianistic musical practices in São Paulo and unveil the mobilization of women, foreigners and musical repertory as implements for cultural modernization during the Belle Époque of São Paulo. As an analytical tool, I use Howard Becker's concept of the "artistic world," the objective being to understand the complexity of the cooperation networks that produce works of art. For Becker, art is the fruit of collective work done routinely, which, in turn, produces patterns of collective activity. In analyzing the reputation of an artist, we can reconstruct the role-patterns and actions of the different participants of a particular artistic sphere in the creation of his or her reputation. Therefore, the examination of the creation of Guiomar Novaes' reputation, as firmly established already in 1915, should certainly reveal the workings of the pianistic realm of São Paulo. The work is organized in two parts: the first deals with the emergence of the piano and its cultivation in Rio de Janeiro. Here, I examine the musical conventions surrounding the piano itself, its connection with the assimilation of the literate culture of Europe, the role of music merchants, editors and printers, and also the roles of race, gender and class which helped to form both amateurism and professionalism in the first half of the nineteenth century. I also study the participation of the church and government in this process. The second part tells the story of the piano in São Paulo. In the first two chapters of this section I return to the themes of the piano and commerce, the spreading of the piano's popularity and its performers. I also analyze the repertory performed by Guiomar Novaes from 1902 to 1915. The last two chapters analyze the contribution of the piano's cultivation in the creation of Guiomar Novaes' reputation. The analysis of her reputation, in turn, reveals the mechanisms of the piano's cultivation in São Paulo. It also reveals complex social roles and relationships that are more than mere descriptions of frustrated amateurs and international performers. The demand for musical learning created a market for teachers and stimulated trade, criticism and musical journalism. Through the public performances of his students, the Italian Luigi Chiaffarelli, one of Guiomar Novaes' teachers, was able to create a consistent, specialized and socially influential audience. Even as the young Guiomar practiced, her teacher and journalist Gelásio Pimenta mobilized human and material resources, both public and private, which were critical for the development of her career. Guiomar's consecration abroad was held as proof to São Paulo's Belle Époque elite of the success of its modernization project, showing that São Paulo rivalled "civilized" countries. In Brazil, Guiomar's recitals created opportunities for audiences to experience deep and personal patriotic feelings, thus strengthening the bond with a new national identity.

Keywords: History of the piano. Sociology of Music. Sao Paulo. Music history. Pianolatria.

Lista de imagens

Imagem 1 – Resultado do concurso nacional "os maiores brasileiros vivos" feito pela revista *FON-FON* 18

Imagem 3 – *Une Dame dans son intérieur* (*Uma* senhora *em seu lar)*, Jean-Baptiste Debret, c. 1823. 44

Imagem 4 – Piano de mesa inglês William Stodart, c.1820, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center 54

Imagem 5 – Piano de mesa inglês William Stodart, c.1820, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center 54

Imagem 6 – Piano francês vertical ou de armário Pleyel, 1857-1858, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center 55

Imagem 7 – Piano de cauda inglês John Broadwood & Sons, 1808, Metropolitan Museum of Art 55

Imagem 8 – Anúncio do casal Compagnom tratando da impressão musical 62

Imagem 9 – Chiquinha Gonzaga, à procura de alunos, anunciava-se como amadora 83

Imagem 10 – Transporte de um piano, no Rio de Janeiro, François-Auguste Biard, c. 1860 94

Imagem 11 – Carregadores de piano em Recife, Benício Whatley Dias, c. 1910, Fundação Joaquim Nabuco 94

Imagem 13 – Anúncio de métodos para piano em *A Phenix* (1840) 100

Imagem 14 – Página com o catálogo das partituras da Casa Henrique L. Levy e Emílio do Lago (1864) 111

Imagem 15 – Duas páginas com o catálogo das partituras à venda na Casa Garraux (1864) 112

Imagem 17 – Anúncio do Grande Concerto em benefício do professor Giraudon, em 1862 128

Imagem 18– Anúncio do Serão Musical em benefício ao 42º Corpo de Voluntário da Pátria, em 1865 129

Imagem 19 – Descrição dos móveis da casa do professor Paulo Tagliaferro 161

Imagem 20 – Carlos Gomes, Guiomar Novaes (à esquerda) e Antonietta Rudge (à direita) no panteão dos músicos música paulistas, em 1922 162

Imagem 21 – Salão do Clube Germânia durante concerto de Antonietta Rudge (canto inferior esquerdo) para a Sociedade de Cultura Artística em *A Cigarra* 167

Imagem 23 – Foto de Guiomar Novaes publicada na *Revista de Ensino* em 1903 197

Imagem 24 – Primeiras páginas do *Correio Paulistano*. No lado esquerdo o anúncio do retorno de Guiomar Novaes a São Paulo; no direito, a foto comemorando o concerto no Teatro Municipal 217

Imagem 26 – Guiomar Novaes na capa da *Revista Cigarra*, n. 8, agosto de 1914 232

Imagem 28 – Anúncio de Estavam Lucchesi com a recomendação de Guiomar Novaes sobre seus serviços de reforma e manutenção 233

Imagem 30 – Juó Bananère satirizando Félix de Otero por sua crítica a Guiomar Novaes em *O Pirralho* 248

Lista de quadros

Quadro 1 – Diferentes gêneros de música apresentados no Clube Haydn, em percentual 139

Quadro 2 – Obras mais executadas nos programas do Clube Haydn 139

Quadro 3 – Número de concertos, de obras tocadas e média de peças por concerto 165

Quadro 4 – Compositores mais tocados por Guiomar Novaes, em porcentagem 174

Quadro 5 – Obras mais executadas por Guiomar Novaes entre 1902-1909, três primeiros lugares 176

Quadro 6 – Obras mais executadas por Guiomar Novaes entre 1910-13, três primeiros lugares 177

Quadro 7 – Obras mais executadas por Guiomar Novaes entre 1913-1915, três primeiros lugares 177

Quadro 8 – Programa do concerto dado no Pavilhão Paulista na Exposição Nacional da Praia Vermelha 224

Lista de tabelas

Tabela 1 – Produção estimada de pianos entre 1870-1910, em milhares 58

Lista de exemplos musicais

Exemplo musical 1.1 – Valsa *Jardim da Infância,* de Guiomar Novaes 202

Exemplo musical 2 – *Rondó Turco*, de Daniel Steibelt, c. 17-22 206

Exemplo musical 3 – *Rondó Turco*, de Daniel Steibelt, compassos finais 206

Sumário

INTRODUÇÃO 12
Objetivos 21
Metodologia 24
Sobre concertos e recitais 33

PARTE I O MUNDO DO PIANO CARIOCA 35

1. PIANOS NO NOVO MUNDO 36
1.1. Rio de Janeiro: piano e a corte 42
1.1.1. A cronologia do piano no Rio de Janeiro 43
1.1.2. Do cravo ao pianoforte: da peça artesanato ao produto industrial 52
1.1.3. Pianos, comércio e impressão musical 58

2. FORMAÇÃO PROFISSIONAL: O ENSINO DE MÚSICA E O ENSINO DO PIANO 67
2.1. Conservatório de Música 69
2.2. Profissionais da música: gênero, raça e classe 73
2.3. Professoras de piano 78

PARTE II O MUNDO DO PIANO PAULISTANO 85

3. COMÉRCIO, MÚSICA E CULTURA LETRADA 86
3.1. Açúcar morro abaixo, piano morro acima 90
3.2. Pianos e prelos 96
3.3. Migrantes, imigrantes, teatros e partituras 102
3.4. Espaços para música: das salas aos salões 113

4. PÚBLICOS, PROFESSORES E REPERTÓRIOS 123
4.1. Plateia de doutores 124
4.2. Uma obscura profissão 142
4.2.1. O ganha-pão 149
4.2.2. Professoras e professores 153
4.3. Os concertos de Guiomar Novaes 163
4.3.1. O público de Guiomar Novaes 164
4.3.2. Oneyda Alvarenga (1911-1984): a história de uma aluna 171
4.4. O repertório de Guiomar Novaes 173

5. GUIOMAR: DA CRIANÇA À ARTISTA 179
5.1. Ensinando a ser pianista 179
5.2. "Digam que eu morri! Eu tenho horror a essa gente!" 181
5.3. Nasce um prodígio 185
5.4. A filha dileta do Jardim da Infância 187
5.5. Uma intérprete dos mestres 194
5.6. Uma compositora original 199
5.7. Urgia ampará-la 206

6. GUIOMAR, ARTISTA COMPLETA OU NÃO? 213
6.1. Afetos e expectativas: o papel da imprensa na construção de reputações 214
6.1.1. Extra! Guiomar Novaes na imprensa paulistana 215
6.1.2. Glórias paulistas 221
6.1.3. São Paulo, terra de pianistas 233
6.1.4. Artista ou não? 239

CONCLUSÕES 249
BIBLIOGRAFIA CITADA 256
ENTREVISTAS 270
PERIÓDICOS CONSULTADOS 271
APÊNDICES OS CONCERTOS DE GUIOMAR NOVAES (1902 - 1915) 272
APÊNDICE A: LISTAS DE OBRAS 273
APÊNDICE B: DATAS, LOCAIS E OCASIÕES 278
APÊNDICE C: PROGRAMAS DOS CONCERTOS 282
ANEXOS 299
ANEXO A A CRÍTICA DE FÉLIX DE OTERO 299
ANEXO B O CADERNO DE “REPERTÓRIO DE GUIOMAR NOVAES” 302

INTRODUÇÃO

Oscar Guanabarino (1851-1937), o polêmico e virulento crítico do jornal carioca *O Paiz*, após assistir à estreia de Guiomar Novaes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em junho de 1914, fez a seguinte comparação entre as duas estrelas do piano paulistano: "Antonietta [Rudge] Muller é *uma* grande pianista; Guiomar Novaes é *um grande pianista* [sic] – duas artistas admiráveis"[1]. A comparação de Guanabarino respondia à pergunta de Coelho Netto, "o príncipe dos poetas", sobre qual era, entre as duas, a sua preferida. Guanabarino afirmava não ter predileções: ambas eram "artistas admiráveis". Apesar da negativa, o sistema de comparação do crítico tem uma hierarquia: Guiomar era mais dotada que Antonietta; ela possuía um atributo que a outra não tinha – Guanabarino ouvia em Guiomar "um piano másculo"; o sistema do crítico baseava-se na força.

Guiomar Novaes (1894-1979) e Antonietta Rudge (1885-1974) começaram a estudar piano muito cedo. Aliás, desde Mozart até o hoje, praticamente todos os concertistas de renome internacional, homens e mulheres, foram crianças-prodígio[2], submetidas ao estudo metódico do instrumento desde a primeira infância. Entre os pianistas do presente, Nelson Freire (1944-), Martha Argerich (1941-) e Lang Lang (1982-), por exemplo, todos começaram aos três, ao menos segundo suas biografias na *Wikipédia*. Mozart (1756-1791) começou a brincar nos teclados aos três, Chopin (1810-1949) começara antes dos cinco, Beethoven (1770-1827) também começou cedo, com

---

[1] *O Paiz*, 27 jun. 1914, p. 3. Parte dessa crítica está transcrita no Capítulo 6. Grifo meu.
[2] SCHONBERG, Harold C. **The Great Pianists: from Mozart to the Present**. rev. e atualizada. London: Simon & Schuster, 2006. p. 147.

que idade não se sabe, mas ele já era apresentado em público aos sete anos. Schumann (1810-1856) aprendera a tocar ainda criança, mas a ambição pela carreira de virtuose veio mais tarde. Aos 19 anos ele procurou Friedrich Wieck (1785-1873); aos 22 ele lesionou permanentemente a mão direita e sua carreira terminou sem começar.

O mesmo ocorreu com o compositor alemão, o polonês Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) que começou a tirar as primeiras notas ao piano muito cedo, mas cujo ensino regular e formal entrou em sua vida bem mais tarde: ele tinha 12 anos quando ingressou no Conservatório de Varsóvia[3]. Para muitos, esse começo tardio foi a causa dos problemas que ele enfrentou ao longo de boa parte de sua carreira[4]. Como Schumann, o polonês também machucou permanentemente a mão direita, mas ao contrário daquele, Paderewski já era virtuose quando isso ocorreu – mais do que isso, ele era "o" virtuose de seu tempo, e já tinha amealhado uma pequena fortuna. E a ganância custou-lhe a saúde. Em vez de cancelar sua turnê pelos Estados Unidos, quando sofreu a primeira crise aguda no antebraço direito, em janeiro de 1891, ele continuou com seus concertos até março de 1892[5]. Paderewski nunca se recuperou da lesão, mas ela também não pôs fim a sua carreira; pelo contrário, ele continuou dando recitais até 1939 e sendo regiamente pago por isso. Ser e ensinar virtuoses rendia muito dinheiro.

Eu comecei a estudar música em Botucatu, cidade do interior de São Paulo onde nasci. Tinha 11 anos e as opções que me foram dadas eram piano ou violão. Creio que minha escolha foi afetiva. Entre os irmãos de meu avô materno, o mais querido era o tio Bié: o apelido de Gabriel Pereira, um violonista amador respeitado no Rio de Janeiro e em São Paulo entre as décadas de 1940 e 1960. Refletindo hoje, o fator decisivo para

---

[3] ZAMOYSKI, Adam. **Paderewski**. London: Collins, 1982. p. 10, 15.
[4] SCHONBERG, 2006, p. 305.
[5] ZAMOYSKI, 1982, p. 72-73.

minha escolha deve ter sido a piscina em formato de violão que tio Bié tinha em seu sítio – o Sítio do Pica-Pau Amarelo. O piano não tinha a menor chance na disputa por meu subconsciente infantil; eu tinha me divertido demais naquela piscina. Não foi uma disputa justa.

Justa ou não, eu tive escolha. Muitos anos depois, em 1994, eu fui para a universidade, para o Instituto de Artes da Unesp, aqui em São Paulo. Em minha turma éramos garotas e rapazes que cantavam e tocavam os mais variados instrumentos. Eu não saberia dizer se havia ou não diferenças entre homens e mulheres em relação à distribuição dos alunos nos cursos oferecidos pela escola. Mas posso afirmar que o panorama era muito mais diverso do que o de Guiomar Novais ou o que as moças das gerações anteriores a ela experimentaram. Na universidade, como em todo o meu percurso no ensino oficial, as escolas eram mistas, não havia a separação entre as alunas de piano (ou de qualquer outro instrumento) e os alunos.

Mas nem sempre foi assim. Pelo contrário, durante todo o século XIX e boa parte do século XX, a separação entre as pianistas e os músicos profissionais era o costume. É esse divórcio que está no cerne da comparação feita por Guanabarino entre Guiomar e Antonietta, sem entender como tal divisão se conformou perde-se a dimensão do que o sucesso de Guiomar Novaes representou para o mundo do piano no início do século XX.

Este trabalho começou como uma investigação da música feita na cidade de São Paulo na segunda metade do século XIX. No começo de 2011, comecei a estudar as atividades do Clube Haydn (1883-1887) e o gosto pela música clássica, conceito novo que florescia por aqui naquele momento[6]. Quando ingressei no doutorado, interessava-

[6] Alguns resultados parciais daquele estudo estão em BINDER, Fernando. **Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo**. Natal/RN, Brasil: 2013a.

me pelas práticas musicais de mulheres e imigrantes na *Belle Époque* paulistana. Chamava-me a atenção os poucos estudos sobre tais atores dada a sua importância no mundo musical paulistano daquele período[7], e logo percebi que o início da carreira de Guiomar Novaes viabilizaria minha pesquisa. Haviam várias fontes sobre a pianista, entre elas o monumento biográfico escrito por Maria Stella Orsini[8]. Interrogar a carreira de Guiomar e sua relação com o italiano Luigi Chiaffarelli (1856-1923), seu professor, era interrogar as práticas musicais daqueles dois grupos sociais.

O "provecto" Chiaffarelli foi um dos professores de piano mais importantes do Brasil à sua época. Italiano radicado no Brasil desde 1883, ele formou uma geração de pianistas e professores de piano. Além de Guiomar, foram seus alunos Victoria Serva Pimenta (1878-1939), Maria Edul Tapajós (?-1959), Antonietta Rudge, João de Souza Lima (1898-1982) e Liddy Chiaffarelli Mignone (1891- 1962) sua filha[9].

Guiomar Novaes foi a maior glória da Escola Chiaffarelli. Seu primeiro contato com o piano foi em casa; lá suas aptidões musicais foram logo notadas. Colocada sob a tutela do italiano, a menina logo passou a apresentar-se nos concertos promovidos por ele. No fim de 1909 ela foi admitida no Conservatoire National de Musique et Déclamation, o Conservatório de Paris, e em 1911 ela foi laureada com o Premier Prix, o prêmio do concurso do fim de ano letivo. Essa honraria deu início à sua carreira com concertista internacional, com convites para recitais em várias cidades da Europa. Em agosto de 1913, ela voltava ao Brasil, e seus concertos em São Paulo e no Rio de Janeiro a

---

[7] Parte de minhas preocupações sobre o tema foi publicada em Idem. **Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na *Belle Époque*.** Curitiba: DeArtes-UFPR, 2013b.

[8] ORSINI, Maria Stella. **Guiomar Novaes: uma vida, uma obra**. 1988. 3 v. Tese (Livre-docência) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

[9] **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 3 ed. Marcondes, Marcos Antônio (Ed.). São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003. p. 196.

consagraram definitivamente como a maior pianista do Brasil. No final de 1915 ela estava em Nova Iorque, onde deu três concertos que tiveram um sucesso estrondoso, que abriram as portas à sua carreira nos Estados Unidos e a colocaram entre as artistas brasileiras mais renomadas no mundo até então.

Em março de 1925, a revista carioca *FON-FON!* divulgou o resultado de seu concurso nacional, feito entre seus assinantes, que elegeu os maiores brasileiros vivos. Guiomar encabeçava a lista entre os músicos, em segundo lugar estava Francisco Braga e em terceiro, Heitor Villa-Lobos[10]. No número seguinte Guiomar era uma das cinco mulheres[11] representadas entre "os maiores brasileiros vivos" (Imagem 1).

Um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o pianismo paulistano foi o de Maria Francisca Junqueira[12] sobre a Escola Luigi Chiaffarelli. Estudando a biografia do professor e as cadernetas de algumas de suas alunas, onde ele anotava o repertório a ser estudado, Junqueira chega a duas conclusões. A primeira é que o italiano foi responsável por uma mudança no ensino do piano que valorizava o domínio da técnica instrumental e do estilo musical. Além disso, ele também atuou na transformação do gosto musical, ao privilegiar um repertório clássico e romântico em detrimento às fantasias e variações sobre temas de ópera e música ligeira. Outro trabalho importante sobre o tema foi o de Maria Stella Orsini[13] que biografou Guiomar Novaes em sua tese de livre docência, um monumento em quatro volumes, fartamente documentado com fotos, programas de

---

[10] *FON-FON!*, 28 mar. 1925, n. 13, p. 39.
[11] As outras quatro mulheres premiadas foram Itália Fausto, na categoria ator; Bidu Sayão, Zélia Amaro e Lydia Salgado, todas na categoria cantor.
[12] JUNQUEIRA, Maria Francisca Paes. **Escola de Música Luigi Chiaffarelli**. 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie, 1982.
[13] ORSINI, 1988.

concerto e informações da imprensa brasileira e estrangeira. Uma versão condensada da tese foi publicada como livro[14].

No campo das artes plásticas, Ana Paula Simioni mostrou como a lógica de gênero perpassou o sistema classificatório da produção artística, em que o profissionalismo artístico era percebido como masculino, enquanto o amadorismo tinha uma posição ambígua: para os homens era condição temporária, para as mulheres era uma posição definitiva; os homens eram destinados ao mundo competitivo do trabalho, enquanto as mulheres, à beleza decorativa doméstica. Ou seja, o profissionalismo foi construído em alteridade ao amadorismo, e não se distinguiam por sua relação com a remuneração monetária da produção artística. Além disso, como mostra Simioni, tais dinâmicas eram sustentadas pelo ensino diferenciado oferecido a alunos e alunas.[15]

De maneira geral, esse processo ocorreu de forma semelhante na história da música no Brasil[16]. Além de artistas e público, tanto a música quanto as artes plásticas têm seus intermediários que participam das mais diversas formas para que as obras de artes existam: no financiamento, criação, divulgação, circulação, julgamento e comercialização. Mas existe um elemento que distingue a música das artes plásticas: a *performance* – e um aspecto fundamental da *performance* ao piano foi o virtuosismo.

---

[14] Idem. **Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor**. São Paulo: Companhia Ilimitada, 1992.
[15] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da USP, 2008. p. 39-54.
[16] Daí a invisibilidade das mulheres que identifiquei em BINDER, 2013b.

Imagem 1 – Resultado do concurso nacional "os maiores brasileiros vivos" feito pela revista *FON-FON*

A virtuosidade instrumental não foi invenção romântica; pelo contrário, alguns dos traços que a caracterizavam foram herdados do século XVIII. Nesse período o

virtuose era quem conjugava habilidades técnicas ao domínio das regras teóricas da composição e as usava criativamente na composição. Johann Sebastian Bach (1685-1750) improvisa fugas ao teclado; os desafios propostos ao menino Mozart em suas exibições nas cortes europeias eram improvisar peças a partir de um tema dado, fazer leitura à primeira vista ou tocar e transcrever músicas de memória[17].

O pianista virtuose romântico surge com Franz Liszt (1811-1886) emulando o violinista Niccolò Paganini (1872-1840). Do século XVIII ele herdou o valor atribuído à improvisação e à recriação, em Paganini ele se inspirou para criar efeitos novos e inusitados, de Beethoven ele herdou o heroísmo e a noção da música sinfônica como ideal artístico. Com Liszt a concepção romântica de virtuosidade pianística passou a ser um músico com habilidades técnicas extraordinárias, capaz de sozinho igualar-se sonoramente a uma orquestra, tanto em efeitos quanto em sonoridade, e que liberava a criação musical das amarras formais da música, dando vazão à individualidade artística. Liszt ao piano procurava rivalizar o que Hector Berlioz realizava no campo da forma e da orquestração[18].

Desde o inicio do século XIX até hoje, os pianistas amadores emulam os profissionais[19]. E tão arraigado quanto a exibição pessoal na cultura musical pianística é o conceito de pianolatria na história da música de São Paulo – e o segundo só faz sentido enquanto contraponto ao primeiro.

---

[17] REYNAUD, Cécile. Misère et accomplissement de l'art dans la virtuosité romantique. **Romantisme – Revue du dix-neuvième siècle**, Société des études romantiques et dix-neuviémistes (SERD), n. 128, pp. 3-17, 2005. p. 6-8.

[18] BOTSTEIN, Leon. A Mirror to the Nineteenth Century: Reflections on Franz Liszt. In: **Franz Liszt and his World**. Gibbs, Christopher G.; Gooley, Dana (Eds.). Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006.

[19] Recentemente Charles Rosen escreveu: "hoje, o ideal do amador é derivado em grande parte do padrão profissional" ROSEN, Charles. **Paino Notes: the Hidden World of the Pianist**. London: Penguin Books, 2002. p. ix..

O termo "pianolatria" foi o título do primeiro artigo de Mário de Andrade publicado no primeiro número da *Klaxon*, a revista dos modernistas da Semana de 1922. É uma clara expressão da iconoclastia que caracterizou essa fase do modernismo[20], daí o caráter negativo e pejorativo do termo: a idolatria ao piano. Por meio de uma metonímia, a pianolatria é uma crítica dura ao passadismo e sobretudo à educação musical de São Paulo da época. De saída Mário (corretamente) refutava a vanguarda na formação artística reivindicada pelos paulistas – cujas provas seriam Carlos Gomes e Guiomar Novaes – frente aos cariocas. Para ele, o que existia aqui era uma "*educação pianística*", enquanto no Rio haveria uma "*educação musical*", com concertos frequentes de sinfonias e música de câmara. São Paulo não tinha uma orquestra sinfônica nem um quarteto verdadeiramente ativos; a culpa por essa pobreza era a hegemonia do piano, que absorvia os alunos, os recitais e o prestígio. "Há uma fada perniciosa na cidade", dizia Mário de Andrade, "que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!... Sou alfa e ômega, primeiro e último, princípio e fim como no Apocalipse"[21].

Neste trabalho utilizarei esse termo pouquíssimas vezes, pois estou convencido que ele, como ferramenta analítica, é mais que improdutivo: para explicar o passado, a pianolatria é um estorvo. Usá-lo implica assumir a posição de confronto dos modernistas contra o *establishment* intelectual paulistano e usar uma palavra de ordem cuja função

---

[20] Para as diferentes posições dos semanistas sobre o passadismo e a música romântica ver RODRIGUES, Lutero. **Carlos Gomes - um tema em discussão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora da Unesp.

[21] ANDRADE, Mário de. **Pianolatria**. São Paulo: 1922. p. 8.

era prospectiva e não retrospectiva[22]. Nesse sentido, a análise do virtuosismo no discurso andradiano já se mostrou mais proveitosa[23].

Mais do que descrever é necessário explicar como e por que o pianismo assumiu tamanha dimensão em São Paulo. E a resposta dada até agora se resume ao seguinte argumento: tocar piano e cantar eram habilidades importantes para as moças que queriam se casar; se elas se revelassem virtuoses seriam concertistas, caso contrário, abandonariam o instrumento após o casamento ou a maternidade. Como um ensino que seria mero verniz cultural produziu pianistas do quilate de Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e tantas outras? Ou abriu as portas para pedagogas, compositoras e musicólogas[24]? Por que as moças não estudavam flauta ou clarinete ou violino?

Objetivos

Meu objetivo ao estudar a formação musical de Guiomar Novaes e a atuação de Luigi Chiaffarelli é investigar o pianismo paulistano e a mobilização de músicos e repertórios musicais no processo de refinamento cultural da burguesia cafeeira em andamento no início do século XX. Entendo por pianismo a cultura musical decorrente do cultivo do instrumento que inclui, mas não se limita a seu repertório, suas técnicas de

---

[22] Como explica Cristina Magaldi, o mesmo aconteceu com *Ensaio sobre a música brasileira* e *Aspectos da música brasileira*, textos prescritivos que definiriam o que a música, a crítica e a produção musical brasileira deveriam ser, e que acabaram usados para explicar e interrogar a música do passado. Cf. MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu**. Lanham: Scarecrow Press, 2004. p. x-xi.

[23] Ver SOARES, Albergio Claudino Diniz. **O virtuosismo nos escritos sobre música de Mário de Andrade: um olhar discursivo**. 2014. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2014.

[24] IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia Almeida. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. 2011. Tese (Doutoramento) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo, 2011. e CARVALHO, Dalila Vasconcelos de. **O gênero da música: a construção social da vocação**. São Paulo: Alameda, 2012.

execução, seus sistemas de ensino, à classificação e à hierarquização de seus integrantes, suas formas de exibição e julgamento artístico.

As transformações que ocorriam em São Paulo na virada do século faziam parte de um fenômeno mais amplo, o Brasil passava por uma "mudança nas representações e expectativas relativas ao futuro e ao destino do país"[25]. Vivia-se um grande otimismo tanto aqui quanto no exterior. No plano externo, os negócios na Europa e nos Estados Unidos passavam por um crescimento explosivo, criando um clima de otimismo e confiança ilimitada no desenvolvimento econômico capitalista. No plano interno, as turbulências financeira e institucional do início da República haviam sido superadas. A estabilização republicana era comandada por uma elite de formação positivista, com um discurso cientificista e que valorizava a competência técnica. O Brasil vivia sua *Belle Époque:*

> o correspondente brasileiro desse surto [internacional] de amplo entusiasmo e da sensação das elites que o país havia se posto em harmonia com as forças inexoráveis da civilização e do progresso. Era o crepúsculo promissor ao mesmo tempo do século e do novo regime, patenteava que a República viera para ficar e com ela o país romperia a letargia do seu passado alcançando as novas alturas no concerto das nações modernas.[26]

Os paulistanos assistiram, exatamente nesse período de otimismo, à ascensão artística de Guiomar Novaes, ao florescimento de uma séria de instituições de cultivo e promoção da alta cultura: o Instituto Histórico e Geográfico (1894), o Museu Paulista (1895), a Pinacoteca (1905), o Conservatório Dramático Musical (1906), a Academia

---

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da vida privada no Brasil: República da *Belle Époque* à era do rádio**. v. 3. Sevcenko, Nicolau; Novais, Fernando A. (Eds.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 34.

[26] Ibidem.

Paulista de Letras (1909), o Teatro Municipal (1911), a Sociedade de Cultura Artística (1912) e o Pensionato Artístico[27] (também de 1912). Esse conjunto de instituições, criadas ora pelo poder público, ora pelo associativismo privado, ora por um entrelaçamento de ambos, indica claramente um projeto da elite paulistana de elevar o padrão de suas atividades intelectuais e artísticas, ajustando-se ao compasso das nações civilizadas.

Esse fenômeno de refinamento científico e cultural observado na esfera pública também ocorreu na esfera privada. Exemplo da busca pelo polimento artístico e intelectual é a biografia do principal gestor do Pensionato Artístico, o senador José de Freitas Valle (1870-1958). Freitas Valle era filho de um paulista de Ilhabela, um tropeiro que fizera fortuna em Alegrete, no Rio Grande do Sul, atuando como comerciante e pecuarista. Em 1886 Freitas Valle deixa sua cidade natal e muda-se para São Paulo, aonde vem cursar a Faculdade de Direito. Logo após completar 18 anos Valle casou-se com Antonieta Egídio de Souza Aranha, moça de uma família tradicional de latifundiários de Campinas, consolidando sua posição dentro da elite paulistana[28].

Freitas Valle teve uma longa carreia no legislativo paulista pelo PRP, de 1903 a 1930, e como gestor do Pensionato tornou-se figura central do mecenato artístico em São Paulo. Poeta, apreciador de vinhos e obras de arte, ficou conhecido pelo salão que mantinha em seu palacete, a Villa Kyrial. Nela reunia artistas e literatos brasileiros e estrangeiros à nata da sociedade paulistana. O salão, instituição típica da *Belle Époque*, tinha normas rígidas de etiqueta e consistia em uma refeição seguida de passatempos

---

[27] O Pensionato Artístico foi um programa do governo do Estado que concedia bolsas para que jovens músicos e artistas plásticos pudessem estudar no exterior. Essa forma de auxílio existia desde o Império. Em 1912 o Pensionato foi formalizado e regulamentado, permanecendo em vigor até 1931. Sobre o programa ver CAMARGOS, Marcia. **Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)**. São Paulo: Alameda, 2011.

[28] Idem. **Villa Kyrial: crônica da *Belle Époque* paulistana**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001. p. 86-88.

cultos e refinados que incluíam música, poesia, leitura de romances e poesias e discussões artísticas; era forma privilegiada da sociabilidade da alta burguesia em que a elite reafirmava teatralizadamente seus valores culturais e reforçava seus laços por meio da francofilia[29]. Para os que almejam uma bolsa do Pensionato Artístico, um convite para participar das reuniões de Freitas Valle "era, de certo modo, estar com a passagem no bolso"[30].

Metodologia

Este trabalho inscreve-se no campo da história social da música: uma disciplina que busca expor as interações sociais, econômicas e culturais entre as amplas esferas da sociedade e as práticas musicais das pessoas esquecidas pela história estilística, cujo objeto é a obra de arte autônoma e cuja preocupação é reunir dados sobre repertórios canônicos e seu modo de execução, numa perspectiva geralmente linear baseada em periodizações, biografias e estilos musicais[31]. Do ponto de vista dos métodos, este trabalho apoia-se na sociologia da ação ou interação social, especificamente no conceito de "mundo artístico" de Howard Becker[32].

Na proposta de Becker, a atividade artística baseia-se na divisão do trabalho e na ação conjunta de um número geralmente grande de pessoas. É pela cooperação entre elas que a obra arte como a vemos ou escutamos emerge e continua a existir, e – importante destacar – "a obra sempre mostra sinais desta cooperação"[33]. As formas de

---

[29] Ibidem, p. 37-38.
[30] Idem, 2011, p. 56.
[31] HERBERT, Trevor. Social History and Music History. In: **The Cultural Study of Music**. Clayton, Martin; Herbert, Trevor; Middleton, Richard (Eds.). London: Routledge, 2003.
[32] BECKER, Howard Saul. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.
[33] Ibidem, p. 1.

cooperação usadas por essas pessoas acabam se tornando rotineiras, produzindo "padrões de atividade coletiva que nós podemos chamar de mundos artísticos"[34]. Um mundo artístico é constituído de todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção do que aquele mundo define como arte.

Um mundo artístico é baseado na divisão do trabalho e sua análise é feita pela identificação dos tipos de pessoas envolvidos e o conjunto de tarefas que eles executam. A coordenação das diferentes tarefas de um mundo artístico, o que permite que o trabalho coletivo ocorra de maneira fácil e eficiente, está a cargo das "convenções":

> acordos anteriores que agora são costumeiros, acordos que se tornaram parte do modo convencional de fazer as coisas na arte. Convenções artísticas cobrem todas as decisões que precisam ser feitas em relação às obras produzidas, ainda que convenções particulares possam ser revistas para determinada obra.[35]

A música é feita a partir de uma coleção específica de doze sons. Esse material básico sonoro é organizado de diversas maneiras, como escalas, acordes, melodias, harmonia, formas musicais etc. A função das convenções vai além dos materiais artísticos: elas também regulam as relações entre os diferentes integrantes de um mundo artístico, e "a possibilidade da experiência artística resulta da existência de um corpo de convenções ao qual artistas e público podem se referir para dar sentido à obra"[36].

Uma das maneiras que Becker propõe para analisar o funcionamento dos mundos artísticos é examinando a reputação dos artistas. Isso é válido quando as

---

[34] Ibidem, p. 2.
[35] Ibidem, p. 29.
[36] Ibidem, p. 30.

reputações são avaliadas e transmitidas por uma teoria da arte altamente individualista, onde:

> Pessoas especialmente dotadas criam obras de beleza e profundidade excepcional que expressam emoções e valores culturais profundos. A qualidade especial da obra atesta os talentos especiais de seu criador, e os já conhecidos talentos do criador atestam as qualidades da obra. Como as obras revelam as qualidades e méritos essenciais do criador, todas as obras que uma pessoa cria, e só estas, devem ser consideradas no *corpus* sobre o qual sua reputação é baseada[37].

Segundo essa teoria, a reputação de um artista "é a soma dos valores que nós atribuímos às obras que ele produziu". Além disso, as reputações atribuídas às criações artísticas e aos artistas reforçam-se mutuamente: "nós valorizamos mais uma obra feita por um artista que respeitamos, assim como respeitamos mais um artista cuja obra nós admiramos"[38].

Ainda que a reputação se baseie no julgamento das obras de arte, ela continua sendo socialmente construída: "a reputação dos artistas, obras e de todo o resto é resultado da ação coletiva de mundos artísticos. Logo, revisando as atividades deste ponto de vista, poderemos ver como todas elas contribuem para a criação de reputações"[39]. Dito de outra forma, a análise dos julgamentos e das atribuições de valor à criação artística cujo resultado é a reputação conferida ao artista revela o funcionamento dos mundos artísticos, seus participantes, suas convenções, a distribuição do feixe de tarefas etc.

---

[37] Ibidem, p. 353-353.
[38] Ibidem, p. 23.
[39] Ibidem, p. 360.

Portanto, se a obra de arte sempre traz sinais da colaboração das pessoas envolvidas naquele mundo artístico e o estudo da reputação de um artista revela a contribuição das pessoas envolvidas num mundo artístico, logo o estudo da reputação de Guiomar Novaes revelará a marca das pessoas envolvidas nesse processo. Assim, estudar os anos de formação de Guiomar seria uma forma efetiva de observar como música e músicos foram mobilizados no processo de refinamento artístico promovido em São Paulo no início do século XX.

Desde o início da pesquisa estava claro que as categorias de raça e gênero foram índices sociais importantes na conformação do mundo do piano paulistano. Contudo, o recorte cronológico inicialmente planejado – os anos de formação de Guiomar Novaes, desde o início de seus estudos com Luigi Chiaffarelli até sua consagração como Artista no Brasil em 1915 – não conseguia explicar duas perguntas que se mostraram fundamentais: como e por que no Brasil no século XIX tocar piano se tornou uma habilidade que as mulheres deveriam dominar? A afirmação simples de que se tratava de uma imposição do patriarcado não contribuía em nada para o entendimento de como amadorismo e profissionalismo foram historicamente construídos em São Paulo.

Até meados de 1870, São Paulo era uma cidade rural e provinciana. Na década de 1860, a transferência da cafeicultura do Vale do Paraíba para o Oeste Paulista deu início à criação de um grande *hub* ferroviário, ligando a cidade ao interior, ao Rio de Janeiro e ao porto de Santos. A expansão da economia cafeeira promoveu uma grande mudança demográfica: o negro escravo foi substituído pelo assalariado europeu, impulsionando os setores de serviços e industrial. Assim, o pequeno centro urbano que em 1872 tinha pouco mais de 30 mil almas chegou em 1900 com quase 240 mil habitantes e, em 1920,

já se aproximava da casa dos 580 mil. Em menos de 50 anos sua população foi cresceu quase 20 vezes[40]. A cidade deixava sua face rural e tornava-se uma metrópole caracterizada pela "feição tumultuada e o gigantismo exagerado de sua estrutura urbana"[41]. Mas como bem lembra Alzira Campos, "cotidiano e lazer, como processos culturais, pertencem à longa duração, pouco propícia a integrar fases balizadas por fatos econômicos ou políticos. O aspecto urbano [...] embebeu-se longamente no rural"[42].

Durante boa parte do século XIX, a ópera e a música sacra existiram de forma limitada e incipiente em São Paulo. E, no âmbito das músicas ditas cultas ou eruditas, aquelas duas atividades estiveram intimamente envolvidas na delimitação daquelas duas formas de participação na vida musica: amadores e profissionais. A cultura letrada foi a terceira atividade chave para a delimitação dos diferentes participantes dos mundos da música entre profissionais e amadores. Em São Paulo, o letramento chegou com o curso de Ciências Jurídicas e Sociais, atual Faculdade de Direito da USP, criado em 1827 e instalado e funcionando em 1828.

As origens do pianismo paulistano estão intimamente ligadas à Academia de Direito do Largo de São Francisco, e a história de Guiomar Novaes está inscrita em um processo longo de incorporação dessa cultura no seio da elite cafeicultora. Em 1900, quando Guiomar obteve seus primeiros aplausos, ela ingressava em um processo iniciado nos princípios da modernização e da urbanização da cidade, "em que as

---

[40] MORAES, José Geraldo Vinci de. **Cidade e cultura urbana na Primeira República**. 4. Gambeta, Wilson Roberto (Ed.). São Paulo: Atual, 1994. p. 30-37.
[41] Idem. **Sonoridades paulistanas, a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 30.
[42] CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Vida cotidiana e lazer em São Paulo oitocentista. In: **História da Cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889**. v. 2. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 253.

relações sociais, oriundas do mundo patriarcal, passavam a conviver com o mundo das relações contratuais, fundadas na racionalidade burguesa"[43].

Para as camadas populares, o efeito daqueles processos foi sua expulsão das áreas centrais da cidade ordenadas e urbanizadas e a perseguição a suas manifestações culturais. Para as mulheres das elites, isso resultou num abrandamento das restrições à circulação pelos espaços públicos: elas passeavam pelas ruas do comércio *chic* no triângulo formado pelas Ruas XV de Novembro, São Bento e Direita ou se exibiam nos vários espaçõs que surgiam em São Paulo para atender ao entretenimento das famílias[44], ainda assim, continuavam vivendo sob o controle social e moral rígido[45], cafés, bares e restaurantes, os lazeres modernos, eram ocupados pelos homens[46].

Jornais e revistas foram as principais fontes para este trabalho. Em relação a Guiomar Novaes, fiz uma coleta de dados sistemática em impressos publicados em São Paulo, Paris e outras cidades brasileiras e europeias. O recorte temporal usado para a pesquisa nos periódicos brasileiros ficou entre 1900 e 1915: da primeira apresentação de Guiomar Novaes em São Paulo até sua ida a Nova Iorque. Para os jornais parisienses a busca abrangeu de novembro de 1909 a agosto de 1913, período em que Guiomar estava na cidade. O objetivo era reunir os dados sobre as apresentações da pianista, as críticas de suas apresentações, as salas, professores etc. Um resultado do mapeamento é o conjunto de apêndices, "Os Concertos de Guiomar Novaes (1902-1915)". O outro resultado, também esperado, era a identificação dos participantes do mundo do piano

---

[43] RAGO, Margareth. A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950. In: **História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX**. v. 3. Porta, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 390.

[44] Sobre a construção dos espaços familiares ver LEVY, Aiala Teresa. **Forging an Urban Public: Theaters, Audiences, and the City in São Paulo, Brazil, 1854-1924**. 2016. Ph. D. – Department of History, Chicago, 2016. p. 190-233.

[45] RAGO, 2004, p. 393-397.

[46] RAGO, 2004, p. 397.

paulistano: alunos, professores, jornalistas, críticos, políticos etc. Os êxitos de Guiomar fizeram dela um farol que iluminou o mundo do piano ao seu redor.

Como disse anteriormente, este trabalho começou com uma pesquisa sobre o repertório executado nas reuniões do Clube Haydn nos jornais paulistanos do período, antes da disponibilização das coleções *on-line*. A quantidade e variedade de revistas e jornais desses grandes repositórios digitais tiveram impacto profundo neste texto. Para Ana Luiza Martins as revistas podem ser verdadeiras ciladas documentais, pois o historiador "sente-se envolvido pelo tempo pretérito que busca reconstruir", um objeto que documenta o passado em registros múltiplos, "do textual ao iconográfico, do extratextual – reclames ou propagandas – à segmentação, do perfil de seus proprietários àquele de seus consumidores". O periódico é um espelho disforme que necessita de investigação e decodificação que considerem as condições de produção, de negociação, de seu mecenato, das transformações técnicas e "da natureza dos capitais nele envolvidos"[47].

Se os periódicos são sedutores, os jornais chegam a ser perigosos, pois a busca por informações na massa de títulos à distância de um clique pode se transformar em compulsão. Segundo Tânia de Luca, o uso de informações da imprensa era visto com reservas ou mesmo com desprezo entre os historiadores de profissão até a década de 1970; seu uso justificava-se quando não havia outra fonte disponível. Foi isso o que fez Carlos Penteado de Rezende, que usou e abusou dos jornais em seus escritos, em especial em seu clássico estudo sobre a música feita pelos alunos da Faculdade de

[47] MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2001. p. 21.

Direito no século XIX[48]. Boa parte da produção de Penteado de Rezende saiu dos prelos e aos prelos voltou: chamaram-me a atenção os inúmeros artigos que ele publicou sobre a história do piano em São Paulo publicados nas páginas de *O Estado de S. Paulo*, desconhecidos de muitos que escreveram sobre o assunto.

Ainda segundo Luca, um dos primeiros problemas apontados em tomar jornais e revistas como fontes documentais era a percepção de que eles eram uma "instância subordinada às classes dominantes, mera caixa de ressonância de valores, interesses e discursos ideológicos"[49]. Este trabalho estuda a música das classes dominantes, e os rumos que a pesquisa tomou impossibilitaram que outras atividades das músicas ditas populares ganhassem espaço, mas existem trabalhos que preenchem esta lacuna[50].

Marc Bloch ensina que os jornais se enquadram nas classes de testemunhos de voluntários, pois são concebidos para informarem a opinião pública. Por isso eles são, em princípio, menos confiáveis que os testemunhos involuntários que não foram produzidos com a intenção de posteridade. Porém, para Bloch, todos os documentos estão sujeitos ao erro e à mentira[51]; o valor das fontes está em seu exame: "interroguemo-las [as fontes voluntárias], ao contrário, sobre as maneiras de viver ou de

---

[48] REZENDE, Carlos Penteado de. **Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo**. São Paulo: Saraiva, 1954b.

[49] LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: **Fontes históricas**. Pinsky, Carla Bassanezi (Org.). São Paulo: Contexto, 2005. p. 115-117.

[50] Para a música em São Paulo ver MORAES, 1995. GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura**. 1995. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. IKEDA, Alberto. **Música na Cidade de São Paulo em Tempo de Transformação: 1900-1930.** 1988. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1988. Para a música feita no Rio ver SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: J. Zahar; Editora UFRJ, 2001; WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. **Teresa, revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, Ed. 34, n. 4/5, 2003; DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

[51] BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. p. 76-77.

pensar particulares às épocas que foram escritas [...]. Vamos achá-las de valor inestimável"[52].

Eu interroguei os jornais procurando as práticas musicais amadoras e as vozes silenciosas das pianistas, tarefa difícil, pois eram os homens que os escreviam, imprimiam e sobre os quais tratava a maior parte da informação que neles circulava. Os necrológios são fontes de informação preciosa para identificar laços familiares, cronologias e dados biográficos. Isso para os homens, pois nem todas as mulheres da elite tiveram seus necrológios publicados nos jornais.

Este trabalho divide-se em duas partes: uma trata do mundo do piano carioca, a segunda trata do mundo do piano paulistano. Na primeira parte relato em dois capítulos um momento da história do pianismo carioca, da chegada da corte até meados do século XIX, com dois objetivos. No primeiro capítulo, um objetivo foi analisar as convenções musicais introduzidas no próprio instrumento e o seu comércio, ou seja, que instrumento musical era aquele e como ele entrou nas casas dos cariocas. No segundo capítulo cumpro o segundo objetivo: abordo a distinção entre profissionais e amadores e sua negociação e verifico qual o papel do ensino musical e o lugar do piano nesse processo.

A segunda parte conta a história do pianismo paulistano. No terceiro capítulo retomo os temas do comércio do instrumento e as dificuldades enfrentadas em sua introdução do ponto de vista comercial, cultural e dos espaços de difusão disponíveis, mas agora em São Paulo. No quarto capítulo analiso dois tipos de participantes do mundo do piano paulistano: o público que ia aos concertos e os professores de música,

---

[52] Ibidem, p. 78.

além da interface que os unia: o repertório dos concertos de profissionais e amadores. Os dois últimos capítulos analisam como todos esses integrantes participaram na criação da reputação de Guiomar Novaes em dois momentos particulares: o primeiro, seu ingresso no mundo do piano, em 1902; o segundo, sua consagração em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre 1913 e 1914.

Sobre concertos e recitais

No vocabulário moderno, concertos e recitais são formas de distribuição de arte diferentes. Em um recital o músico apresenta-se sozinho ou com um segundo músico cuja função é acompanhar o primeiro. Já um concerto envolve a participação de vários músicos no palco. Pianistas dão recitais; orquestras e conjuntos de câmara dão concertos.

Neste trabalho optei por usar a palavra concerto, pois esse era o termo corrente ao longo de todo o século XIX e parte do século XX em São Paulo, mesmo que o evento fosse um recital no sentido moderno do termo. Nas centenas de crítica e notícias de jornais e revistas que li para esta tese, a primeira vez de que me recordo de encontrar a palavra “recital” foi na imprensa carioca, por ocasião dos concertos de Guiomar Novaes no Rio de Janeiro em 1914.

PARTE I

O MUNDO DO PIANO CARIOCA

1. PIANOS NO NOVO MUNDO

"A história do pianoforte e a história social do *status* das mulheres podem ser interpretadas mutuamente"[1]. A frase é Arthur Loesser (1894-1969), pianista, concertista e professor norte-americano, autor de um clássico da historiografia pianística: *Men, Women and Pianos – a Social History* (*Homens, mulheres e pianos – uma história social*). Loesser e Guiomar Novaes nasceram no mesmo ano, mas cresceram em realidades distintas; ainda assim, a afirmação de Loesser descreve um traço cultural compartilhado pelas sociedades a que cada um pertenceu.

O elo entre os instrumentos de teclado e as mulheres é anterior à popularização do piano. A valorização da prática da música de câmara entre amadores nas cortes europeias desde o século XVI e a popularização dos salões em cidades como Paris, Berlim e Viena no século XVIII produziu musicistas amadoras de alto nível[2]. No entanto, na aristocracia europeia em geral, tocar cravo não era uma atividade tão marcadamente feminina quanto foi tocar piano na Inglaterra no final do século XVIII e início do XIX[3]. É a esse contexto que Loesser reportava-se em sua afirmação, ao mundo descrito por Jane Austen em *Orgulho e preconceito*.

No Brasil, esta ligação começou a se estabelecer após a Independência, quando a educação tornou-se ponto importante no discurso oficial do governo. Em 1827 estabeleceu-se a obrigatoriedade de escolas de primeiras letras por todo Império, imposição legal de pouco impacto pois desconsiderava a realidade social do país. O

---

[1] LOESSER, Arthur. **Men, Women and Pianos: A Social History**. New York: Dover, 1990. p. 267.
[2] JACKSON, Barbara Garvey. Musical Women of the Seventeenh and Eighteenth Centuries. In: **Women & Music: a History**. Pendle, Karin (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2001.
[3] PARAKILAS, James; WHEELOCK, Gretchen A. 1770s to 1820s: The Piano Revolution. In: **Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano**. Parakilas, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 93-95.

currículo consistia em ler, escrever, contar, quatro operações e doutrina cristã para todos. Aos meninos também se ensinava geometria; às meninas bordado e costura. Negros e índios eram excluídos das escolas, enquanto as camadas populares envolviam-se no trabalho desde muito cedo, prioridade acima de qualquer forma de educação[4]. Para as filhas das classes privilegiadas, o ensino era complementado por conhecimentos de línguas, canto e piano, elementos que "pudessem torná-las não apenas uma companhia mais agradável ao marido, mas também uma mulher capaz de bem representá-lo socialmente"[5].

Ler, cantar e tocar piano tornaram-se aptidões necessárias às moças brasileiras no século XIX, e muitos escritores e pintores deixaram representações de cenas do cotidiano doméstico em que estas habilidades foram retratadas. Aurélia Camargo, a heroína do romance *Senhora* de José de Alencar (1829-1877), é um exemplo: ela tocava piano como "Arnaud, canta[va] como uma prima-dona, e conversa[va] na sala com os deputados e os diplomatas, que eles fica[va]m todos enfeitiçados"[6]. O pianista ao qual a personagem Aurélia é comparada não foi um personagem criado por Alencar – trata-se de Achilles Arnaud (1832-1894), napolitano emigrado ao Rio de Janeiro em 1855. Arthur Napoleão (1843-1925), outro pianista emigrado que também se estabeleceu no Rio por aquela época, contou em suas memórias que Arnaud

> casou-se com uma senhora brasileira muito distinta, sua ex-discípula, e teve desse consórcio quatro filhas. Tal circunstância, associada às boas

---

[4] LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: **História das mulheres no Brasil**. Del Priore, Mary; Bassanezi, Carla Beozzo (Eds.). São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-446.
[5] Ibidem, p. 446.
[6] ALENCAR, José de. **Senhora, perfil de mulher**. São Paulo: Cultrix, 1968. p. 31.

> qualidades que possuía, concorreu para que ele adquirisse um número de discípulos que nenhum outro professor atingiu naquele tempo.[7]

Senhora foi publicado como romance de folhetim no Rio de Janeiro em 1874. Vinte e sete anos mais tarde, Oscar Pereira da Silva (1867- 1939) pintou, em São Paulo, onde ele residia desde 1896, o quadro *Hora de música* (Imagem 2). Não seria difícil convencer um leitor desavisado que Pereira da Silva ilustrou uma das cenas do romance de José de Alencar. Afinal, estão explicitamente representadas todas as habilidades atribuídas a Aurélia: o piano e o canto e conversa cativante, representada indiretamente pelo livro (a leitura promoveria a aquisição de conhecimentos que daria interesse às conversas).

O ambiente doméstico retratado pelo pintor mostra uma sala de uma família distinta, ilustrado pelos quadros, buquê de flores, biombo e móveis bem feitos e confortáveis. Tomando o piano como referência poderíamos dizer que é uma casa de família de posses, mas não de grande fortuna: fosse gente muito rica ele seria de cauda e não de armário. Das três moças, apenas a do meio, a cantora, está sem espartilho[8]. Já o vestido da pianista, ao contrário das outras, tem sua abertura nas costas, e o lenço em seu pescoço ajuda a criar um desenho de coração. De resto elas são muito parecidas: muito jovens, vestidos longos e decotados, cabelos presos, maquiagem discreta, sem joias ou acessórios exuberantes.

A pianista toca os primeiros acordes, a música deveria estar apenas começando, como sugere o livro entreaberto da jovem leitora que lança os olhos à partitura posta ao

---

[7] Napoleão apud ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, v. 2, p. 138.

[8] Agradeço a Priscila Nina Fernandes, doutoranda no Programa de História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sobre o uso dos espartilhos.

piano, como se tentasse ler seu título. A cantora, de pé, tem a sua própria cópia da música, mas ainda assim, com os cantos dos olhos também fita a música sobre o piano. Seu rosto está voltado para a pianista, como se esperasse dela o gesto para sua entrada. Todas as três parecem calmas e relaxadas, não há qualquer sinal de excitação ou ansiedade, como se tivessem cantado aquela música várias vezes.

E o que cantariam? Uma possibilidade é a ária *Sì, mi chiamano Mimì*, de *La bohème* de Giacomo Puccini (1858-1924), cujas ópera reinaram absolutas nos dois teatros da cidade, o Sant'Anna e o Politeama[9]. Também conhecida como *Raconto de Mimì,* esta ária foi cantada por Antonietta Penteado no Salão Steinway na aula de Escola de Canto do professor Paulo Tagliaferro (?-1908), em dezembro de 1902[10]. Nascida em 1880, a filha do conde Antônio Álvares de Penteado ainda era solteira; três anos mais tarde estava casada com Caio de Silva Prado, e em mais dois dava à luz Caio Prado Jr. Caio Prado, o pai, por sua vez, também tinha interesse pela música: veremos no Capítulo 4 que ele esteve entres os sócios do Clube Haydn de São Paulo.

Não há dúvidas quanto à verossimilhança das representações de José de Alencar e Oscar Pereira da Silva. Eles tampouco foram os primeiros ou os únicos artistas a descrever as "boas qualidades" das moças ou retratar cenas domésticas com música.

---

[9] IKEDA, 1988, p. 26.
[10] O programa foi transcrito em *O Estado de S. Paulo,* 21 dez. 1902, p. 3.

Imagem 2 – *Hora de Música*, Oscar Pereira da Silva, 1901, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Tanto o romance de Alencar quanto o quadro de Pereira da Silva são *também* obras interessadas em propagar modelos a copiar e comportamentos a seguir. Dito de outra forma, tais obras ajudaram a criar e a manter a noção de que cantar e tocar piano são atividades naturalmente mais adequadas às moças do que aos rapazes. Este é o

assunto tratado no Capítulo 2 “Formação profissional: o ensino de música e o ensino do piano”.

Além disso, a difusão do piano, como de qualquer outro instrumento musical, não é apenas a propagação de um objeto – é também a difusão de uma nova cultura, de outros hábitos e gostos. No caso do piano, tratava-se de introduzir não apenas um novo instrumento, mas uma nova forma de relacionar-se com a música. A introdução do piano no Rio de Janeiro é tratada no Capítulo 1 “Pianos no novo mundo”. Nesta nova cultura musical os comerciantes de instrumentos e partituras desempenharam um papel novo e importantíssimo. Eles formam o Howard Becker denomina por “pessoal de suporte”, pessoas que, ao contrário do artista, não possuem talentos especiais (artísticos) e que realizam tarefas não artísticas, como um ofício ou uma astúcia profissional, uma habilidade menos rara ou menos artística, considerada menos necessária para o sucesso da obra de arte e, desta forma, menos merecedora de respeito[11].

Nesta primeira parte eu não apresento fontes documentais novas: os relatos de viajantes, notícias de jornal, relatórios governamentais etc que utilizei já haviam sido mencionados ou citados na bibliografia consultada. Também é necessário mencionar que o capítulo se tornou viável devido ao conhecimento acumulado sobre as diferentes atividades musicais existentes na cidade no Rio, o que mostra o quanto está por ser feito em relação à atividade musical em São Paulo no século XIX.

[11] BECKER, 1982, p. 16-17.

1.1. Rio de Janeiro: piano e a corte

A história é mais ou menos assim: para as mulheres do século XIX, canto e piano eram adornos, verniz cultural que, somado aos trabalhos de agulha, desenho e línguas, constituía a formação adequada para conseguir um bom noivo e garantir um bom matrimônio.

Um bom começo para desfazer e ilustrar a noção de que tocar piano e cantar nem sempre foram atividades intrinsicamente femininas é comparar a tela de Oscar Pereira da Silva à litografia *Uma senhora em seu lar* (Imagem 3) de Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). A cena desloca-nos para o Rio de Janeiro por volta do ano de 1820. Mãe e filha brancas seguem seus afazeres cercadas por uma escrava, com dois bebês e outros dois jovens negros. Comparado à sala de Pereira da Silva, o cômodo parece rústico, os móveis sobre os quais os brancos se sentam são simples; para os negros, tapetes de palhinha. Na sala há um único enfeite, na parede à direita; no lado esquerda um pequeno mico faz as vezes de animal de estimação da família. As roupas e os móveis são leves, adequados ao calor do Rio.

No texto que acompanhava as gravuras escrito por Debret, ele dizia retratar o resultado da educação dispensada às mulheres pelos governantes coloniais portugueses, que limitavam sua educação aos simples afazeres domésticos no interior de suas casas e inibiam-nas de participar de reuniões sociais mais numerosas, quanto mais a se comunicarem com os estrangeiros. Segundo Debret, essa solidão feminina habitual, bastante comum quando de sua chegada, em 1817, já não era a norma em 1830. Ao contrário:

> não era raro avistar as filhas de um simples empregado distinguir-se já pela dança, pela música e os primeiros estudos da língua francesa: a

> educação que as fazia brilhar nos saraus, e as levava até mesmo a criar estabelecimentos mais vantajosos[12].

À exceção da menina branca, que estuda as primeiras letras, e os bebês, todos trabalham. A senhora branca dirigia as atividades destinadas a seu gênero: a costura, a educação da filha e direção dos empregados domésticos. A cena é silenciosa, não há música. A escolha desta aquarela não se deve à ausência ou à presença de referências musicais, mas sim como representação de riqueza. Segundo Debret, ele representara ali uma mãe de família com uma "pequena fortuna" ("*médiocre fortune*"). Em vista da simplicidade da sala, com poucos móveis e adornos, qual seria então a riqueza dessa família? A fortuna da senhora eram seus cinco escravizados. Cinquenta anos mais tarde, o piano se tornaria um índice de riqueza.

1.1.1.A cronologia do piano no Rio de Janeiro

As narrativas históricas do piano no Rio de Janeiro têm dois marcos cronológicos principais: 1808 e 1856[13]. O primeiro tem por vezes uma dimensão lendária, uma espécie de "mito original" da música brasileira: com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro finalmente passávamos a ter instituições grandiosas e bem estruturadas e entrávamos em contato direto com os centros europeus. Além de compositores, cantores e instrumentistas, a corte também teria importado os primeiros

---

[12] DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1835, v. 2, p. 33.

[13] SAMPAIO, Luiz Paulo. O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. **Revista Eletrônica de Musicologia: REM**, Curitiba, v. XIII, 2010. AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista do Conservatório de Música UFPel**, Pelotas, Conservatório de Música, UFPel, n. 1, pp. 166-194, 2008. MOORE, Tom. A Visit to Pianopolis: Brazilian Music foi Piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno. **Notes**, Music Library Association, v. 57, n. 1, pp. 50-87, 2000.

pianos para o Brasil, que teriam chegado em 1809. Recentemente essa narrativa foi colocada em xeque, depois de Mayra Pereira ter descoberto a menção a um pianoforte[14] em um inventário *post-mortem* datado de 1798.

Imagem 3 – *Une Dame dans son intérieur* (*Uma* senhora *em seu lar)*, Jean-Baptiste Debret, c. 1823.

Como qualquer escolha historiográfica, marcos cronológicos iluminam e sombreiam, e o ano de 1808 favorece uma identidade histórica com práticas aristocráticas e instituições musicais cortesãs. É fato que a presença da corte teve um forte impacto sobre as atividades musicais realizadas na cidade do Rio de Janeiro,

[14] PEREIRA, Mayra. **Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005. p. 77-80.

sobretudo em razão do papel assumido pelo Estado como patrocinador da música sacra e da ópera[15].

Ao estabelecer-se no Rio de Janeiro, o príncipe dom João refundou sua Capela Real, instituição responsável pela música feita na catedral da cidade. Entre cantores e instrumentistas, empregavam-se ali, em 1808-9, cerca de 25 músicos; em 1821 este número alcançou 106[16] e, nas cerimônias mais importantes, para as quais músicos extras eram contratados, os empregados ali chegavam a 150[17]. Dom João também dispunha de outros músicos e conjuntos: havia outra Capela Real na Fazenda de Santa Cruz, casa de veraneio do príncipe regente; no paço da Quinta da Boa Vista atendiam os músicos da Real Câmara; em 1817 ele passou a contar com uma banda denominada Música das Reais Cavalariças. Contudo, foi a inauguração do Real Teatro São João, em 1813, que causou a maior mudança no ambiente profissional da cidade. O estabelecimento de uma casa de ópera em bases sólidas e com representações regulares modificou sensivelmente a economia musical do Rio de Janeiro e a música sacra deixou de ser a principal fonte de renda dos músicos[18].

Como podemos observar, a maior parte da produção musical patrocinada por dom João teve um caráter público, era realizada em igrejas, teatros e palácios para grandes audiências, situação distinta dos eventos realizados em ambientes privados nos quais a música para piano prosperou: os saraus. Assim como os salões franceses nos quais se inspiravam, os saraus eram ocasiões sociais em que amadores aristocratas

---

[15] CARDOSO, André. **A música na corte de d. João VI, 1808-1821**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 44.
[16] CUNHA, Alcingstone Oliveira. **The Portuguese Royal Court and the Patronage of Sacred Music in Rio de Janeiro**. 1998. (Doutorado) – School of Music, Southwestern Baptist Theological Seminary, Fort Worth, 1998. p. 70.
[17] ANDRADE, 1967, v. 1, p. 27.
[18] CARDOSO, 2008, p. 43.

amadores, artistas profissionais reuniam-se em conversas e divertimentos elegantes – ler poesias, cantar e tocar, por exemplo – depois de um jantar, e ao qual também poderia seguir um baile[19]. Na música europeia, o salão foi um evento catalisador para a música romântica doméstica. Essas reuniões sociais exclusivas eram duplamente importantes, pois encorajavam uma forma de prática musical de alto prestígio endereçada a um público relativamente pequeno e permitiam uma nova simbiose entre elites sociais e artísticas[20].

Sabemos pouco sobre as atividades musicais dos salões de música do Primeiro Reinado: segundo Paulo Rogério Faria, o repertório vocal era composto por modinhas, lundus e árias, e o instrumental por fantasias e variações sobre temas de árias[21] e canções populares[22]. Os salões do Segundo Reinado são bem conhecidos: Wanderlei Pinho cita entre os mais exuberantes em sua primeira fase o do visconde de Maranguape, o do marquês de Abrantes, do conselheiro e senador Nabuco de Araújo, do visconde de Sinimbu, da baronesa de Bela Vista, do visconde de ltaboraí[23]. No Paço Imperial, o salão da princesa Isabel era criticado por ter música demais, incluindo pianistas e cantores regularmente e a princesa ela mesma se exibindo[24].

---

[19] MAGALDI, Cristina. **Concert life in Rio de Janeiro, 1837-1900**. 1994. Ph. D. in Musicology – University of California, 1994. p. 46-61.
[20] TARUSKIN, Richard. **The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century**. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 74-75.
[21] Fantasia: peça de música em que a forma tem importância secundária e que por vezes procura causar impressão de improvisação KENNEDY, Richard. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Dom Quixote, 1994. No contexto em questão, as fantasias e variações eram compostas com árias de óperas ou com uma coleção de temas de uma mesma ópera cujo destaque era ressaltar as qualidades do intérprete.
[22] FARIA, Paulo Rogerio Campos de. **Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ufrj), Rio de Janeiro, 1996. p. 95-96.
[23] PINHO, Wanderley. **Salões e damas do segundo reinado**. São Paulo: Livraria Martins, 1942. p. 118-119.
[24] MAGALDI, 1994, p. 47.

A participação dos príncipes e das princesas era possível pois a música era atividade valorizada pela família real. Dom Pedro I tivera aulas com Marcos Portugal (1762-1830) em Lisboa e no Brasil, a partir de 1811. Em 1816, o músico austríaco Sigismund von Neukomm (1778-1858) foi nomeado professor das altezas reais; em 1830 Fortunato Mazziotti passou a ocupar a posição[25]. Dois traços unem estes três músicos: são estrangeiros e têm a reputação de compositores. Portanto, devemos ver a indicação de Isidoro Bevilacqua (1813-1897) como mestre de música da família imperial em 1855 como um sinal de novos tempos. Estabelecido no Rio de Janeiro desde 1835, ao contrário dos outros três, este genovês era reconhecido primeiramente como professor de piano e não como compositor. Em 1846 ele inaugurou seu "armazém de pianos e música" e editora, que em pouco tempo se tornou uma das mais importantes no país, chegando a operar por um curto período naquela década o que teria sido a primeira fábrica de pianos brasileira[26].

O botânico escocês Georges Gardner é o autor de outra frase bastante citada na historiografia do piano no Brasil. De passagem pelo Rio de Janeiro, em 1836, ele escreveu em seu relato de viagem que a música era muito cultivada "e o piano, que ao tempo da visita de Spix e Martius, em 1817, era apenas encontrada nas casas ricas, agora se tornou universal. A guitarra era o instrumento favorito, como ainda é em todo o interior"[27].

Em uma cidade com um contingente gigantesco de negros e mulatos, o adjetivo "universal" é um claro exagero. Por isso, o ano de 1836 parece tão arbitrário quanto o

---

[25] Cf. ANDRADE, 1967.
[26] LEME, Mônica. **Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX) - modinhas e lundus para "iaiás" e "trovadores de esquina"**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade Federal Fluminense (UFF), 2004. p. 117-121.
[27] GARDNER, George. **Travels in the Interior of Brazil...** London: Reeve Brothers, 1846. p. 8.

anterior, mas em seu contexto, a leitura ganha outro sentido. No texto, a passagem citada descreve os esforços feitos pelos fluminenses para dar uma atmosfera europeia à cidade e foi colocada entre a descrição do comércio da Rua do Ouvidor, frequentada pela população vestida à parisiense, onde "todos os luxos europeus poderiam ser obtidos", e a descrição da vida cosmopolita da capital imperial, com suas recepções, óperas, teatros e bailes, públicos e privados e os novos bairros, habitados por estrangeiros, onde se encontravam excelentes escolas para meninos e internatos para as meninas, escolas conduzidas por princípios semelhantes às escolas similares na Inglaterra[28].

O ano de 1856 entrou na historiografia do piano como um marco em sua popularização. Naquele momento, o Rio de Janeiro era chamado por Manuel Araújo Porto Alegre como a "cidade dos pianos". Contudo, este balizamento relaciona-se pouco com a história da recepção do piano nessa cidade. Na verdade, a expressão foi posta em circulação na biografia do padre José Maurício Nunes Garcia e diz respeito à sua atividade docente:

> Com o ensino público e gratuito, e também com o particular, de onde tirava maior parte da sua subsistência, com as suas obras, [Nunes Garcia] espalhou o gosto da música na futura capital, e o enraizou de tal maneira, que a cidade do Rio de Janeiro se pode hoje chamar a cidade dos pianos[29].

Porto Alegre foi um dos grandes promotores do culto à memória do padre José Maurício, um dos músicos fluminenses mais renomados em todo o século XIX, mestre de capela da Catedral da Sé do Rio de Janeiro desde 1798, tornada Capela Real em 1808 e

---

[28] Ibidem, p. 7-8.

[29] PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. XIX, pp. 354-369, 1856. p. 358-359.

Imperial em 1822. Quando escrevia, em 1856, Porto Alegre era o diretor da Academia Imperial de Belas Artes, e o texto em questão fora publicado nas páginas da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. A biografia é, portanto, um monumento à memória do padre mestre; para enaltecê-lo, Porto Alegre vinculou a prática musical de seu tempo à atividade didática do homenageado. Isso não quer dizer que ele estivesse errado, mas para tomá-lo como marco é preciso saber o que ele marca.

O motivo mais provável que levara Porto Alegre a chamar o Rio de "cidade dos pianos" fora a passagem de Sigismund Thalberg (1812-1871), virtuose austríaco de fama internacional que apresentou seis concertos entre julho e dezembro de 1855. Os concertos do músico causaram forte impressão no público carioca e no imperador dom Pedro II, que o condecorou com o hábito da Ordem da Rosa[30]. Assim, a expressão de Porto Alegre era o reflexo daquele encantamento deixado por Thalberg e do estímulo dado à prática pianística no Rio de Janeiro. Segundo Ayres de Andrade, o virtuose vienense influenciara sensivelmente o estudo do piano na cidade, tornando-o mais sério e "rico em consequências"[31]. Infelizmente Andrade não desenvolveu o assunto, ainda estamos por descobrir qual foram as sóbrias e ricas consequências da presença de Thalberg ali.

O Rio de Janeiro foi a primeira escala da turnê americana de Thalberg feita entre 1855 e 1857, que incluiu a Argentina e os Estados Unidos[32]. As turnês faziam parte de um sistema de *marketing* criado pelas fábricas de pianos para promover seus instrumentos (Thalberg era patrocinado pela Erard). Outra estratégia foi a construção

---

[30] Sobre a passagem de Thalberg no Rio ver ANDRADE, Ayres de. Um rival de Liszt no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 27-50, 1962.
[31] Ibidem, p. 27.
[32] MAGALDI, 1994, p. 249.

de salas nas quais os pianistas se apresentavam, como a Salle Pleyel, a Salle Erard[33]. No Rio de Janeiro, o Salão Arthur Napoleão & Miguez foi inaugurado em 1879, e o Salão Bevilacqua em 1880[34].

Thalberg não fora o primeiro virtuose que o público fluminense teve a oportunidade de ouvir[35], mas não resta dúvida que foi o mais importante. Ele era tido como o único rival à altura de Franz Liszt, um dos músicos mais famosos e importantes de seu tempo[36]. Sua passagem pelo Rio mostrava a importância do mercado sul-americano tinha para os fabricantes europeus de piano e para as editoras de métodos e partituras.

Em 1855, a cidade estava em um novo patamar como mercado consumidor, o que justificava sua entrada em um circuito internacional de virtuoses. Sem este contexto, a expressão "cidade dos pianos" cria uma falsa impressão de popularidade, que naquele momento ainda não era possível. Paulo Rogério Faria, ao estudar o comércio de pianos no Rio de Janeiro, mostra que os preços mínimos e máximos de um instrumento, entre 1829 e 1853, mantiveram-se entre 300 mil réis e 1.500 contos de réis[37], acessíveis apenas aos profissionais liberais, grandes comerciantes, senhores de escravos e donos de terra[38].

Ainda é difícil precisar quando exatamente o instrumento começou a se difundir entre as camadas médias urbanas. Mas é na década de 1850 que se alinham fatores

---

[33] ZANK, Stephen; LEPPERT, Richard. The Concert and the Virtuoso. In: **Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano**. Parakilas, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 153-154.
[34] MAGALDI, 1994, p. 249.
[35] Uma lista dos pianistas homens e mulheres que passaram pelo Rio de Janeiro até 1870 e deram concertos na cidade ver FARIA, 1996, p. 130-150.
[36] Sobre sua e o que Liszt representava para a emergente cultura burguesa europeia ver ZANK; LEPPERT, 2002.
[37] No sistema monetário da época, o conto de réis equivalia a milhar de mil réis, portanto 1.500 contos de réis no sistema moderno seria escrito como um milhão e quinhentos mil réis.
[38] FARIA, 1996, p. 29, 47.

internos e externos que permitiram o *boom* do comércio do piano no Brasil. Na Europa a fabricação industrializada permitiu o aumento de produção e tornou os preços mais acessíveis. Internamente, o progressivo aumento da lavoura cafeeira em São Paulo, que já havia tomado o Vale do Paraíba e começava o seu avanço em direção ao Oeste Paulista, tornando o café o principal produto exportado pelo país e o Brasil o principal produtor mundial do produto[39].

À enorme riqueza produzida pela bebida, soma-se o fim do tráfico de africanos estabelecido pela Lei Eusébio de Queirós de 1850. O fim do tráfico promoveu uma reorientação do fluxo do comércio externo brasileiro: capitais brasileiros obtidos com as vendas dos produtos de exportação reservados no exterior ao pagamento dos traficantes começaram a voltar ao Brasil. Esse dinheiro repatriado financiou uma forte expansão de consumo de produtos importados duráveis e semiduráveis[40]. Essa conjunção de fatores promoveu uma explosão na procura por pianos, que além de vendidos, passaram a ser alugados, vendidos a prazo e comprados de segunda mão[41].

O piano moderno é fruto da Revolução Industrial. Na Inglaterra, onde sua fabricação industrial começou, sua produção não se circunscreveu à fabricação dos instrumentos, mas antes emergiu em uma revolução cultural que envolvia

> novos meios de produção e distribuição de mercadorias culturais – pianos, música impressa, periódicos, sistemas de educação e opinião – em uma escala de massa e internacional. Nesta revolução cultural [Muzio] Clementi mostrou um talento particular ao compreender como sistemas de

[39] PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1963. p. 60-67.
[40] "Vendendo um piano, os importadores comercializavam – pela primeira vez desde 1808 – um produto caro, prestigioso, de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro". ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: **História da vida privada no Brasil: Império**. v. 2. Alencastro, Luiz Felipe (Org.). Novais, Fernando A. (Coord.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 38, 47.
[41] Ibidem, p. 47.

> produção e *marketing* aparentemente diferentes poderiam ser coordenados de modo a que cada um promovesse e expandisse os outros: concertos e música doméstica, fabricação de pianos e instrução pianística; impressão musical, jornalismo musical e cânone musical[42].

A introdução do piano e sua difusão no Brasil será melhor compreendida se ela for estudado como parte de uma nascente indústria de entretenimento que une o comércio do piano à impressão musical.

1.1.2. Do cravo ao pianoforte: da peça artesanato ao produto industrial

Bartolomeo Cristofori (1655-1731), cravista e *luthier*, era o responsável pela manutenção dos quarenta cravos e espinetas do príncipe Fernando de Médici, de Florença. No início do século XVIII, Cristofori criou um "*gravicembalo col piano e forte*" (cravo com piano e forte), descrito pela primeira vez em 1711 pelo marquês Scipione Maffei no *Giornale de' letterati d'Italia*. Apesar do nome, cravo, a forma pela qual se fazia vibrar a corda era outra: no cravo, as cordas são pinçadas por um plectro, isto é, são beliscadas por uma pequena palheta feita de pena de ganso. No instrumento de Cristofori, as cordas são percutidas por um pequeno martelo recoberto com couro de cervo. Essa inovação permitiu ao seu invento um efeito impossível de obter no cravo, muito valorizado na música de estilo galante que emergia na Europa na década de 1730: o piano de Cristofori realizava dinâmicas, emitia sons fracos e fortes, daí o seu nome – pianoforte.[43]

---

[42] PARAKILAS; WHEELOCK, 2002, p. 73.

[43] O mecanismo desenvolvido por Cristofori catapultava o martelo contra a corda; a variação na força usada no acionamento da tecla resultava em uma variação na velocidade do martelo e, consequentemente, na força aplicada contra corda. Ou seja, quanto maior a força aplicada pelo dedo, mais veloz seria o

Apesar de ser criação de um italiano, foram artesãos alemães seguidos por ingleses e franceses os responsáveis pelo desenvolvimento do instrumento nos séculos XVIII e XIX[44]. Nesse período o piano passou por centenas de transformações, que afetaram profundamente sua estrutura e sonoridade.

O instrumento que se popularizou a partir da década de 1870 era consideravelmente diferente dos pianos do século XVIII. As primeiras modificações introduzidas na primeira metade do século XIX foram padronizadas e aperfeiçoadas: martelos cobertos com feltro, cordas cruzadas e sobrepostas, duplo escape[45] e armação ou quadro de metal. A busca por maior volume e extensão sonora também tornou as cordas mais grossas e tensas, os martelos mais pesados, as caixas de ressonância mais espessas. Até meados do século XIX, havia três formatos de piano: de mesa ou quadrado (Imagem 4 e Imagem 5), vertical ou de armário (Imagem 6) e o de cauda (Imagem 7).

---

lançamento do martelo, mais força seria aplicada à corda e mais forte o som da nota resultante – ao contrário, quanto menor a força na tecla, menor a velocidade do martelo, menor a força aplicada contra a corda e mais fraca (*piano*) a nota LOESSER, 1990, p. 29-34.

[44] Para de detalhes sobre o desenvolvimento tecnológico ver PERSONE, Pedro. A aurora do (forte)piano. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 20, pp. 22-33, 2009.

[45] Duplo escape é um mecanismo que permite acionar o martelo enquanto a tecla ainda está em uma posição intermediária, o que permite que uma nota seja rapidamente repetida mesmo tocando suavemente.

Imagem 4 – Piano de mesa inglês William Stodart, c.1820, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center

Imagem 5 – Piano de mesa inglês William Stodart, c.1820, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center

Imagem 6 – Piano francês vertical ou de armário Pleyel, 1857-1858, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center

Imagem 7 – Piano de cauda inglês John Broadwood & Sons, 1808, Metropolitan Museum of Art

As transformações sofridas pelo instrumento não foram apenas construtivas – o desenvolvimento tecnológico do piano está relacionado com o emprego dos novos processos de produção em massa: o piano moderno é um produto industrial.

A primeira revolução no piano começou na Inglaterra. A urbanização e o desenvolvimento das manufaturas e do comércio produziram uma classe burguesa abastada em busca de distinção. Também foram os ingleses os primeiros a notar, em fins do século XVIII, o potencial industrial do instrumento: suas centenas de peças idênticas – teclas, martelos, contramartelos, escapamentos, abafadores, alavancas, *jacks*, cápsulas, barretinas, pinos, cordas etc. – adequavam-se muito bem aos novos processos de produção em série e à divisão do trabalho usada nas indústrias. Em 1782, John Broadwood passou a dirigir uma oficina de cravos que produzia em média dezenove instrumentos por ano. De 1782 a 1802, a Broadwood produziu mais de 8 mil instrumentos, cerca de quatrocentos pianos por ano[46].

Na França, a transformação dos processos produtivos na indústria pianística começou sobretudo no século XIX. Em 1827, a fábrica Pleyel empregava trinta trabalhadores que produziam pouco mais de cem instrumentos por ano; em 1855, seus 425 trabalhadores produziam 1.500 instrumentos por ano. A Erard, sua concorrente, tivera progressão semelhante: em 1855 afirmava fabricar 1.500 instrumentos por ano com 425 trabalhadores. Enquanto a Pleyel e Erard se especializaram em instrumentos de alta qualidade, uma multidão de novas fábricas colocava milhares de instrumentos no mercado a preços mais competitivos. Em 1821 havia cerca de trinta delas em toda a França, e em 1847 já eram 180 somente em Paris. Os números na Inglaterra são ainda

[46] LOESSER, 1990, p. 233-235.

mais impressionantes: em 1850, só a produção daquele país era estimada em 23 mil unidades; desses instrumentos, 10% saíam da oficina da Broadwood. Os pianos alemães só começaram a rivalizar em qualidade com os pianos franceses e ingleses na década de 1860, tornando-se um produto de exportação competitivo na década de 1880[47].

O que limitava a produção de pianos era o emprego intensivo de mão de obra. Apesar da especialização e da divisão do trabalho, o processo de produção era manual; as fábricas aumentavam a produção aumentando o número de empregados – a produtividade, o número de pianos produzido por trabalhador permanecera praticamente o mesmo desde o inicio do século. A grande transformação na fabricação pianos ocorreu na década de 1860, quando as máquinas foram introduzidas na fabricação dos instrumentos[48]. A oficina dava lugar à indústria, surgiram instrumentos mais baratos e acessíveis. Os dados estimados com a produção de instrumentos podem ser observados na Tabela 1.

Existem notícias de fábricas de pianos feitos no Brasil ainda na primeira metade do século XIX. Sabemos existir uma fábrica de pianos no Rio de Janeiro em 1837[49]; no Recife duas funcionavam antes de 1850[50]. Considerando a tecnologia necessária à produção desses instrumentos, como seria possível termos tais indústrias em um país de economia rural e escravagista? Em primeiro lugar, não nos faltava uma das principais matérias-primas: a madeira. Loesser lista duas dezenas de tipos de madeiras diferentes que entravam na fabricação de um instrumento em meados no século XIX, entre elas o pau-brasil.

---

[47] Ibidem, p. 385, 386, 589.
[48] EDWIN, M. Ripin, et al. Pianoforte. In: **Grove Music Online**, Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631>.
[49] MAGALDI, 2004, p. 8.
[50] ALENCASTRO, 1997, p. 46.

Tabela 1 – Produção estimada de pianos entre 1870-1910, em milhares[51]

Ano	Inglaterra	França	Alemanha	Estados Unidos	Total
1870	25	21	15	24	85
1890	50	20	70	72	212
1910	75	25	120	370	590

Além disso, a divisão do trabalho na indústria fez surgir na Europa um mercado de componentes de pianos com fábricas que se especializaram na produção de partes avulsas. Em vez de fabricar todas as peças necessárias a um instrumento, algumas empresas passaram a comprar partes avulsas daqueles fabricantes, e com algumas que apenas montavam pianos com peças compradas nesse mercado[52]. Assim, as tais fábricas de pianos poderiam usar peças feitas localmente e outras importadas, como cordas e o quadro de metal, o que seria coerente com o contexto brasileiro.

1.1.3.Pianos, comércio e impressão musical

A importância de 1808 na história do piano no Brasil deve-se sobretudo à abertura dos portos ao comércio[53] com as nações amigas, sobretudo com a nossa melhor amiga, a Inglaterra. Na década de 1810 os relatos sobre a existência do instrumento no Rio de Janeiro eram contraditórios, afirmando ora sua raridade, ora sua popularidade[54]. Ainda assim, os anúncios nos jornais mostram um incremento contínuo nas ofertas de

---

[51]EDWIN, et al., 2017.

[52] LOESSER, 1990, p. 387-389.

[53] Os dados que utilizo sobre o comércio de instrumentos e pianos foram compilados e estudados por PEREIRA, Mayra. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro do período colonial ao final do primeiro reinado**. 2013. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, 2013.

[54] Spix e Martius afirmavam que, em 1817, os pianos eram raros. Já os prussianos Leithold e Rango afirmavam que existiam pianos em grande número, mas em péssimas condições em razão da umidade. Ibidem, p. 247.

instrumentos musicais em geral, cujo carro-chefe era o piano. A princípio os pianos ingleses dominaram o mercado, mas com a queda de Napoleão e a restauração da monarquia na França, reaproximando o Brasil desse país, em 1816, percebe-se um incremento sensível na variedade de instrumentos e acessórios de origem francesa.

Até meados da década de 1810, o comércio de instrumentos musicais era feito em estabelecimentos nos quais se vendia artigos de luxo como tecidos, móveis, perfumes, vestuário, quadros, porcelana, relógios etc[55]. Partituras e métodos eram encontrados em livrarias. Em 1814, por exemplo, a livraria de Manoel Joaquim da Silva Porto anunciava que importava "música de qualquer qualidade que seja"[56].

As primeiras lojas especializadas em artigos musicais surgiram no fim daquela década. Entre elas, destacava-se a loja de John Ferguson. Em fevereiro de 1817 ele anunciava a venda de pianofortes, órgãos, rabecas (violinos) e suas cordas, e também se oferecia como afinador de pianos e de órgãos. Em fins da década de 1820 essas lojas especializadas disponibilizavam toda sorte de instrumentos, partituras, acessórios, além de serviços como reparos, afinação e ensino:

> Carlos Crockatt anuncia ao respeitável público que recebeu proximamente em sua loja de música, Rua da Quitanda n. 111, um grande sortimento de cordas da Itália para rabeca, flautas de buxo e de ébano com bomba, de uma até nove chaves, clarinetas de 5 a 13 ditas [chaves], requintas, cornetas de chaves, trompas e todos os mais instrumentos de sopro, tudo de superior qualidade. Também recebeu ricos pianos do insigne autor W. Studart, e um elegante e bem ornamentado órgão, próprio para qualquer Igreja, por ser obra em tudo perfeitamente acabada, e todos os gêneros

[55] Uma lista dos comerciantes e os principais produtos anunciados entre 1808 a 1822 consta em AMORIM, Humberto. O comércio musical em livrarias, armazéns de variedades e lojas especializadas no Brasil oitocentista (1808-1822). **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n. 2, pp. 1-26, 2017a. p. 15-16.
[56] Ibidem, p. 5.

> acima vendem-se por preços mui módicos. Na mesma loja de instrumentos se acha um homem que faz e conserta órgãos[57].

A especialização do comércio musical estava ligada tanto ao incremento das atividades musicais patrocinadas pelo Estado quanto à mudança demográfica da cidade. Sabemos que o estabelecimento da corte no Rio de Janeiro promoveu um enorme enxerto humano na cidade. Segundo Alencastro, além da família real, transferiu-se para o Rio um aparato burocrático enorme. De 1808 a 1817, entre fidalgos, dignitários régios, padres, advogados, médicos, funcionários da Coroa e oficiais militares lusitanos, cerca de 15 mil pessoas transferiram-se da Europa para a corte[58].

Paralelamente ao desenvolvimento do comércio musical na década de 1820, realizavam-se também os primeiros experimentos na impressão de partituras, feitos em oficinas de tipografia, gravura e estamparia[59]. Antes de música propriamente dita, os prelos na corte publicaram, em 1823, a *Arte de música para uso da mocidade brasileira*[60]. O primeiro tratado musical publicado no Brasil usava uma técnica mista de impressão: o texto e os pentagramas foram feito com tipos móveis, enquanto a notação musical foi escrita à mão[61].

---

[57] *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, 13 dez. 1827, p. 3. Transcrito em PEREIRA, 2013, p. 161.
[58] ALENCASTRO, 1997, p. 16.
[59] Para a lista de oficinas em atividade no Rio de Janeiro ver LEME, Mônica Neves. **E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. – música popular e impressão musica no Rio de Janeiro (1820-1920)**. 2006. Tese (Doutorado em Históriоa Social) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006. p. 144-157. PEQUENO, Mercedes dos Reis. Impressão musical no Brasil. In: **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. Marcondes, Marcos Antônio (Ed.). São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003. p. 371-373. Para os métodos de impressão e a relação entre oficinas e técnicas usadas ver FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
[60] ANÔNIMO. **Arte de Muzica para Uzo da Mocidade Brazileira por hum Seu Patrício**. Rio de Janeiro: A Typographia de Silva Porto & Cª, 1823.
[61] AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. Música. In: **Manual bibliográfico de estudos brasileiros**. v. 2. Moraes, Rubens Borba de; Berrien, William (Eds.). Brasília: Senado Federal, 1998. p. 1093.

Essa artinha (obra teórica de objetivo didático com noções básicas de leitura, música e grafia) saíra da tipografia Silva Porto, a mesma que anunciara a importação de partituras em 1814[62]. Se por um lado a mistura de técnicas revela que Silva Porto não dominava a tecnologia necessária à impressão de música, por outro, o mero fato de esse tratado ter sido impresso indica a existência de público consumidor interessado em aprender música usando manuais escritos na língua pátria. E quem se interessava em aprender por métodos produzidos localmente também estaria desejoso em tocar e ouvir música de gêneros e por compositores locais.

Os primeiros impressores de música estabelecidos no Rio de Janeiro foram franceses: o casal Compagnom. Em outubro de 1824, esses gravadores recém-chegados da França apresentaram-se ao público, afirmando em um anúncio no *Diário do Rio de Janeiro* (Imagem 8) ser capazes de abrir (imprimir) toda sorte de música. Além da oficina de impressão, na qual gravavam outros produtos gráficos, eles também anunciavam comercializar música e métodos de instrumentos

Pouco mais de dois meses após o anúncio dos franceses, o armazém de instrumentos e música John Ferguson e Charles Crockaat anunciava a venda de duas peças para canto e pianoforte "recentemente gravados na corte"[63]: o *Hino imperial e constitucional*, composto por dom Pedro I[64], e o *Hino brasílico e imperial*. Ou seja, as primeiras músicas impressas no Brasil foram escritas para canto com acompanhamento

---

[62] Para os tratados e a teoria musical no Brasil ver BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. **Teoria musical no Brasil: 1734-1854**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.. Para os primeiros métodos de música impressos no Rio de Janeiro ver VOLPE, Maria Alice. **Music Publishing in Nineteenth-Century Rio de Janeiro: Music Making, Cultural Values, and the New Market**. Cremona: Ad Parnassum Studies, 2010. p. 442-444.

[63] ANDRADE, 1967.v. 1, p. 155.

[64] Sobre a composição de dom Pedro ver CARDOSO, Lino de Almeida. Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do *Hino da Independência*, de dom Pedro I. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 25, pp. 39-48, 2012. p. 40.

de pianoforte. Em abril de 1825, os mesmos comerciantes Ferguson & Crockaat anunciavam ter saído "à luz [uma] Coleção de doze modinhas modernas para piano forte, e de muito de bom gosto [...] pelo preço de 1280"[65].

5 Mr. te Mme. Compagnon, chegados ultimamente da França, tem a honra de participar ao respeitavel publico que na sua casa rua da Quitanda N. 115, abre-se chapas de todas as qualidades de muzica, londuns, duos, cavatinas, ou obras grandes; tambem se encarregão de bilhetes de vezitas e tiquettas; contas correntes &c. com toda a delicadeza e promptidão, os amantes da muzica acharão já na dita casa muzica dos melhores Autores, tanto para piano, arpa, Quitarra Franceza, rebeca, rebecão, hoboé flauta e flautim; como tambem methodo partições de todas as ispecies.

Imagem 8 – Anúncio do casal Compagnom tratando da impressão musical[66]

Monica Leme suspeita que o hino de dom Pedro teria sido impresso na oficina litográfica do Arquivo Militar; já a coleção de modinhas poderia ter vindo da Europa, ser trabalho dos Compagnon ou de um certo M. Fontain[67].

De fato, a expressão "sair à luz" era usada para noticiar a aparição de qualquer tipo de impresso, fosse por publicação ou por importação[68]. Ainda assim, tanto o anúncio dos impressores franceses como o dos comerciantes ingleses mencionam música local (lundus e modinhas) para canto com o acompanhamento de pianoforte, o carro-chefe do comércio de instrumentos musicais e da loja de Ferguson & Crockaat. O que a cronologia dos anúncios, os gêneros de música e o instrumento acompanhante escolhido sugerem é que os Compagnon foram os impressores tanto do hino como das modinhas, as

[65] *Diário do Rio de Janeiro*, 18 abr. 1825, p. 49.
[66] *Diário do Rio de Janeiro*, 2 out. 1824, p.6.
[67] LEME, 2006, p. 145.
[68] FERREIRA, 1994, p. 285.

primeiras músicas do Rio de Janeiro, e que eles atuaram em associação aos comerciantes ingleses de pianos.

Os anúncios mostram o interesse comum entre impressores e comerciantes. Afinal, as lojas de música eram pontos de venda privilegiados das partituras impressas, de outro, os comerciantes, em contato direto com o público e as publicações estrangeiras, poderiam indicar o tipo de obra com melhores chances de venda[69].

Outra forma de interação entre comerciantes e impressores é a encomenda de obras impressas, maneira talvez mais simples de atender a demanda de seus clientes por música local que negociar com impressores no exterior.

A impressão regular de música no Rio de Janeiro estabilizou-se a partir de 1834, quando Pierre Laforge abriu sua oficina litográfica na Rua do Ouvidor[70]. Um de seus primeiros clientes foi João Bartolomeu Klier, alemão de Bremen, estabelecido no Rio desde 1828 e proprietário de uma loja de música desde 1831. Klier encomendou a Laforge a impressão de algumas modinhas do cantor, violinista e compositor Gabriel Fernandes da Trindade. Em 1836 Klier já possuía imprensa própria e em 1837, imprimia seu periódico musical, a *Terpsícore Brasileira*[71]. Esta não era a primeira publicação do gênero: desde 1834, a *Lira do Apolo Brasileiro* publicava mensalmente quatro peças de música: uma para flauta, uma para canto acompanhado e duas para piano (uma para alunos principiantes outra para aqueles mais avançados)[72].

Além de partituras avulsas e periódicos, o aluguel de partituras foi outra forma de acesso à música impressa. O serviço foi criado por Johann Christian Muller,

---

[69] Para a relação entre o comércio e a impressão musical ver também LEME, 2004.
[70] LEME, 2006, p. 161-162.
[71] 2003, p. 370-371.
[72] ANDRADE, 1967. v. 1, p. 240.

dinamarquês comerciante de pianos e música estabelecido na cidade desde 1828, e seu sócio H. E. Heinen. A *Bibliotheca Musical* oferecia assinaturas de três, seis e doze meses; os assinantes tinham direito a receber uma peça por vez escolhida de um catálogo impresso adquirido à parte. Segundos os idealizadores, a vantagem para os assinantes era a economia:

> De hoje em diante, os pais de família, longe de despender, com sacrifício seu, avultadas quantias para obter peças de música, que seus filhos logo decoram e desprezam, podem por um módico preço conseguir todas, não só antigas, como as mais modernas, tanto instrumentais como vocais[73].

O comércio e a impressão musical eram dominados por estrangeiros. Rafael Coelho Machado (1814-1887) foi um dos imigrantes que teve papel importante nesse mercado. Natural dos Açores, Machado chegou ao Rio em 1838 e destacou-se como professor de piano, canto, composição e órgão[74]. Coelho Machado atuou com destaque no campo da literatura e da pedagogia musicais. Em 1842 saíram dos prelos seus *Princípios de musica prática*, uma artinha, e o seu *Dicionário musical*[75], primeira obra do gênero escrita em língua portuguesa, que alcançou três edições[76].

Machado também publicou três obras didáticas destinadas ao público pianista: uma tradução do Método Piano (1843) de Franz Hünten e um método de afinar pianos (1843) de sua autoria. (Na primeira metade do século XIX, os pianos não conseguiam

---

[73] **Catalogo da biblioteca musical de J. C. Muller e H. E. Heinen: fornecedores de musica de sua Magestade Imperial.** Rio de Janeiro: Typographia Imp. e Const, de J. Villeneuve e Ca, 1837. Transcrito apud MAGALDI, 1994, p. 407-468.

[74] Para um resumo das atividades e produção de Rafael Coelho Machado ver ibidem, p. 205-216.

[75] MACHADO, Raphael Coelho. **Principios de Musica pratica para uso dos principiantes.** Rio de Janeiro: Typographia franceza, 1842. in 8°gr 24 p. _____. **Diccionario musical.** Rio de Janeiro: Typografia franceza, 1842. in 4°. 275 p. _____. **O mestre para piano ou instrucção pratica para pianoforte.** Rio de Janeiro: Imperial Imprensa de Musica, c. 1850.

[76] BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento **Diccionario bibliographico brazileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883-1902. v. 7, p. 96.

manter a afinação das cordas por muito tempo, tornando o afinador de pianos um profissional bastante requisitado, como mostram as três edições de seu manual.) O método de piano alcançou seis edições; o de afinação teve três[77]. A terceira obra foi um método de piano também de sua própria autoria, publicado em 1850. Além do piano, ele também publicou métodos para flauta, violão, órgão e oficleide e manuais de harmonia e escrituração musical[78].

O estímulo à imprensa musical revela a importância do piano no desenvolvimento de uma cultura musical letrada amadora, baseada no conhecimento da escrita musical e na leitura de partituras. Em 1842, ao anunciar a subscrição para seu *Dicionário,* Coelho Machado listava alguns dos proveitos que ele oferecia:

> ele [o *Dicionário*] oferece muita vantagem às senhoras pianistas, não só pela instrução que dela podem colher, como pelas palavras de escrituração musical que aparecem em maior número nas música modernas de piano, explicando como devem ser entendidas na execução.[79]

Essa mesma cultura musical letrada dominada pelas mulheres também foi importante fomentadora da crítica musical. Segundo Luís Antônio Giron, "o público leitor feminino teve papel determinante no surgimento do debate público sobre música", isto é, na crítica musical, ou ao menos, continua Giron, as mulheres serviram "como pretexto para a aparição de uma crítica mais ativa. As mulheres têm tempo e recreio suficientes para se ocupar com as particularidades operísticas e academias"[80].

---

[77] SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionário bibliographico portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859-1958.v. 7, p. 46
[78] Para a lista da produção de Machado ver BINDER; CASTAGNA, 1998.
[79] *Jornal do Commerio*, 1º mar. 1842, p. 3.
[80] GIRON, Luís Antônio. **Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte - 1826-1861.** São Paulo; Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo; Ediouro, 2004. p. 74.

O cultivo do piano não fora responsável sozinho por tudo isso. Como afirmara Debret logo ao começo, aos poucos os brasileiros foram adotando costumes franceses, a música entre eles. Mas como creio ser claro a esta altura, a difusão do ensino do piano foi um grande dinamizador da economia musical, impulsionando o comércio de instrumentos, de impressos, de literatura e a crítica musical. Em relação à impressão musical local, é possível perceber o interesse de comerciantes e impressores em fornecer um produto para o gosto local com a atenção dada às modinhas e aos lundus.

Carlos Sandroni, em seu estudo clássico sobre o samba e a síncopa na música brasileira, faz uma longa discussão para diferenciar as modinhas portuguesas e brasileiras do século XVIII do lundu-canção do século XIX. Para ele, o lundu distinguiu-se da modinha no início do século XIX[81] em um processo de transformação estilística que por volta de 1830 estava terminado:

> Já os lundus que nos chegaram do Império e dos primeiros anos da República são música perfeitamente burguesa, isto é, composta por profissionais (cuja formação técnica se fez em moldes europeus, e cuja função se distingue da dos letristas), sustentada financeiramente através da venda de partituras, interpretada nas casas das famílias que possuíam piano e nos teatros de variedade a ingresso pago.[82]

Nos próximos capítulos veremos como o piano criou novas formas de tocar, escutar e estudar música. Antes, porém, precisamos reconhecer as modificações ocorridas no ensino e na profissão musical.

---

[81] "De fato, é só durante o século XIX que a modinha e o lundu passam a receber definições inequívocas da parte de seus autores, editores e consumidores, e a ser como tais reconhecíveis por nós graças a determinado conjunto de características" SANDRONI, 2001, p. 43.
[82] Ibidem, p. 56.

2. FORMAÇÃO PROFISSIONAL: O ENSINO DE MÚSICA E O ENSINO DO PIANO

Muitos outros músicos escreveram métodos de música e manuais de instrumentos como os de Raphael Coelho Machado mencionados no capítulo anterior. O sucesso dessas publicações nos informa a existência de um público de professores e alunos que desejavam se formar e informar em sua língua pátria. As publicações de Machado mostram um novo tipo de ator social no meio musical: o professor de piano. Em 1829, por exemplo, Johann Cristian Muller, da *Biblioteca Musical,* anunciava-se como "mestre de piano" e também oferecia

> seu préstimo ao respeitável público, para ensinar a tocar, afina, e compõe, e ao mesmo lhe chegou um grande sortimento das melhores cordas inglesas, para o mesmo instrumento, o qual encordoa, e prepara ao melhor gosto possível, quem se quiser utilizar deste seu préstimo procura no Beco da Fidalga n. 14, ou na Rua d'Ajuda n. 68, em uma fábrica de charutos.[1]

O sentido do ensino instrumental foi a especialização do professor de instrumentos de teclado do século XVIII ao professor de piano do século XIX. Em janeiro de 1829, João Antônio da Motta, ou Mata[2], violinista português recém-chegado de Lisboa, anunciava dar aulas de música, de "rabeca [...] assim como de pianoforte, advertindo,

---

[1] *Jornal do Commercio,* 22 jan. 1829, p. 3, apud PORTELA, Angela Celis Henriques. **Mulheres pianistas e compositoras nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005. p. 189.

[2] Ayres de Andrade o cita como João Antônio da Mata, um dos melhores violinistas de seu tempo, convidado por Francisco Manuel da Silva para 1º violino concertino da orquestra da Capela Imperial quando ele a reorganizou. ANDRADE, 1967. v. 2, 193-194

porém, que deste segundo instrumento não é tocador, mas obriga-se a ensinar tanto um como outro, com a maior perfeição”[3].

Durante boa parte do século XVIII o pianoforte e o cravo compartilharam a mesma função musical e, portanto, a mesma técnica. O que se aprendia em um instrumento usava-se em outro. Sendo os cravistas amadores ou profissionais essencialmente músicos acompanhadores, boa parte da sua formação era dedicada ao estudo da harmonia e do contraponto. Já que estes conhecimentos eram os mesmos necessários à composição, a arte de compor era ensinada ao teclado e a técnica instrumental que os músicos precisavam dominar visava à realização do acompanhamento e da composição.

A progressiva distinção do piano em relação ao cravo, a partir da segunda metade do século XVIII, deu-se em outra direção. A técnica instrumental a ser dominada tinha por objetivo a *performance* solista e a exibição individual. Em fins desse século surgem os primeiros métodos específicos para piano; o estudo do contraponto e da harmonia é substituído pelo domínio da técnica puramente instrumental: a virtuosidade torna-se ambição comum ao pianista, fosse ele amador ou profissional[4].

Possivelmente, o que Motta queria afirmar, ao declarar que mesmo não sendo pianista ensinava a tocar com perfeição, era sua filiação à tradição do século anterior do ensino de instrumento de teclado voltado ao acompanhamento e à composição.

---

[3] *Jornal do Commercio*, 19 set. 1829, p. 3 apud PORTELA, 2005, p. 196.
[4] PARAKILAS, James, et al. The Piano Lesson. In: **Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano**. Parakilas, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 112-115.

2.1. Conservatório de Música

Na história do Rio de Janeiro oitocentista, o Conservatório de Música domina a bibliografia sobre o ensino musical. Mas em relação ao piano, sua contribuição foi bem tardia.

O Estado, peça fundamental da vida musical oficial fluminense desde 1808, ao retirar-se do patrocínio da música da corte no início da década de 1830, deixou os músicos em situação econômica difícil. Nesse período de penúria um grupo de profissionais organizou-se sob a liderança de Francisco Manuel da Silva e fundou a Sociedade de Beneficência Musical. Também conhecida como Sociedade de Música, ou ainda Sociedade Filarmônica, a associação atuava como entidade de auxílio mútuo e promotora de concertos. As ambições da Sociedade revelaram-se maiores, e na ausência de instituições do Estado ela procurou controlar o exercício da profissão, em substituição à irmandade de Santa Cecília[5].

A criação do Conservatório de Música foi uma inciativa da Sociedade de Beneficência Musical para formar músicos para o culto e o teatro, isto é, para a música sacra e a ópera[6]. Para financiar a escola, a Sociedade solicitou à Câmara dos Deputados do Império duas loterias anuais por um período de oito anos. O pedido das loterias foi aprovado em novembro de 1841, mas o projeto de criação do conservatório só foi apresentado em janeiro de 1847. As aulas da primeira turma só começaram em agosto de 1848; as da segunda, em abril de 1853: rudimentos preparatórios para solfejo para o

---

[5] ANDRADE, 1967.v. 1, p. 175-177

[6] A petição enviada à Câmara está transcrita em SILVA, Janaina Girotto. **"O florão mais belo do brasil": o Imperial Conservatório de Musica do Rio de Janeiro /1841-1865**. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2007. p. 51-54.

sexo masculino, rudimentos e cantos para o sexo feminino, respectivamente. Ainda foram necessários mais dois anos para sua instalação completa, realizada em 1855, quando o Conservatório se tornou uma seção da Academia Imperial de Belas Artes. As disciplinas previstas na organização da escola em 1855 eram as seguintes: i) rudimentos, solfejos e noções gerais para canto; ii) canto; iii) regras de acompanhar e de órgão; iv) duas aulas de instrumento de sopro; v) duas aulas de instrumento de corda[7].

A demora entra a concessão dada pela Câmara e extração das loterias mostra a falta de interesse do Estado em patrocinar o conservatório. E mesmo depois de iniciada a primeira turma, em 1848, mais sete anos foram necessários para montar a estrutura capaz de realizar os objetivos propostos em 1841. Manuel de Araújo Porto Alegre, responsável pela reforma Pedreira, que reestruturou a Academia Imperial de Belas Artes e lhe anexou o Conservatório, tinha intenções ambiciosas para a escola. Ele queria

> fundar de novo a Ópera Nacional [...]. Desejava principiar por algumas tragédias com coros, para depois passar às Operas de canto [...]. Tinha em mente dar uma ideia da tragédia e da comédia antiga, e de pôr assim em concurso os nossos maestros na grave composição dos coros, cujo estudo os preparava para a grande música. Os coros da Ópera Nacional me deram a perfeita esperança de alcançar quanto desejava, e de fundar desta vez uma escola séria e durável, dando assim pão a muita gente[8].

Sendo o Conservatório voltado para atender à música sacra e à ópera, não havia previsão de aulas de piano. O relatório relativo ao ano letivo de 1855, o primeiro pós-reforma, quando finalmente sua estrutura se completara, informa que havia 113 alunos matriculados, 73 do sexo masculino, quarenta do sexo feminino. As turmas eram

---

[7] ANDRADE, 1967. v. 1, p. 262.
[8] IHGB – lata 654 – pasta 8. PORTO ALEGRE, Manoel de Araújo. Apontamentos sobre a Academia das Belas-Artes do Rio de Janeiro e sobre a criação de um Teatro Nacional de Ópera apud SILVA, 2007, p. 97.

separadas: rapazes e moças não frequentavam as mesmas aulas. Além disso, as alunas só eram matriculadas na aula de rudimentos, solfejos e noções de canto; já os alunos poderiam estudar, além de canto, qualquer um dos instrumentos oferecidos: violino, violoncelo, flauta e clarinete[9]. Portanto, no que diz respeito à profissionalização musical feminina, o estabelecimento formaria apenas cantoras.

O piano foi o primeiro instrumento ensinado às mulheres no Conservatório, o que só ocorreu no fim da década de 1860. O primeiro pedido para a abertura de uma aula do instrumento foi feito em 1869, e o argumento do diretor, Thomaz Gomes dos Santos, para justificar a nova disciplina era a "imensa utilidade" dele às alunas:

> Os alunos privados de voz para seguirem o curso da aula de canto têm no Conservatório o recurso de dedicaram-se ao estudo da rabeca, violoncelo, contrabaixo, clarineta ou flauta; às alunas nas mesmas condições não resta recurso algum: a criação de uma cadeira de piano seria pois para elas de imensa utilidade[10].

No mesmo relatório, Gomes dos Santos informava o mau estado de conservação dos pianos do Conservatório: os três instrumentos da Escola não valiam um. No ano seguinte, a instituição recebeu um piano de cauda Pleyel, doação de dom Pedro II[11].

O pedido para a criação da aula foi reapresentado nos relatórios dos anos de 1870, 1871 e 1872. No relatório de 1871 Gomes dos Santos desenvolveu um pouco mais seu argumento, informando-nos a origem social das alunas que frequentavam o Conservatório:

---

[9] IMPÉRIO, Brasil. Ministério dos Negócios do. **Relatório do ano de 1855 apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 4a sessão da 9a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856.
[10] BRASIL. MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS DO IMPÉRIO. **Relatório do ano de 1868 apresentado à Assembleia Geral, na 1a sessão da 14a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1869.
[11] Idem. **Relatório do ano de 1869 apresentado à Assembleia Geral, na 2a sessão da 14a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870.

> Esta instituição [...] tem dado um meio de vida honesto a grande número de donzelas pobres, que tiram os meios de sua subsistência do exercício da música. Se for concedida ao Conservatório uma suficiente subvenção, dever-se-á em minha opinião, e na de seus professores, criar imediatamente uma cadeira de piano e outra de instrumentos de metal, que serão de imensa utilidade[12].

Em relatório de 1870, ficamos sabendo que Archangelo Fiorito (1813-1887), professor de canto, ministrava, desde 1869, "algumas lições de piano gratuitamente"[13]. Outro documento de 1890 afirmava algo bem diferente: que Fiorito recebia gratificação de 20 mil réis para ensinar uma vez por semana para as alunas que desejassem[14]. Quem o disse fora seu sucessor, Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846-1918), nomeado professor de piano em 1873. Pianista e compositor, Darbilly era recém-chegado de Paris, onde havia estudo com Antoine-François Marmontel (1816-1898) no Conservatório da Paris. Darbilly lecionava três vezes por semana, duas horas por dia[15].

O que esses relatórios de Thomas Gomes dos Santos deixam claro é a impossibilidade de as moças estudarem outros instrumentos que não piano ou canto. A convenção social segundo a qual as moças ou tocavam piano ou cantavam era mantida, negando-lhes o acesso ao aprendizado de outros instrumentos. Além disso, mostram que tal atividade não era apenas um verniz cultural, mas tornara-se de fato uma atividade profissional. Seria também muito importante saber qual o papel das alunas no pedido feito para a abertura da aula: teriam elas pressionado o diretor do Conservatório?

---

[12] Idem. **Relatório do ano de 1871 apresentado à Assembleia Geral, na 4a sessão da 14a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872.
[13] Idem, 1870.
[14] Representação apresentada por Carlos Severiano Cavalier Darbilly à Secretaria de Estado dos Negócios do Interior em 20 de fevereiro de 1890. Documento manuscrito. Acervo Arquivo Nacional. Localização: GIFI 4H-221 apud AUGUSTO, Antonio J. **A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010. p. 70.
[15] Ibidem, p. 69.

Por meio do Conservatório, o Estado colaborava na manutenção de convenções sociais que regulavam as possibilidades de formação profissional oferecidas a homens e mulheres. Essa lógica, que restringia as mulheres ao ensino do canto, reproduzia as clivagens de classe, raça e gênero herdadas da Colônia no exercício da profissão musical.

2.2. Profissionais da música: gênero, raça e classe

O *Vocabulário* de Raphael Bluteau (1638-1724) foi o primeiro dicionário da língua portuguesa. Entre as definições oferecidas no verbete "música" duas acepções mostram as imbricações entre gênero e ofício:

> MÚSICA. Mulher que sabe música. [...]
> MÚSICO. Homem que sabe, & exerce a arte da música[16].

Bluteau era padre e sua ocupação ajuda-nos a entender a discriminação entre homens e mulheres em relação ao exercício da atividade musical. No Brasil, desde os princípios da colonização portuguesa até o início do século XIX, a atividade musical remunerada era esmagadoramente destinada à Igreja[17]. É essa peculiaridade que explica, em parte, a distinção entre os que sabem e exercem a arte e as que só sabem.

No catolicismo, as mulheres estiveram proibidas de cantar nos coros até muito recentemente. A participação feminina nos primeiros anos do cristianismo foi extensa: homens e mulheres realizavam as mesmas atividades, entre elas o canto. No final do

---

[16] BLUTEAU, Pe. Raphael **Vocabulario portuguez & latino ...** Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, 1726. p. 764.
[17] CASTAGNA, Paulo. Música na América portuguesa. In: **História e música no Brasil**. Moraes, José Geraldo Vinci de; Saliba, Elias Thomé (Eds.). São Paulo: Alameda, 2010. p. 40-41.

século IV, quando o cristianismo se tornou a religião do Império Romano, as mulheres passaram a ser silenciadas nas igrejas, invocando-se o argumento dado por Paulo em I Coríntios 14:34: "as mulheres estejam caladas nas assembleias"[18]. A revisão dessa proibição no direito canônico demorou pouco mais de um milênio e meio; em 1955 coros femininos foram permitidos desde que fisicamente separado dos masculinos[19].

No Brasil, dentro da tradição que hoje chamamos de música clássica ou erudita, as primeiras notícias de mulheres sendo remuneradas por seu trabalho datam da década 1770 e referem-se a cantoras de ópera. Dessas, a mais famosa foi a mulata Joaquina Maria da Conceição da Lapa, a Lapinha. Na década de 1780 ela já atuava como atriz e cantora no Rio de Janeiro. Entre 1791 a 1805, ela viveu em Portugal, onde fez sucesso cantando; em 1806 ela voltou ao Brasil, e notícias suas reaparecem na corte joanina entre 1809 a 1812[20]. É dentro dessa tradição que Francisco Manuel da Silva e Manuel Araújo Porto Alegre estavam atuando ao restringir ao canto o ensino musical ministrado às mulheres. Ou ainda, a atuação de ambos reafirma e remodela a discriminação herdada da colônia.

O recrutamento de alunos entre os estratos mais baixos da sociedade é outra característica do trabalho musical herdada da Colônia que persistiu durante o Império. Pouquíssimos foram os músicos profissionais brancos no Brasil, especialmente na segunda metade do século XVIII; os raros casos conhecidos eram mestres de capela ou monges portugueses transferidos de Portugal para o Brasil. A elite branca não

---

[18] EDWARDS, J. Michele. Women in Music to ca. 1450. In: **Women & Music: a History**. Pendle, Karin (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 40-41.
[19] DUARTE, Francisco Lacerda Simões. **Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 119-122.
[20] PORTELA, 2005, p. 102.

considerava as artes uma forma digna de trabalho, mesmo que concorressem para o enobrecimento do espírito. Assim, até a instalação da corte no Rio de Janeiro, em 1808, vigia no Brasil uma percepção generalizada segundo a qual a música era uma atividade de mulatos livres[21]. A composição musical algumas vezes era comparada à literatura, pois deixava uma obra, uma criação duradoura. As atividades performáticas não partilhavam de tal prestígio, vigorando por muito tempo a "percepção quase universal de que atrizes e cantoras eram mulheres públicas', [e] não era raro que as elites da época associassem músicos e atores à falta de modéstia, ao ócio e à vida desregrada"[22].

Vários autores observaram a tendência crescente de valorizar o ensino musical como ferramenta privilegiada para a boa formação moral dos indivíduos em autores e escritos da primeira metade do século XIX[23]. Do ponto de vista estético, por um lado, tal valorização dos (supostos) poderes éticos da música liga-se ao cultivo da arte acadêmica e de valores neoclássicos patrocinados pelas elites do Segundo Império. Por outro, é preciso notar que a insistência com a qual tais são argumentos apresentados – em discursos, introduções de métodos de música, artigos de jornais, textos legais etc. – revela também uma intenção retórica: combater a má reputação sofrida pelos músicos profissionais e convencer de que o exercício da música não era atividade imoral.

Como foi dito, foi somente com a transferência da corte para o Rio de Janeiro que músicos brancos formaram um contingente numeroso. Isso parece não ter sido suficiente para eliminar ou pelo menos diminuir os preconceitos de raça e classe contra

---

[21] BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder**. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008. p. 130-134.
[22] Ibidem, p. 131.
[23] SILVA, 2007. AUGUSTO, 2010. GARCIA, Gilberto Vieira. **"Tão sublime quanto encantadora arte": o ensino de música no Imperial Collegio de Pedro II**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Rio de Janeiro, 2014. p. 26-30. e KÜLH, Paulo M. A música e suas histórias na obra de Araújo Porto-Alegre. In: **Araújo-Porto Alegre: Singular & Plural**. Kovenky, Julia; Squeff, Letícia (Orgs.). São Paulo: IMS, 2014.

eles. Em 1836, em seu célebre ensaio *Ideias sobre a Música*, publicado na revista *Nitheroy*, Manuel Araújo Porto Alegre descreveu a má reputação da classe musical naquele momento:

> Entre nós, ama-se em delírio a Música, mas despreza-se de alguma maneira os músicos: os ricos trocam de bom grado o seu dinheiro pelas lições do artista, recebem-nos com prazer em seu interior, mas talvez se envergonham de ser seus amigos; *os nossos músicos estão longe do labéu [estigma] de imoralidade*, ao contrário, são bons pais de família, vivem de harmonia recíproca, têm um defeito, e grande para um artista neste século, serem pobres!"[24].

É dentro desse quadro, em que a percepção sobre a reputação da classe musical ainda era bastante ruim, que a Sociedade de Beneficência pediu o auxílio do Estado para criar o Conservatório de Música. A solicitação encaminhada à Câmara dos Deputados em 1841 listava quatro argumentos para convencer os legisladores da importância da proposta. O primeiro era a escassez de mão de obra: em pouco tempo faltariam músicos na Capela Imperial e para o Teatro Nacional. Outros dois diziam respeito à sua utilidade, já que os músicos emprestariam "pompa e lustre" às solenidades da Igreja e divertiriam, oferecendo "a melhor e mais inocente das distrações". O último era o argumento moral: a importância da música derivava da "sua influência civilizadora, [e] seus benefícios sobre os costumes" – o Conservatório abriria "mais uma carreira à nossa mocidade talentosa de ambos os sexos, e *promover[ia] a moralidade pública*"[25].

---

[24] PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. Ideias sobre a música. **Nitheroy, revista brasiliense (ciências, letras, e arte)**, Paris, Dauvin et Fontaine, v. 1, n. 1, pp. 160-183, 1836. p. 180. Grifo meu.
[25] A petição enviada à Câmara está transcrita em SILVA, 2007, p. 51-54. Grifo meu.

Um artigo publicado no jornal *O Brasil*[26] que defendia a criação do Conservatório reclamava que o ensino da música era privilégio das "pessoas abastadas que podem pagar mestres; ao povo nada se concede; coma, beba, vista-se, pague impostos, que mais quer?". O autor também se apoiava no nacionalismo emergente, argumentando que se nada fosse feito, em breve o Rio de Janeiro alcançaria o "estado deplorável de não termos um só artista nacional". Por último, o Conservatório teria a dupla missão de ser, ao mesmo tempo, estímulo econômico e remédio moral, "incentivando a ideia de que a música é uma indústria, e assim produzindo todas as vantagens de outra qualquer, prestando uma ocupação honesta, civilizando pela música"[27].

Os professores particulares, de música ou de outra disciplina, eram uma categoria profissional muito afetada e preocupada com o juízo moral que se fazia deles[28]. A expansão do comércio de instrumentos e partituras mostra o desenvolvimento de uma prática musical doméstica e, consequentemente, uma demanda crescente pelo ensino de música. Tal demanda foi suprida por professores particulares e pelas "academias de educação para meninas"[29] que os empregavam.

Em relação ao piano, a falta de moralidade dos músicos ganha outra dimensão, pois se a clientela era predominantemente feminina, o professorado particular era, em princípio, preponderantemente masculino. E a importância do ensino particular de música, econômica e socialmente, pode ser medida pelo desejo demonstrado pelo Conservatório, em 1859, em tornar-se responsável pela certificação artística e moral dos

---

[26] *O Brasil* era dirigido por Justiniano José da Rocha e órgão de imprensa do Partido Conservador SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. p. 182-183.
[27] *O Brasil* apud ANDRADE, 1967, p. v. 1 p. 247.
[28] "Deveriam ser, eles e elas [os professores], pessoas de moral inatacável; suas casas ambientes decentes e saudáveis, uma vez que as famílias lhes confiavam seus filhos e filhas." LOURO, 2004, p. 444.
[29] AMORIM, Humberto. O ensino de música nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1822). **OPUS – Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom), v. 23, n. 3, pp. 43-66, 2017b.

profissionais habilitados a ensinar nas escolas de ensino primário, secundário e particular[30].

Aceitos como trabalhadores, recusados como amigos, bem recebidos no âmbito privado, rechaçados publicamente, a circulação dos professores de música entre as "boas" famílias criou tensões no ambiente doméstico. A difusão do piano pelas classes abastadas do Rio reformulou dentro dos lares um conflito de base racial e social criado pela escravidão negra. Outras pesquisas poderão estabelecer com mais precisão como essas clivagens entre raça, gênero e classe afetaram o ensino da música.

2.3. Professoras de piano

> Tinha vinte e dois anos e era professora de piano. Era alta, formosa, morena e modesta. Fascinava e impunha respeito; mas através do recato que ela sabia manter sem cair na afetação ridícula de muitas mulheres, via-se que era uma alma ardente e apaixonada, capaz de atirar-se ao mar, como Safo, ou de enterrar-se com o seu amante, como Cleópatra.
> Ensinava piano. Era esse o único recurso que tinha para sustentar-se e a sua mãe, pobre velha a quem os anos e a fadiga de uma vida trabalhosa não permitiam já tomar parte nos labores de sua filha. Malvina (era o nome da pianista) era estimada *onde quer que fosse exercer a sua profissão*. A distinção de suas maneiras, a delicadeza de sua linguagem, a beleza rara e fascinante, e mais do que isso, *a boa fama de mulher honesta* acima de toda a insinuação tinha-lhe granjeado a estima de todas as famílias.
> Era admitida nos saraus e jantares de família, não só como pianista, mas ainda como conviva elegante e simpática, sendo que ela sabia pagar com a mais perfeita distinção as atenções de que era objeto[31].

Machado de Assis publicou o conto *A pianista* entre setembro e outubro de 1866 no *Jornal das Famílias, publicação ilustrada, recreativa, artística.* Apesar de apresentar-se

---

[30] AUGUSTO, 2010, p. 156-159.
[31] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A pianista. In: **Contos esquecidos**. Magalhães Júnior, Raimundo (Ed.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1980. p. 223. Grifos meus.

como jornal, hoje ele seria considerado uma revista, pois era um periódico de circulação mensal, mesclando moda e literatura. Machado foi o nome mais frequente a ocupar a seção central da revista – "Contos e Novelas" – com 85 textos publicados. Editado por B. L. Garnier e impresso em Paris, o *Jornal das Famílias* circulou de janeiro de 1863 a dezembro 1878 e caracterizou-se pelo tom religioso e moralizador aliado ao intuito de recrear e instruir suas leitoras a "cuidar de suas casas, escolher seus cônjuges e educar seus filhos"[32].

A pianista relata a história de quatro personagens: Malvina, uma professora de piano, e Tibério Valença, pai de Thomaz e Elisa. A história passa-se no ano de 1850, quando Malvina e Thomaz se conhecem nas aulas de piano que Elisa tomava em casa. Tibério, percebendo o envolvimento amoroso do filho, desaprova o romance e o envia à Bahia na esperança que o rapaz esqueça a pianista. A estratégia não funcionou, o filho voltou ao Rio e casou-se com Malvina, e para isso abriu mão da herança e do auxílio paterno. Os laços familiares rompidos começam a ser refeitos após Tibério sofrer uma grave enfermidade que quase lhe tira a vida. Ao final, Tibério reconhece a honradez do casal, admite sua mesquinhez e aceita de volta o filho com a esposa. O óbvio conteúdo moral do conto é confirmado ao final: os heróis viveram felizes para sempre.

O perfil criado por Machado para Tibério Valença é de um homem rico, de costumes conservadores e com inúmeros defeitos: ele é grosseiro, preconceituoso, ganancioso, frio, calculista etc. Nascido no Rio de Janeiro em 1800, Tibério era filho de Basílio Valença, homem de negócios bem-sucedido e que chegara a ocupar alguns cargos na administração pública. Tibério herdara do pai o fascínio e o respeito à nobreza e à

---

[32] SILVEIRA, Daniela Magalhães. **Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do *Jornal das Famílias***. 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2005. p. 10.

fidalguia, "a vaidade de ver misturar o sangue vermelho das suas veias com o sangue azul das veias fidalgas era para ele o único e exclusivo cuidado"[33].

Já o perfil de Malvina é o de uma honradíssima professora de piano. Ao contrário de Tibério, ela é um modelo de mulher virtuosa: bonita, elegante, honesta, leal, modesta, humilde, trabalhadora, amorosa, dedicada à família etc. Malvina tornara-se arrimo da família após a morte do pai, um rábula muito bem-sucedido, homem honrado que não soubera administrar sua riqueza e deixara a família na pobreza. A riqueza do pai explicaria a "boa educação" que ele proporcionou à filha, demonstrada nas boas maneiras, correção de linguagem e elegância de Malvina. O perfil de Thomaz é de um rapaz honrado, leal e inocente, que dá mais valor ao amor que ao dinheiro, que preza a liberdade e a família, pois mesmo sendo desprezado pelo pai dá repetidas provas de seu amor filial.

O conto de Machado de Assis amarra duas pontas importantes no ingresso das mulheres no mercado de trabalho: o professorado e o piano. Tal ligação foi efetuada na primeira metade do século XIX, unindo dois papéis atribuídos à mulher: a educação dos filhos, estabelecida como continuidade da maternidade, e a representação social da família, por meio do piano.

Desde os tempos coloniais até meados do século XIX, a profissão de professor foi dominada pelos homens. Com o decorrer do século XIX, o aumento na demanda pela educação em geral, e da educação das meninas em especial, criou uma necessidade de professores e professoras. Como as oportunidades de emprego surgidas com a urbanização e a industrialização favoreciam mais os homens, as mulheres acabaram

---

[33] MACHADO DE ASSIS, 1980, p. 226.

voltando-se para o ensino. A resistência contra o exercício profissional feminino acabou transformando o próprio magistério: a docência passou a ser vista como extensão da maternidade[34].

Daniele Silveira comparou o conto de Machado de Assis aos escritos de outras colaboradoras do periódico. Ao contrário destas, em cujos textos o trabalho era recompensa pelos estudos ou remédio ao ócio, o perfil criado por Machado de Assis para a personagem mostrava o trabalho como forma honesta de sustento familiar, mesmo que ela fosse dotada de meios para ter sucesso de formas menos honradas: beleza e alma ardente. Além disso, ao fazer a personagem abandonar o professorado após o casamento para dedicar-se ao serviço doméstico, intenso e desgastante, Machado "mostrava a importância do trabalho como forma de sobrevivência para uma mulher e como a sua 'liberdade' havia sido interrompida por causa do casamento"[35].

Em minha opinião, o que coloca Tibério contra Malvina são dois preconceitos: um social – ela era de uma classe inferior, filha de um rábula – e outro moral – ele não acredita nas qualidades unanimemente atribuídas a ela. Para Tibério, o comportamento da moça é "uma rede que ela arma para apanhar um casamento rico"[36]. Meu argumento é que a virtuosidade de Malvina tem uma dupla função: combate os antigos preconceitos coloniais de raça e classe, afirmados por Tibério, e propõe uma atividade remunerada que pode ser exercida pelas mulheres das classes médias, ainda que dentro dos limites do lar, do casamento e da maternidade. Machado de Assis colocava-se no debate público,

---

[34] LOURO, 2004, p. 448-459.
[35] SILVEIRA, Daniela Magalhães da. O trabalho feminino no espaço doméstico: gênero e classe no *Jornal das Famílias*. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, pp. 689-706, 2015. p. 699-701.
[36] MACHADO DE ASSIS, 1980, p. 228.

defendia a reputação das musicistas e educava as famílias sobre o caráter moral do ofício de professora de música, uma profissão como outra qualquer.

As práticas musicais privadas às quais o escritor aludia ligavam-se, primeiramente, ao florescimento dos salões aristocratas. Durante o Segundo Império, e particularmente após 1870, essa cultura de salão teve seu período de maior exuberância, quando despontam, por exemplo, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Chiquinha nasceu em 1847 e abraçou definitivamente a carreira de musicista profissional em 1877. Ao abandonar o segundo companheiro, com quem tivera um filho, precisou trabalhar: para conseguir alunos, lança-se como compositora com a polca *Atraente,* anunciada no *Jornal do Commercio* (Imagem 9). Além das aulas, Chiquinha tornou-se acompanhadora de Joaquim Callado, flautista renomado e professor do Conservatório de Música: quando ele se apresentava em casas de música, ela também tocava em bailes a 10 mil reis por noite[37]. Em 1880, Chiquinha anunciava-se mais uma vez como professora de piano, canto, francês, geografia, história e português, e dava como contato a loja de instrumentos e partituras Arthur Napoleão & Miguez[38].

Angela Portela catalogou 332 obras de músicas publicadas no Rio de Janeiro por dezenas de mulheres compositoras entre 1870 e 1910[39]. Qual a importância dessas composições em suas carreiras? Quantas foram publicadas com o mesmo intuito que a polca *Atraente,* de Chiquinha Gonzaga, conseguir alunos e oportunidades em festas privadas e ser remuneradas por isto?

---

[37] DINIZ, 2009, p. 108-109.
[38] *Gazeta de Notícias*, 12 jan. 1880, p. 4.
[39] PORTELA, 2005.

Imagem 9 – Chiquinha Gonzaga, à procura de alunos, anunciava-se como amadora

É preciso ter em mente que desde 1860, a profissão de professora de piano era uma carreira profissional aberta às mulheres. Mas estava sendo construído desde a década de 1830. Debret, citado no capítulo anterior já afirmava que a dança, a música e a letras já permitiam a algumas moças criassem "estabelecimentos mais vantajosos"[40]. Os dados apresentados por Ayres de Andrade[41] corroboram a lenta feminização da profissão de professora de música e piano. Entre as centenas de músicos listados em atividade no Rio de Janeiro de 1808 a 1865, apenas 44 eram professoras de piano: as primeiras quatro estavam em atividade desde 1830, outras cinco aparecerem trabalhando na década de 1840 e as demais surgem a partir de 1850.

Embora seja um dado importante, esse número precisa ser contextualizado. Jornais, revistas e almanaques são fontes preciosas de informação sobre a prática musical no século XIX. Contudo, eles têm eficácias distintas para mapear o mercado de trabalho musical: no caso das mulheres esbarra-se constantemente na questão do anonimato. No geral, por todo o século XIX, ao anunciarem aulas em jornais, mulheres frequentemente optavam por permanecer anônimas, algo mais raro no caso masculino.

[40] DEBRET, 1835, v. 2, p. 33.
[41] Suplemento II: Índice alfabético e biográfico dos músicos estabelecidos no Rio de Janeiro, de 1808 a 1865.

Chiquinha Gonzaga não se escondeu sob o manto do anonimato – ela usou seu nome. O manto que ela usou para se proteger foi o amadorismo.

Portanto, o ensino de música e do piano inseriu-se em um quadro social mais abrangente, a imposição social de saber tocar piano criou um mercado profissional para homens e mulheres, com relações e estratificações sociais mais complexas que envolvem distinções de classe, raça e gênero.

PARTE II

O MUNDO DO PIANO PAULISTANO

3. COMÉRCIO, MÚSICA E CULTURA LETRADA

Sem corte, seus aparatos oficiais e seus eventos públicos ou privados, o desenvolvimento das práticas musicais profissionais em São Paulo desenrolou-se em um andamento mais lento que o observado no Rio de Janeiro.

Em primeiro lugar, São Paulo manteve-se durante a maior parte do século XIX com uma população pequena e pouco diversificada. Tão pouco possuía uma população negra numerosa, como Salvador ou Rio de Janeiro, fator decisivo nas fusões culturais e musicas urbanas ocorridas no transcorrer do século XIX[1].

Na música sacra, o músico mais renomado na primeira metade do século XIX foi André da Silva Gomes (1752-1844), mestre de capela da Catedral da Sé de 1774 a 1823. Pela instrumentação de suas obras percebe-se a escassez de músicos disponíveis na cidade. A maior parte delas[2] foi escrita para coro a quatro vozes e órgão; a eles acrescentava-se um instrumento grave, como fagote ou violoncelo, sem que houvesse necessidade de indicar ou escrever uma parte individual. A esses instrumentos de acompanhamento raras vezes acrescentavam-se dois violinos, e mais raramente ainda, duas trompas ou dois trompetes. Segundo Régis Duprat, a atuação do mestre de capela realizara-se em um contexto precário em que faltavam músicos e cantores profissionais[3]. Para suprir a falta de músicos fora comum, no século XVIII e início do XIX, o intercâmbio de profissionais entre cidades vizinhas[4].

---

[1] MORAES, José Geraldo Vinci de. Arranjos e timbres da música em São Paulo. In: **História da cidade de São Paulo: a cidade colonial 1554-1822.** v. 1. Porta, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 595.
[2] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia; Paulus, 1995.
[3] Ibidem, p. 88.
[4] POLASTRE, Claudia. **A música na cidade de São Paulo, 1765-1822**. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo, 2008. p. 221.

Na cidade havia uma Casa de Ópera em atividade desde meados do século XVIII, mas os espetáculos oferecidos ali não eram como os que conhecemos hoje. Naquele espaço realizavam-se peças teatrais, com ou sem música, como comédias, farsas e entremeses[5]. A primeira temporada de ópera tal como a conhecemos, com espetáculos regulares, realizados por cantores e instrumentistas profissionais, só viria a acontecer em 1874-75[6].

A primeira menção à presença de pianos em São Paulo foi feita pelo médico sueco Gustavo Beyer no relato de sua visita à província em 1813[7]. Segundo ele, piano, harpa, guitarra e órgão eram os instrumentos musicais mais comuns por aqui. Mais importante que localizar a existência é saber quem e o quê se tocava naqueles pianos. Na mesma passagem na qual os instrumentos são listados, consta também esta informação:

> As mulheres são em geral bonitas, bem-feitas e extremamente encantadoras no seu modo de ser. Nunca vi olhos mais expressivos, dentes mais bonitos e pés mais mimosos do que nelas – poder-se-ia crer estar em Estocolmo. Canto e música são talentos comuns que elas revelam com a mesma graça e facilidade. O primeiro consiste principalmente nas conhecidas modinhas e os instrumentos mais frequentes são o piano, a harpa, a guitarra e o órgão, dos quais a guitarra é o mais comum e tocado até entre o povo do campo.[8]

Se os bonitos pés das paulistas lembravam ao médico sueco de Estocolmo, sua terra natal, não fora entre o povo que ele circulara. Beyer e seu colega de viagem, o conde russo Nicolas von Pahlen, foram ciceroneados pelas pessoas mais distintas de São

---

[5] BUDASZ, 2008, p. 13-14.
[6] ARAÚJO, Vitor Gabriel de. **A crítica musical na imprensa paulista (1854 – 1875)**. 1991. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 1991. p. 81.
[7] BEYER, Gustavo. Ligeiras notas de viagem do Rio de Janerio à capitania de São Paulo, no Brasil, no verão de 1813. **Revista do IHGSP**, São Paulo, Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), v. 12, pp. 275-311, 1907.
[8] Ibidem, p. 289.

Paulo, por aristocratas e altos funcionários do Estado e da Igreja. Para a festa oferecida pelos dois em agradecimento às gentilezas a eles dispensadas foi convidada "toda a sociedade", o que somava cerca de 150 pessoas. No evento houve danças, "executaram-se lindos trechos do grande compositor do Rio de Janeiro, sr. Marcos Portugal, modinhas brasileiras e outras músicas e cantos bonitos"[9]. A exceção do órgão, reservado à música sacra, os instrumentos mencionados anteriormente eram capazes de cumprir plenamente o repertório de danças e música vocal. E é seguro dizer que pelo menos a parte vocal, modinhas e árias de óperas (trechos de Portugal), contou com a participação das mulheres.

Também chama a atenção a menção à música de Marcos Portugal, compositor português de fama internacional que tivera óperas encenadas em vários teatros da Europa. Instalado no Rio de Janeiro em 1811, onde faleceu, foi nomeado mestre da Capela Real, mestre de música da família real e diretor de espetáculos da corte[10]. Em São Paulo, um grupo pequeno de pessoas estava relativamente a par do repertório da corte e dos novos instrumentos que começavam a usar no Rio.

Os alemães Spix e Martius passaram por São Paulo em 1818 e deixaram impressões diferentes daquelas apresentadas pelo médico sueco, descreveram uma cidade sóbria e sem luxos, onde a cultura europeia ainda era desconhecida. A música que eles ouviram na Casa de Ópera era caótica, entre os instrumentos musicais, somente a guitarra é mencionada, é era única tocada com destreza. As mulheres paulistas eram particularmente talentosas em relação à música, seu canto era simples e desafetado,

---

[9] Ibidem, p. 298.
[10] 2003, p. 639.

cujas vozes sem muita potência eram bastante adequadas à poesia das modinhas portuguesas e brasileiras[11].

Em 1819, o francês Auguste de Saint-Hilaire passou por São Paulo, mas a única menção feita sobre a atividade musical na cidade reduz-se a um comentário, sobre a música militar da cidade. O francês presenciou a apresentação de uma banda de música, talvez de um dos regimentos paulistas, em um jantar oferecido pelo governador da capitânia, conde João Carlos Augusto de Oeynhausen Gravenburg. Estavam presentes as principais autoridades da cidade, oficiais da tropa de linha e da milícia e ordenança. Após a sopa, o governador brindou à saúde do rei e "a música do regimento, que estava à porta do salão, executou uma marcha de guerra"[12].

Como se vê, a situação da atividade musical em São Paulo era muito modesta. No campo profissional, a música sacra e militar embora limitada estavam organizadas, já o teatro lírico era inexistente e a música incidental era precária, para se dizer o mínimo. As práticas amadoras se limitavam à dança, e ao repertório de modinhas e lundus, que dispensavam a necessidade de partituras, ou seja, que operavam fora dos domínios da música escrita.

A partir da década de 1850, quando professoras e professores estrangeiros se fixaram na cidade é que a cidade alcançou definitivamente outro patamar. E o exame das dificuldades enfrentadas no comércio de pianos na primeira metade do século XIX mostra os obstáculos superados para o estabelecimento de uma cultura musical letrada em São Paulo.

---

[11] SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Travels in Brazil, in the years 1817-1820**. London: Longman, 1824. p. 13-14.
[12] SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil**. Moraes, Rubens Borba de (Ed.). São Paulo: Livraria Martins, 1940. p. 193.

3.1. Açúcar morro abaixo, piano morro acima

O primeiro desafio para aqueles quem quisesse comercializar pianos em São Paulo vencer a Serra de Mar. O desafio imposto pelas encostas escarpadas da Serra de Cubatão, como então a chamavam os paulistas, garantiu por muito tempo o isolamento da vila:

> São Paulo se compôs de um modo inverossímil, a partir da soma de circunstâncias imponderáveis que foram confluindo numa sequência contínua de impossibilidades. A grande surpresa foi que São Paulo viesse a existir, não que ela fosse virtualmente inviável.[13]

Com a descoberta do ouro em Minas Gerais a província de São Paulo entrou na rota comercial[14] de muares que iam do Sul do país à região mineradora. Em meados do século XVIII, São Paulo tornou-se entreposto comercial para o açúcar produzido no interior da província que seguia ao porto de Santos. Essas atividades comerciais fizeram de São Paulo um centro regional para as vilas de Itu, Sorocaba, Santos, Guaratinguetá, Santana de Parnaíba, Campinas e Mogi-Guaçu. O escoamento da produção crescente de açúcar e couro, em um primeiro momento, aos quais se somaram o café e o algodão, exigia uma via mais adequada ao trânsito das tropas de mulas que transportava esses produtos até o porto de Santos.

Em fins de 1791 ficou pronta a Calçada do Lorena, caminho que substituiu as trilhas de pedestres dos primeiros tempos da colonização. Esse mesmo elo estabelecido

---

[13] SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 106.

[14] Para as informações sobre comércio e transportes baseio-me em NOZOE, Nelson. Vida econômica e finanças municipais da capital paulista na época imperial. In: **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889**. v. 2. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004.

entre o interior e o litoral também operava em sentido oposto: São Paulo passou a concentrar o comércio de mercadorias importadas que abasteciam o interior. O incremento da atividade econômica e o avanço da cultura do café no oeste paulista, a partir de meados do século XIX, exigiram novas melhorias nos acessos ao litoral. A nova via, aberta em 1841, conhecida como a Estrada da Maioridade, permitia o tráfego de carros e carroças. Entre 1862 e 1864, outros aperfeiçoamentos foram feitos sob a direção do comendador José Pereira de Campos Vergueiro, época em que a estrada foi rebatizada como Estrada do Vergueiro.

Até fevereiro de 1867, quando a São Paulo Railway Co., a estrada de ferro Santos – Jundiaí entrou em operação, a ligação entre o porto de Santos, a cidade de São Paulo e o interior da província passava por aqueles caminhos. Segundo Saint-Hilaire esta viagem não era feita em menos de dois dias[15], sua subida, segundo Alincourt, era muito íngreme com caminhos em ziguezague entre "medonhos precipícios que se abrem entre monte e monte"[16].

Era por eles também que circulavam pessoas, pianos, partituras, livros e métodos e quaisquer outros instrumentos musicais europeus, à exceção das violas, que eram fabricadas localmente[17].

A Serra do Mar não foi o único entrave ao comércio de pianos em São Paulo, mas representava um obstáculo e uma ameaça à aos instrumentos. Isso ajuda a explicar a afirmação de Maria Viveiros Araújo de que "os instrumentos musicais pareciam chegar

---

[15] SAINT-HILAIRE, 1940, p. 179.
[16] ALINCOURT, Luís d'. **Memória sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá**. Brasília: Senado Federal, 2006. p. 17.
[17] POLASTRE, 2008, p. 101.

muito lentamente ao lar" dos paulistas[18]. Em seu estudo sobre o interior doméstico da casa dos paulistas entre 1800 e 1850 ela encontrou apenas oito pianos, em um uma amostra de 146 inventários *post-mortem*.

Existem dois relatos sobre o transporte de pianos pela Serra. No primeiro, Aluísio de Almeida[19] menciona um instrumento de teclado indo de Santos a Sorocaba em janeiro de 1811 junto a comitiva de suecos contratados para trabalhar na Real Fábrica de Ferro São João de Ipanema. Infelizmente, seu texto não é muito esclarecedor, primeiro porque não está claro de qual instrumento se trata, se é um cravo ou um piano. Além disso, não há como saber onde termina a informação das fontes e onde entre sua imaginação histórica. Ainda assim, Aluísio de Almeida, um estudioso da atividade dos tropeiros, afirma que o instrumento poderia ter subido a serra ou nos ombros dos "escravos do governo" ou em um "bangué de carga ou mesmo às costas dos pretos"[20].

O segundo refere-se à chegada de um instrumento à Porto Feliz, cidade vizinha a Sorocaba, em maio de 1820. A chegada daquela novidade inspirou o cirurgião e vereador Francisco Alves Machado de Vasconcelos a registrar por escrito aquele fato marcante. Quase sessenta anos mais tarde esse registro em manuscrito foi encontrado e o documento ganhou as páginas dos jornais. Em 5 de janeiro de 1879 a *Imprensa Ituana* noticiava sua descoberta e transcrevia seu conteúdo. Em poucos dias, a notícia foi republicada na capital por *A Província de São Paulo* (Imagem 12) e em *O Correio Paulistano*. Em 1902 a *Revista do IHGSP* identificava seu dono como pe. André da Rocha

---

[18] ARAÚJO, Maria Lúcia Viveiros. Os interiores domésticos após a expansão da economia exportadora paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 12, n. 1, 2004. p. 140.
[19] ALMEIDA, Aluísio de. Carlos Gustavo Hedberg, 1º diretor de Ipanema (1811-1814). **O Estado de S. Paulo**, 6 abr. 1949.
[20] Ibidem. ibidem.

Abreu e também trazia a informação de que, por volta de 1900, o instrumento ainda existia. Segundo a revista André "sabia música e tocava piano, arte que aprendeu fora da capitania de São Paulo, talvez no seminário onde se ordenou"[21].

A ênfase na descrição de Machado de Vasconcelos nos dá uma ideia do que era transportar um piano do litoral ao interior no início do século XIX. Ele menciona que foram necessários 32 negros escravizados para transportar o piano até Porto Feliz. O transporte manual de pianos foi relativamente comum no Brasil, cuja justificativa seria a de conservar a afinação dos instrumentos, pois os preserva dos trancos e solavancos a que estariam sujeitos caso fossem carregados em carroças, por exemplo.

O pintor François-Auguste Biard (1799-1882) registrou a cena quando esteve no Rio de Janeiro, em fins da década de 1850 (Imagem 10). O instrumento ia apoiado na cabeça, e nesse caso foram necessárias seis pessoas – era uma opção adequada para percorrer pequenas distâncias dentro de cidades. Essa forma de transporte perdurou até o século XX. Uma fotografia de Benício Whatley Dias (Imagem 11), registrada em 1910, mostra um piano sendo carregado dentro da caixa de madeira que o protegia como carga nos navios. Em 1938, por exemplo, a Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada por Mário de Andrade registrou cantos de carregadores de piano.

O relato de Machado de Vasconcelos não dá detalhes sobre a jornada do instrumento até Porto Feliz, se viera diretamente de Santos ou de outro lugar, como São

[21] A identificação do proprietário e da existência do piano consta de uma nota de autor não identificado incluída na publicação de um relato de viagem feito pelo irmão do André: ABREU, Manoel Cardoso de. Divertimento admirável para os historiadores observarem as machinas do mundo reconhecidas nos sertões da navegação das Minas de Cuiabá e Mato Grosso [...] ano de 1783. **Revista do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo**, São Paulo, Typographia do Diario Oficial, v. VI, pp. 273-293, 1902. p. 292-293, nota 4.

Paulo, por exemplo. Contudo, o número de pessoas necessárias para transportá-lo (32) e o fato de ser acompanhado por proteção contra a chuva sugerem que o instrumento viera de longe.

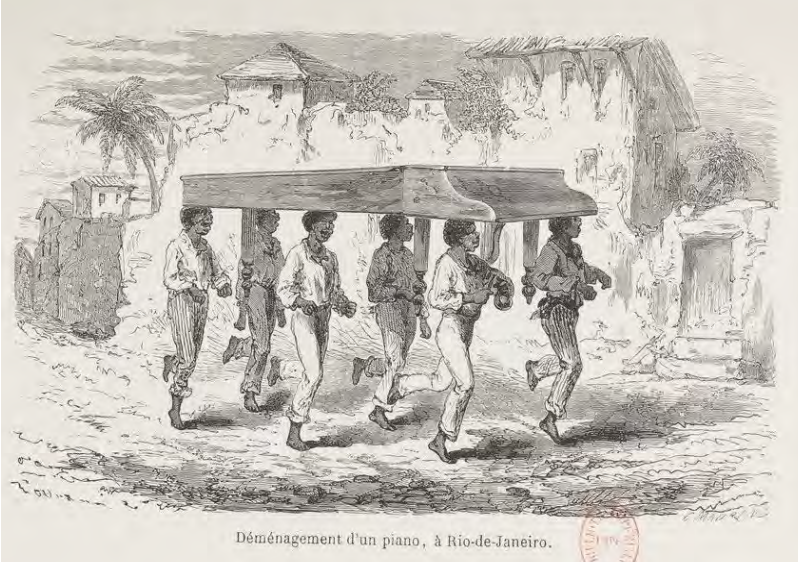


Imagem 10 – Transporte de um piano, no Rio de Janeiro, François-Auguste Biard, c. 1860[22]

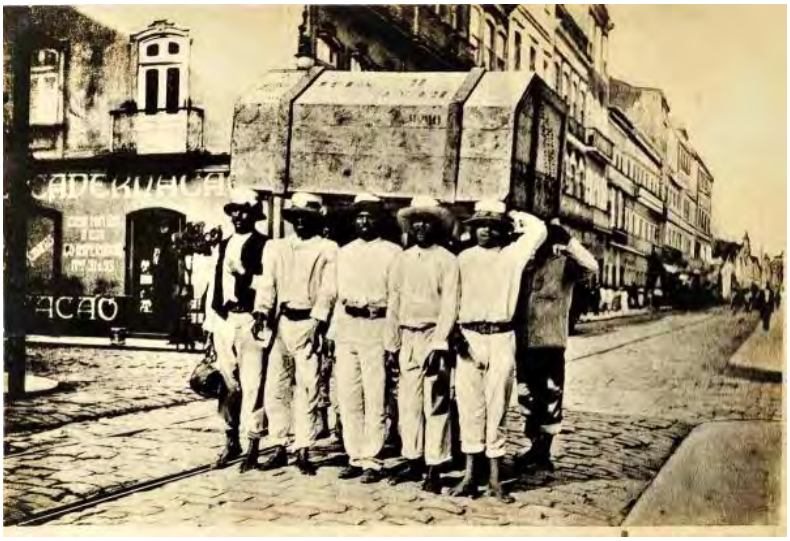


Imagem 11 – Carregadores de piano em Recife, Benício Whatley Dias, c. 1910, Fundação Joaquim Nabuco[23]

[22] BIARD, François-Auguste **Deux années au Bresil**. Paris: L. Hachette, 1862. p. 91.
[23] Disponível em: <http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1961-carregadores-de-piano>.

Dois aspectos do relato do vereador Machado de Vasconcelos despertaram o interesse e motivaram sua transcrição e publicação em 1879. Um era o interesse histórico, a descrição dos meios de transporte antes dos trilhos dos trens cortarem a província. O segundo motivo era seu carater anedótico e humorístico, a narração do estranhamento provocado pelos primeiros pianos, instrumento completamente integrado ao cotidiano de leitores e jornalistas. Talvez jamais consigamos determinar o ponto em que o relato termina e a troça começa.

Curiosa recordação—Refere a «Imprensa Ytuana» :

«Julgamos digno da luz de publicidade um chistoso assento lavrado em 1820 na villa de Porto Feliz, e que nos foi confiado por um amigo, prestimoso collecionador de velhos manuscriptos, e que por acaso o encontrou entre os papeis antigos de uma das mais distinctas familias do logar, e quando se achava encarregado de colligir documentos para uma demanda.

Garantimos a authenticidade do assumpto, que além de outras considerações, tem o merito de ser escripto pelo proprio punho do notavel e espirituoso cirurgião, Francisco Alves Machado de Vasconcellos, cujo nome é muito conhecido e respeitado entre nós.

Apreciem os leitores o progresso que temos feito em meios de transporte de 1820 para cá.

Naquelles tempos a conducção de um piano á Porto Feliz, exigia uma jornada homerica ; hoje transporta-se para alli, enormes caldeiras e pesados machinismos, em poucos dias e sem grandes difficuldades.

Eis o escripto copiado textualmente, e conservamos a orthographia do auctor.

«No dia 2 de Maio, terça-feira, pelas 11 oras xegou n'esta Villa o forte piano.

Já pela manhan o povo concorria em reboliço, e transmalhando pelas ruas em que devia chegar, já se apuravam as paciencias, quando chegou um cifaia que annunciava a chegada ; deram-se as ordens, todos guardaram seos lugares, todos ficaram atentos.

Apareceo o primeiro objecto, era uma besta russa que vinha carregada com viveres, e coiros para abarracar o piano no caso de xuva, tudo era muito volumoso e penso

Avistou-se o desejado andar : vinha carregado por 32 africanos de guiné, que vinham cantando com duas bandeiras ornadas de flôres, repicaram os sinos e descarregaram as roqueiras, que foram respondidos pelo tico (1) e dois bombeiros que marxavam vagarosamente na retaguarda.

Deceram o piano e por um instinto maquinal diceram os cargueiros a uma vez *xegou o piano* e o povo entusiasmado de alegria diceram uns aos outros—*xegou o piano, chegou o piano.*

Epoca memoravel e que é digna de aniversario, e por isso formamos este assento para memoria dos vindoiros neste mesmo dia acima declarado nesta Villa de N. S. May dos ómens de Porto Feliz, e por verdade acinamos nos tres intendentes das novidades interessantes.—Teixeira.—Souza.—Vasconcellos.»

Imagem 12 – Relato da chegada do primeiro piano a Porto Feliz em 1820[24]

[24] *A Província de São Paulo,* 11 jan. 1879, p. 2.

Seja qual for o grau de veracidade que o manuscrito possa ter, é indiscutível que ele atesta a novidade que o piano representava em 1820 no interior de São Paulo e o alto *status* que ele possuía justificando, portanto, a recepção que lhe fora dada, com o povo nas ruas, desfile, rojões e toque de sinos. Contudo, o melhor índice do caráter extraordinário que era a presença daquele instrumento em Porto Feliz é o próprio documento, o "assento" que os "três intendentes das novidades interessantes" compuseram para memorializar a ocasião, guardado e conservado por mais cinquenta anos até sua publicação em 1872.

O que confere o humor ao relato de Vasconcelos é a apresentação de um objeto como autoridade; o choque causado por aquele produto importado, caro e sofisticado ao ambiente rural também mostra a colisão entre a cultura letrada e europeia que o piano simbolizava e o analfabetismo do meio que o recebia, entre o trabalho assalariado que o construíra e a escravidão que o transportava.

3.2. Pianos e prelos

O Capítulo 1 evidenciou a importância da imprensa enquanto fonte de informação sobre o comércio musical e os novos profissionais envolvidos na prática amadora que floresceu no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. A criação e o desenvolvimento de repositórios digitais com grandes coleções de periódicos têm intensificado o uso dessas fontes e, com sua relevância, a necessidade de uma abordagem crítica sobre elas.

No Rio de Janeiro, uma das primeiras funções que os jornais tiveram, cronologicamente falando, no mundo do piano, foi ser elo entre comerciantes e prestadores de serviço com o público consumidor, por meio dos anúncios. Por isso, Humberto Amorim considera o surgimento da imprensa como um dos fatores decisivos

para a difusão do ensino de música no Brasil, ao qual se soma o aumento da população e o crescimento do investimento estatal na música[25]. Ou seja, a imprensa é um dos agentes que contribuíram no incremento do ensino musical.

Em São Paulo, o fator fundamental para o surgimento da imprensa foi a criação do curso jurídico em 1827. Com a Academia de Direito[26] organizaram-se os espaços para a vida intelectual e a cultura letrada, como livrarias, sociedades literárias e bibliotecas. Daquele movimento jornalístico emergiu a figura do doutor-deputado-literato-jornalista que atuava nas pequenas folhas políticas, de conteúdo e vida efêmera e de baixa tiragem semanal, financiadas por (poucas) assinaturas e pela venda avulsa[27].

Com esta conformação, podemos concluir que os leitores dos primeiros jornais paulistanos eram sobretudo homens, e tal distinção que perdurou por muito tempo em na cidade. Maria Paes de Barros (1851-1954), nas memórias sobre sua infância e juventude, afirmou que as mulheres raramente liam jornal[28]. Além disso, a forma de financiamento dos periódicos não estimulava a exploração de publicidade; os anúncios eram raros e normalmente reservados aos assinantes. Por isso, tais folhas não servem como bons indicadores de atividade comercial.

Vejamos os anúncios de dona Elisária Cecilia Spinola. Em janeiro de 1830, ela informava a abertura, em sua casa, de um colégio de educação de meninas, oferecendo aulas de línguas, trabalhos de agulha, desenho, culinária e "tudo mais quanto é tendente

---

[25] "Com a criação de um efetivo espaço de comunicação entre os interessados em ensinar e aprender, multiplicam-se os professores da área no Brasil" AMORIM, 2017b, p. 62.
[26] Atual Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP).
[27] CRUZ, Heloísa de Faria. A imprensa paulistana: do primeiro jornal aos anos de 1950. In: **História da Cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889**. v. 2. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 353-355.
[28] BARROS, Maria Paes de. No tempo dantes. In: **Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações**. Moura, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora da Unesp; Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1998. p. 111.

à educação religiosa, e econômica, explicando-se igualmente a Constituição do Império" por 6.400 reis mensais. Pela mesma quantia ela também ensinaria "música, e tocar piano"[29]. Repetia-se em São Paulo o que ocorrera no Rio de Janeiro: às tradicionais habilidades domésticas ensinadas somavam-se línguas, canto e piano.

Dona Elisária Spinola publicou seu anúncio no primeiro jornal impresso de São Paulo. Em fevereiro de 1827, quando *O Pharol Paulistano* começou a circular, a cidade tinha cerca de 20 mil habitantes e as aulas da Faculdade de Direito começariam dali a um ano. O dado insólito no anúncio foi a menção ao ensino da carta constitucional de 1824. Dona Elisária não estava apelando às suas futuras alunas, mas aos leitores ligados aos círculos políticos e acadêmicos. Neste caso, ao contrário do que afirma Amorim, a imprensa paulistana não ligava os que queriam aprender aos que queriam ensinar. Durante boa parte do século XIX, os jornais paulistanos foram o elo entre os professores e os pais das (possíveis) alunas. Os jornais não impulsionavam o ensino musical, a (lenta) assimilação da cultura urbana e letrada e os novos papéis atribuídos às mulheres eram os motores desta transformação.

Em 1836, quem abria outra escola para meninas eram as filhas do húngaro Antonio Termacsics que se comprometiam, por 6.000 reis mensais, a ensinar "com perfeição o seguinte: tocar piano forte por música, costurar, marcar, recortar, cortar vestidos de senhoras, e bordar"[30]. Ao contrário de dona Elisária, na escola das Termacsics o pianoforte já estava incluso na mensalidade, e era feito por música, quer dizer, por meio de partituras escritas.

---

[29] *Pharol Paulistano,* 28 jan. 1830, p. 1303.
[30] *Novo Pharol Paulistano,* 24 ago. 1836, p. 4.

No estado do conhecimento que temos sobre a prática musical doméstica paulistana é difícil saber qual o sucesso dessas escolas, a efetividade do ensino musical e seus métodos ou o mesmo repertório que era apreciado. Uma suposição é que o gosto musical seria o mesmo do Rio de Janeiro: modinhas e lundus, árias, fantasias e variações sobre temas de óperas.

O que é possível afirmar com convicção é que os pianos chegavam aos poucos, subindo a serra. É o que indica o anúncio de Augusto Bingon que, em 1839, oferecia seus serviços de afinação e conserto de piano por preços "sumamente módicos"[31]. Ou ainda o da casa F. P. Rozas que informava vender estampas finas, retratos do imperador dom Pedro II e "artes de música para pianos" [32].

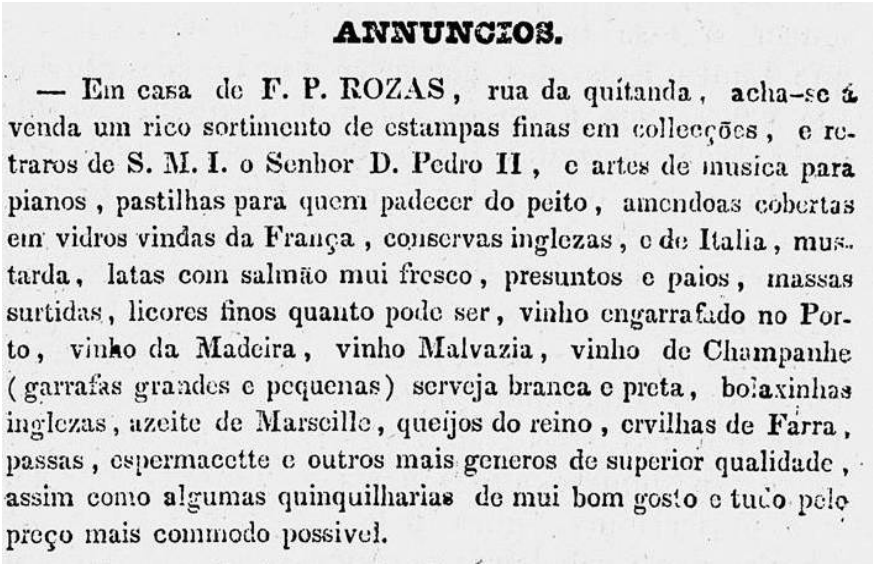
O que chama a atenção no anúncio de Rozas (Imagem 13) é o contraste entre os poucos impressos (estampas, retratos e métodos) e o restante dos muitos produtos, o que sugere ser antes um armazém de secos e molhados importados e artigos de luxo do que uma livraria, local tradicional de venda de impressos. Assim como o anúncio dos Termacsics, Rozas colocou música e piano em uma posição de destaque, entre os primeiros itens listados, reafirmando o alto valor simbólico atribuído ao instrumento.

A música era uma atividade bastante presente no cotidiano dos alunos da Academia, muitos dos quais eram músicos amadores[33]. Entre os estudantes, o violão e a flauta eram os instrumentos de preferência, com os quais cultivavam as modinhas e os recitativos (poesias declamadas com acompanhamento musical).

---

[31] *A Phenix*, 25 maio 1839, p.4.
[32] *A Phenix*, 2 maio1840, p.4.
[33] Para detalhes sobre as atividades musicais dos alunos da Faculdade de Direito ver REZENDE, 1954b.

Além de com as serenatas, os alunos da Faculdade de Direito contribuíram para o desenvolvimento de uma cultural musical mais urbana reproduzindo em São Paulo hábitos e comportamentos cultivados em outros lugares – afinal muitos deles vinham de cidades maiores e desenvolvidas, outros estudaram no exterior. Estima-se que dos quase 1.800 bacharéis formados entre 1831 e 1875, 20% eram paulistas, 33% vinham de Rio de Janeiro e outros 47% de outras províncias do Império. A média anual de alunos matriculados era 150, com grande parte morando confortavelmente, adornando suas casas "com objetos de luxo e de gosto"[34].



ANNUNCIOS.

— Em casa de F. P. ROZAS, rua da quitanda, acha-se á venda um rico sortimento de estampas finas em collecções, e retraros de S. M. I. o Senhor D. Pedro II, e artes de musica para pianos, pastilhas para quem padecer do peito, amendoas cobertas em vidros vindas da França, conservas inglezas, e de Italia, mustarda, latas com salmão mui fresco, presuntos e paios, massas surtidas, licores finos quanto pode ser, vinho engarrafado no Porto, vinho da Madeira, vinho Malvazia, vinho de Champanhe (garrafas grandes e pequenas) serveja branca e preta, bolaxinhas inglezas, azeite de Marseille, queijos do reino, ervilhas de Farra, passas, espermacette e outros mais generos de superior qualidade, assim como algumas quinquilharias de mui bom gosto e tudo pelo preço mais commodo possivel.

Imagem 13 – Anúncio de métodos para piano em *A Phenix* (1840)

Penteado Rezende menciona pianos em várias das casas dos estudantes, até mesmo "um magnífico piano de cauda" na república de Manuel Francisco de Paula Bittencourt, hábil pianista fluminense da turma de 1860-1864[35]. Entre os estudantes houve alguns que tiveram formação musical especializada. Brás Barbosa da Silva, da

[34] NOZOE, 2004, p. 108-109.
[35] REZENDE, 1954b, p. 204-205.

turma de 1854-1858, era paulista de Bananal, fora educado em Paris, era "notável pianista", intérprete primoroso de Mozart, Liszt e Chopin[36].

Sizenando Barreto Nabuco de Araújo é um exemplo daqueles jovens que trouxeram para São Paulo hábitos culturais cultivados em centros urbanos brasileiros mais "adiantados". Aluno da turma de 1860-1864, Sizenando era filho do conselheiro e senador Nabuco de Araújo, que mantivera um dos salões mais esplendorosos no Rio de Janeiro na década de 1840[37], onde tivera a oportunidade de ouvir cantores das companhias líricas[38]. Em São Paulo, em maio de 1864, Sizenando ofereceu um "sarau literário e artístico" onde um violonista, certo sr. Lisboa, acompanhando-se ao violão cantou árias da *Norma*, ópera de Bellini, e da *Traviata* de Verdi; também cantaram os srs. "[Bernardo] Guimarães Junior, [Fagundes] Varella, Silveira, [Cardozo de] Menezes e Figueira". Além da parte lírica, o sarau também contou com a participação de um virtuose, improvisando ao piano sobre temas conhecidos. Esse papel coube a Emílio do Lago, que apresentou "pedaços variados e escolhidos da mais difícil compreensão [...], os que o conhecem sabem perfeitamente que este é o trono de suas glórias"[39].

Ao contrário dos salões cariocas, em que ambos os sexos se encontravam, a descrição deixada não menciona a presença feminina no sarau: a ausência de mulheres cantando é um dado a ser notado.

---

[36] Ibidem, p. 89.
[37] Ver nota 23, Capítulo 1, p. 43.
[38] REZENDE, 1954b, p. 213.
[39] *Correio Paulistano*, 11 maio 1864, p. 2.

3.3. Migrantes, imigrantes, teatros e partituras

Segundo Nelson Nozoe, embora modesta, a atividade econômica em São Paulo em meados do século XIX era bastante dinâmica. As mudanças expressivas aconteceram após 1828, a partir do estabelecimento do curso jurídico, com impactos mais visíveis nos segmentos do comércio e da prestação de serviços. Assim, por volta de 1850, por um lado, as mercadorias oferecidas no comércio local gradualmente se aproximavam daquelas oferecidas na corte, tanto em variedade quanto em qualidade. Por outro, o quadro de estagnação e mesmice sempre apontado nos estudos clássicos tendem "a magnificar o inegável impacto da entrada em funcionamento das linhas ferroviárias"[40].

É também na década de 1850 que surge a primeira loja especializada na venda de pianos. Em novembro de 1856 o suíço Jean-Jacques Oswald abria seu Armazém de Pianos, inicialmente representado o comerciante J. A. Fiedler estabelecido no Rio de Janeiro, e poucos meses depois recebendo os pianos diretamente da Europa[41]. O Armazém de Oswald funcionou até 1868 quando ele e a esposa, a italiana Maria Carlota, voltaram à Europa para dar continuidade aos estudos do filho, uma criança-prodígio ao piano que tornou-se um dos mais importantes compositores brasileiros de seu tempo: Henrique Oswald (1852-1931)[42].

Os Oswald chegaram ao Brasil em 1850, estabeleceram-se no Rio de Janeiro, e em 1853 mudavam-se para São Paulo. As atividades comerciais e políticas juntas aos colonos suíços mantinham Jean-Jacques longe da família por longos períodos.

---

[40] NOZOE, 2004, p. 110-113.
[41] REZENDE, 1954b, p. 84.
[42] As informações sobre a família Oswald foram obtidas em MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: música de uma saga romântica**. São Paulo: Editora da USP, 1995. p. 25-42.

Aparentemente, a loja de pianos foi o primeiro empreendimento do suíço que prosperou e lhe permitiu abandonar as viagens.

Oswald vendia e alugava pianos novos e usados, de vários tamanhos e preços, tanto à vista quanto a prazo, e desde início de seus negócios ele pôde contar com os anúncios do jornal *Correio Paulistano*, que começara a circular em 1854. Para garantir a estabilidade financeira e a regularidade das tiragens o jornal apostou em novas formas de vendas e novos públicos, incorporando a publicidade, o folhetim e um bloco de notícias cotidianas, entre outras novidades[43].

Como já foi dito, uma das contribuições dos jornais no desenvolvimento do mundo do piano foi seu papel de intermediário entre o público, músicos e comerciantes[44]. O problema é que por volta de 1860 os pianos ainda eram instrumentos caros, de uso restrito e que não eram substituídos com frequência, portanto seu universo de consumidores potenciais na cidade de São Paulo era pequeno[45]. Ao anunciar no *Correio* Oswald também almejava ultrapassar os limites da cidade. Embora limitado pela irregularidade dos serviços postais[46] o *Correio Paulistano* circulou pelo interior[47] do estado, garantindo que os barões do café se mantivessem atualizados sobre a política e divulgando os negócios e produtos oferecidos na capital. Além disso, os pianos comercializados pelo suíço circulavam pela mesma infraestrutura viária que escoava a crescente produção agrícola e na qual passavam mascates, fazendeiros e suas famílias[48].

---

[43] CRUZ, 2005, p. 358-360.
[44] MORAES, 2004, p. 596.
[45] Sobre o comércio de instrumentos musicais ver também GONÇALVES, 1995, p. 121-127. e REZENDE, Carlos Penteado de. Pianos, lojas e professores (1850-1870). **O Estado de S. Paulo**, 23 dez. 1960.
[46] SODRÉ, 1999, p. 208-209.
[47] BARROS, 1998, p. 121.
[48] Entre os quinquênios de 1851-55 a 1861-1865, a porcentagem do café produzido na província exportada pelo porto de Santos triplicou, chegando a 60% do total (cf. NOZOE, 2004, p. 114.)

Por último, a rede de contatos que Oswald estabeleceu durante suas viagens e o conhecimento das rotas de transporte certamente lhe foram úteis.

Mas o que realmente atrasava o desenvolvimento musical da cidade era a falta de um teatro de ópera. O problema começou a ser resolvido em 1854, quando Antônio Bernardo Quartim e Marcellino Gerard dirigiram-se à Assembleia Legislativa solicitando apoio para a construção de um teatro de ópera, o futuro Teatro São José. São Paulo finalmente poderia contar com um espaço adequado ao entretenimento e à educação das famílias da elite e dos estudantes.

Segundo Aiala Levy[49], a esperança dos legisladores paulistas ao aprovarem o auxílio ao empreendimento era que dentro do S. José emergisse um público de elite, que instruído pelas obras montadas e pelas normas de comportamento público evidenciasse e contribuísse para a civilização de S. Paulo. Nesse caso, continua Levy, a civilização seria um espaço entre a casa e a rua que ofereceria visibilidade e intimidade entre um grupo delimitado, no qual homens poderiam conversar longe da sujeira da rua contando com a eventual participação feminina, caso o assunto o permitisse[50].

Os debates começaram em 1854, a construção em 1858 e a inauguração ocorreu em 1864. Feio e incompleto, o prédio foi vendido em 1873, reformado por Antônio Eduardo Prado e reinaugurado em 1874. Antes disso, em 1873, entrou em funcionamento o Teatro Provisório. Com as duas casas funcionando São Paulo passou a contar espaços mais adequados para receber produções de ópera mais elaboradas. A importância desses teatros não se explica apenas como palco para óperas, peças e concertos, mas como foco de atração de profissionais.

---

[49] LEVY, 2016.
[50] Ibidem, p. 36.

No Rio de Janeiro, como no resto da América do Sul, o teatro lírico era altamente subsidiado pelo Estado e realizado por companhias e músicos contratados na Europa[51]. Em São Paulo, desde o princípio ficara claro que o governo da província não financiaria a manutenção de uma companhia de ópera no São José. Isso forçou Quartim a lançar mão de recursos humanos locais: o resultado foi empregos precários e baixa qualidade musical[52], o que mostra a incipiência do meio e os desafios a superar.

Se de um lado, no início da década de 1860, a construção das ferrovias e do teatro colocavam no horizonte dos paulistanos novas perspectivas comercias e culturais, por outro, o público de acadêmicos, a quem a imprensa dava voz, externavam seu cansaço com o que se escutavam na cidade. Em outubro de 1861, o folhetinista do *Correio Paulistano* expressava sua frustração:

> Os músicos, como algumas pontes da província, andam cheios de remendos, de pó, e de desgosto. [...] Ainda ouvimos na igreja as mesmas peças do tempo de d. João VI e algumas de d. José II. Nem ao menos tirarão, daquelas eras, pedaços das músicas de Marcos Portugal, do Padre Maurício, ou as composições de André Silva [...] Não escrevem nada de novo; supõem que as coisas religiosas não se prestam à transformação. [...]. Passando da igreja ao teatro, aumenta a miséria. [...] Todas as noites de espetáculos, o Sr. Chagas o que nos apresenta de seu repertório? A única música progressista na capital é a militar[53].

A demanda por novidades e as possibilidades que se abririam em breve certamente entraram no cálculo dos músicos que se estabeleceram em São Paulo no começo da década de 1860. Três deles atuaram de maneira decisiva no mundo musical

---

[51] Sobre o financiamento e operação das temporadas de ópera no Rio de Janeiro ver MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. **Latin American Music Review**, Austin, University of Texas, v. 16, n. 1, pp. 41, 1995. p. 50-55.

[52] GONÇALVES, 1995, p. 169-171.

[53] Correio Paulistano, 01.out.1861. Apud REZENDE, Carlos Penteado de. Cronologia musical de São Paulo (1800 - 1870). In: **São Paulo em quatro séculos**. v. 2. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1954a. p. 254.

paulistano: Gabriel Giraudon (1831–1906), Henrique Luiz Levy (1829-1896) – ambos franceses – e Emílio Eutaquiano Corrêa do Lago (1837-1871).

Natural de Toulose, Gabriel Giraudon nasceu Edouard Gabriel de Chérnerille Giraudon, filho do médico Gabriel Giraudon e da Condessa Eugène de Chérnerille. Segundo sua neta, ele era um adepto apaixonado das ideias da Revolução Francesa: ao transferir-se para o Brasil, reduziu seu nome para Gabriel Giraudon e nunca mencionou suas origens aristocráticas[54]. Giraudon chegou a São Paulo em agosto de 1860 como regente da Companhia Bufa Francesa, apresentavam-se com operetas e *vaudevilles* no teatro do Pátio do Colégio, a antiga Casa de Ópera conhecida por abrigar as produções dos alunos da Faculdade de Direito. Em novembro a companhia seguiu viagem sem Giraudon, que logo se anunciou como professor de música e piano. Voltaremos a falar de Giraudon no próximo capítulo.

Emílio do Lago mudou-se de Mogi-Morim para São Paulo em fins de 1860, em novembro de 1860 já oferecia seus serviços como professor de piano e canto[55]. Já o vimos neste texto, exibindo suas habilidades de improvisador e virtuose no sarau oferecido por Sizenando Nabuco de Araújo.

Henrique Luís Levy (1829-1896). Nascido em uma família judaica, ele veio ao Brasil em 1848. Começou sua vida como caixeiro-viajante e negociante joias na província de São Paulo. Em 1860 fixou-se em São Paulo. Ao contrário dos outros dois, Levy era clarinetista amador e sempre esteve envolvido em concertos e atividades artísticas. Sua família foi uma das principais protagonistas na história da música em São

---

[54] Carta de Branca de Cantreufello [?] publicada na seção Colaboração dos Leitores no *O Estado de São Paulo*, 10 abr. 1964, p. 10.
[55] REZENDE, 1954a, p. 251-253.

Paulo[56]. Em 1864 associou-se a Emílio do Lago, os dois anunciavam no *Correio Paulistano* que abririam uma loja de "músicas modernas" trazidas do Rio de Janeiro e da Europa[57]. Menos de um mês depois, o jornal aplaudia a iniciativa, além de comercializar partituras e pianos, a casa prometia ser um ponto de encontro do melômanos da cidade:

> Consta-nos que os Srs. Henrique Luiz Levy e Emílio Eutaquiano Corrêa do Lago brevemente vão abrir uma loja de música, e depósito de pianos, onde os amantes da arte encontrarão peças escolhidas e dos mais acreditados autores tanto estrangeiros como nacionais.
> Um estabelecimento desta ordem muito se fazia sentir em S. Paulo, onde o gosto pela música já se acha assaz desenvolvido. Mais de espaço (sic) e em tempo daremos uma notícia mais detalhada deste estabelecimento[58].

Para entender o que este novo arranjo comercial significou primeiro precisamos compará-lo à atividade comercial de seu principal concorrente. Como vimos, desde fins de 1856, Jean-Jacques Oswald negociava pianos, e algo que distinguiu seus anúncios em relação aos que vimos no comércio musical do Rio de Janeiro eram as raríssimas menções à venda de impressos musicais, partituras ou métodos. Ele chegou a negociá-las durante um curto período de tempo, mas sua prática comercial parecia diferir das lojas especializadas fluminenses que, desde cedo, se identificavam como casas de "músicas e pianos".

Antes de Levy e Lago se instalarem na praça paulistana, três pontos destacavam-se na venda de impressos musicais: a Casa Garraux, a Casa de Mme. Fretin e a tipografia do *Correio Paulistano*, mas nenhuma delas vendia instrumentos musicais. Henrique Fox também tinha uma casa de comércio musical e oferecia partituras e instrumentos;

---

[56] Em Campinas, em 1859, esteve hospedado na casa de Antônio Carlos Gomes, atuando decisivamente na carreira deste último, estimulando-o a estudar no Conservatório de Música do Rio de Janeiro.
[57] *Correio Paulistano*, 5 jan. 1864, p. 4.
[58] *Correio Paulistano,* 17 fev. 1864, p. 3.

contudo, não negociava pianos: oferecia instrumento de cordas (violões, violinos, violas e cavaquinhos) e de sopro (flautas, clarinetas, requintas etc.)[59].

O negócio de Levy e do Lago parece ter incomodado sobretudo a Casa Garraux, como mostra a disputa nos anúncios no *Correio Paulistano.* A edição do jornal era de quatro páginas diagramadas com quatro colunas cada uma com duas seções distintas: páginas de notícias e anúncios, nessa ordem. A relação de tamanho usual entre as duas seções ficava ao redor de três páginas de texto para uma de anúncios; a última página era exclusivamente destinada à publicidade. A ocupação da terceira página variava de edição a edição, mas dificilmente os anúncios chegavam a ocupar mais de uma coluna inteira.

Depois de vários pequenos anúncios sobre o negócio, Levy e do Lago colocaram um anúncio no dia 29 de maio ocupando cerca de 40% da página de publicidade, listando algumas obras e compositores (Imagem 14). Menos de duas semanas depois foi a vez de a Casa Garraux listar suas obras, em anúncio que ocupou toda a terceira página e um terço da última página com o seu catálogo (Imagem 15). A disputa comercial continuou por muito tempo – segundo Janice Gonçalves, Henrique Levy usou continuamente a publicidade nos jornais para promover a venda de partituras e, durante a década de 1860, a Casa Garraux era a única que investia tanto em propaganda quanto a Casa Levy[60].

É preciso ressaltar que São Paulo não se tornou subitamente um centro musical vibrante ou importante. O Teatro São José, por exemplo, recebeu sua primeira

---

[59] REZENDE, 1954b, p. 185.
[60] GONÇALVES, 1995, p. 122.

temporada de ópera em 1874-1875. O mesmo aconteceu em relação à impressão musical. Após as primeiras experiências na década de 1860, a impressão de música perenizou-se na década seguinte com as atividades de Jules Martin, que no entanto só ganharam importância nos anos 1880. Enquanto Martin parece preocupado em atender a demanda dos músicos paulistas, Henrique Levy preocupa-se em garantir a viabilidade comercial do negócio, garantindo os direitos autorais das obras que publicava, sem envolver-se no processo de impressão, utilizando os serviços de impressores de São Paulo, Rio de Janeiro ou do exterior[61].

Henrique Levy mudou seu comércio para a Rua da Imperatriz em 1869, quando a sociedade com do Lago já estava desfeita, e na década de 1870 a sua tornou-se a casa mais importante de música da cidade. O modelo de negócios que Levy adotou não era novidade, tornara-se usual no Rio de Janeiro na década de 1820: um espaço no qual se ofereciam instrumentos e serviços, próprios e ou de terceiros. Sua loja tornara-se um ponto de encontro entre amadores e profissionais. Para isso muito deve ter contribuído o bom relacionamento de Levy com alunos e professores da Academia de Direito. Em depoimento a Penteado Rezende em 1947, José Estanislau do Amaral Júnior, aluno da turma de 1877, afirmava: "vir alguém a São Paulo que gostasse de música e não ir à loja do Levy era o mesmo que ir a Roma e não ver o papa"[62].

A importância da Casa Henrique L. Levy como local de sociabilidade de uma elite culta e letrada pode ser observada na criação do Clube Haydn, a primeira associação a

---

[61] Ibidem, p. 58-59.
[62] REZENDE, Carlos Penteado de. Alexandre Levy na Europa em 1887. **O Estado de S. Paulo**, Caderno Cultura, 17 jan. 1946.

promover concertos regulares de música instrumental austro-germânica em São Paulo[63]. Voltaremos ao Clube e seu repertório no capítulo seguinte. Os concertos do Clube envolviam músicos amadores e profissionais, estrangeiros e brasileiros, homens e mulheres. Além do próprio Henrique Levy, três de seus filhos estiveram entre os sócios mais musicalmente ativos: Paulina, Luiz e Alexandre. Este último era diretor de concertos e um dos pilares de sustentação do Clube Haydn.

Surgido com uma clara vocação elitista, o Clube teve um papel importante na delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e classes sociais. À sua maneira, a Casa Henrique L. Levy exerceu a mesma função esperada do Teatro São José, um ambiente propício à educação de gostos e comportamentos, em que um grupo de homens conversava longe da sujeira da rua contando com a eventual participação feminina.

[63] Sobre o surgimento do Clube Haydn e sua importância na introdução do conceito de música clássica em São Paulo ver BINDER, 2013a.

CORREIO PAULISTANO

TROVAS
JOVIAES E SATYRICAS
DE
GETULINO
2.ª Edição correcta e augmentada.
Um volume de 250 paginas, ornadas com 10 lindissimas poesias do exm. sr. conselheiro José Bonifacio de Andrada e Silva.
PREÇO 2$000 RS.
Nesta typographia

HOTEL MILLÃO
ANTIGO
Hotel dos Viajantes
8 Rua Septentrional 8
Perto da Alfandega e do embarque dos vapores
Em Santos.
30—14

Grande Hotel
DE EUROPA
Precisa-se de uma escrava para o serviço interno deste hotel. 6—2

Vende-se um bom piano de meza em muito bom estado, é ver para crêr pelo diminuto preço de 180$000 para tratar no Acú n. 3 adiante da casa das Educandas. 3—2

ATTENÇÃO
O abaixo assignado faz sabente a esta praça que dou sociedade, em seu estabelecimento denominado Rio Grande na estrada desta capital para Santos aos srs. Joaquim Pereira da Silva, e José Antonio Soares de Campos, tendo principiado a dita sociedade em 1.º deste anno, sob a firma de Antonio J. de Mello e Cº.
S. Paulo 25 de Maio de 1864.
Antonio J. de Mello.
2—2

THEORIA DO DIREITO PENAL
APPLICADO
Ao Codigo penal Portuguez comparado com o codigo do Brazil, leis patrias, codigos e leis criminaes de povos antigos e modernos por F. A. F. da Silva Ferrão.
Vende-se na typographia, 8 vol. 15$000.

ARADORES
Precisa-se de aradores para uma fazenda de campos proprios para serem arados, distante desta cidade 34 legoas, da-se cama, meza, roupa lavada e o diario até mil réis; por todo o tempo que quizerem trabalhar com arados. Quem julgar-se bom habilitado compareça na rua de S. Gonçalo n. 4, que achará com quem tratar: o lugar da fazenda é mais sadio talvez desta Provincia. 3—2

FARELLO SUPERIOR
3$000 O SACCO
Em porção de 10 saccos para cima
SANTOS
1—RUA ANTONINA—1
26—29

Largo da Sé defronte da igreja
3—Sobrado—3
CASA DE ROUPA FEITA
Sortimento de roupa feita para a estação fresca e para o frio, a preços baratissimos.
Tendo-se comprado a dinheiro á vista e contentando-se com um pequeno lucro, vende-se por preços tão baratos que parecem incriveis. Convida-se o publico a experimentar para crêr. 12—12

APROVEITAR EM QUANTO HA!
Sardinha para sopa, muito nova a 320 rs. a libra.
Lentilhas . . . . . a 400 rs. a libra.
Canjica ou milho sacado a 320 rs. meia quarta.
Queijos do Reino a 1$800 rs. cada um.
Sabão americano a 200 rs. a libra.
Dito amarello a 160 rs. a libra.
35—RUA DE S. BENTO—35
Baixos do Hotel Paulistano 4—4

BRINQUEDOS PARA CRIANÇA
Chegou um grande e variado sortimento no armazem da rua de S. Bento n. 35, por preços incriveis.
BAIXOS DO HOTEL PAULISTANO. 4—4

GRANDE PECHINCHA!
Castiçes de vidro, de elegante gosto a 1$000 o par.
35—RUA DE S. BENTO—35
Baixos do Hotel Paulistano 4—4

NA FEIRA DE SOROCABA.—*Comedia original em dous actos, seguida da scena comica.* O DISTRIBUIDOR DE GAZETAS 1$280, por FRANCISCO LUIZ DE ANDRADE MEDEIROS.
(Assistir de outras composições theatraes).
Guerroux, de Leithacer e C.ª
Largo da Sé n. 1 4—3

Joaquim Florindo de Castro, escrivão do Juizo dos Feitos da fazenda nacional nesta provincia.
Faço saber aquem convier, que o meritissimo dr. Juiz dos Feitos designou o dia 1.º Junho proximo, ás dez horas da manhã, para proceder a vistoria, rectificação da divisão e demarcação do proprio Nacional, denominado chacara da Gloria, que se fará na mesma chacara, devendo ahi comparecerem os herdeos confinantes com seus titulos, para o que pelo presente cito-os, sob pena de revelia. S. Paulo 24 de Maio de 1864.
O escrivão
Joaquim Florindo de Castro.
3—3

LIVRARIA DE H. ALLIOT
Mudou-se da rua do Ouvidor para a de S. Bento n. 18. 3—3

Desappareceu um relogio meio chronometro de prata dourada, um pouco enbranquecido, tem em uma das bassas da caixa em um lado, representando uma locomotiva á vapor, a tampa não tem molla, estava acompanhado de uma corrente de ouro, e uma chave esmaltada. Previne-se que ninguem o compre.
Quem o aprehender queira leval-o á rua da Boa-Vista n. 3, que será gratificado. 2—2

CALÇADO INGLEZ
Um grande e variado sortimento de botinas de pelica, e bezerro para homens e senhoras, sapatos envernisados para senhoras, botinas de duraque para homem, botinas reforçadas, com biqueira de latão para meninos, sapatos pequenos para creanças; da bem conhecida e acreditada casa de Clark & Cº. do Rio de Janeiro, á venda em casa de Henrique Fox rua do Rosario n. 3 3—2

English boots and Shoes for Sale at Henry Fox's Rua do Rosario n. 3.

OSTRAS EM CASCA
A' rua Direita n. 2 acaba de chegar ostras em casca muito frescas, por preço commodo.

ARREMATAÇÃO.
Segunda-feira 30 do corrente, ás 10 horas da manhã, á rua do Collegio, casas da finada exmma. d. Maria Miquelina Portes Leite Lobo continua a praça dos bens moveis, semoventes, e de raiz, pertencentes á herança da mesma.
S. Paulo, 28 de maio de 1864.
O escrivão
Joaquim Florindo de Castro.

O OFFICIAL DE JUSTIÇA AGOSTINHO PEREIRA LEITE póde ser procurado todos os dias a qualquer hora na casa de sua residencia á rua da Boa Morte n. 43, e se encarregar de todas as diligencias, tanto dentro da cidade como fóra della, com toda a brevidade.
S. Paulo, 28 de Maio de 1864.

O snr. Ernesto Nogueira de Camargo tem no escriptorio desta typographia uma carta para lhe ser entregue.

O abaixo assignado participa ao respeitavel publico que ninguem faça tranzacção com obrigações de sua firma, que protesta não as pagar, pois não tem obrigações passadas a pessoa alguma, se não uma de 200:000 rs. passada a um joalheiro Carlos de tal, e outra de 180:000 réis passada a Felippe & C.ª a 6 de Maio do corrente anno, de quem tem sua suspeita. Mogymirim 21 de Maio de 1864.
José Leite de Souza

TERRENO
Precisa-se comprar nas immediações desta cidade, preferindo-se no Braz um terreno proprio para plantação de jardinagem. A pessoa que quizer vendel-o póde dirigir-se a esta typographia ou á rua da Casa Santa n. 10. 3—1

ARREMATAÇÃO DE CASA
A manhã (segunda feira) ao meio dia na casa da policia, depois da audiencia, se continuará com a praça para venda e arrematação da casa sita na rua da Tabatinguera, pertencente á herança do finado Alferes Pedro Alves Ferreira, que foi avaliada no respectivo inventario por 7.000$000. S. Paulo 29 de Maio de 1864.
O Escrivão *Januario Moreira*

C. BUDICH E COMPANHIA, em Santos, compram ALGODÃO em rama e em caroço, para informar na agencia, C. de Budich e Comp. nesta cidade, rua de S. Bento n. 80. 6—6

TIVOLY PAULISTANO
DOMINGO 29 DO CORRENTE HAVERÁ
BAILE
mediante a entrada geral de rs. 1$000 comprada na porta, os frequentadores, terão direito ao ingresso no salão de dança e poderão gozar dos jogos e todos os divertimentos que apresentar a casa.
ENTRADA GRATIS PARA AS SENHORAS.
O baile começará ás 8 horas em ponto.

MUSICAS
2--Rua do Rosario--2
IL BACIO, WALSA BRILHANTE
para piano, só para quatro mãos, e para canto e piano, em Portuguez, Francez e Italiano.

Henrique Luiz Levy e Emilio Correa do Lago
têem á venda os seguintes musicos:

ASCHER,
La perle du nord, mazurka élégant.
Feuille d'album.
Louise, polka brilhant.
Aux Lave morceaux de salon.
La Maulagnarde, mazurka de salon.
Marie, polka mazurka.
Morceaux de Salon sur la Fanchannette.
Souvenir de Leipsic, grnad walse brilhant.
Dais-toi mon cœur, romance de la Fanchannette.
Séguédille sur l'opéra Mosquita da Bousselot.
La fleur du bal, walse.
La Fileuse, caprice-etude.
Morceaux de concert sur l'opéra Favorite.
Les Sabots de la Marquise, mazurka melodie.
Chanson a boire de la Promise.
Les Drompettes du régiment, polka militaire.
Marsch national des chasseurs anglais.
Ballade Russe.
Walse des fleurs.
Douce elusion impromptu.
Walse de bravure.
March Bohéme.
Pepita, polka.
Réverie.
As contemplações nocturnas.
Le chant de fleurs morceaux de concert et rêverie poetique.
Barcarolle sur le lac.
Galope scherzo sur le motifs de la Donelli.
La rond des Elfes.
Dan des Paysanses Russes, caprice mazurka.
Dans ma barque 5.ème, caprice-etude.
L'orgie bacchanale.
Souvenir d'enfance en forme d'etude.
Ascher sans souci, galope.
Un mal du cœur sibylle.
La Sibylle, mazurka originale.
La prise de Voile, poème.
1.er Mai! caprice etude.
Impromptu solitude.
Fanfarepche militaire en forme de mazurka.
Minuetto nel'opéra Rigoletto.
Styrienne original.
L'esperançe nocturne.
Caprice espagnol.
Une fleur de salon, impromptu walse.
La séveliana, tête espagnol.
Morceaux caractéristique sur Linda di Chamounix.

RANINA.
Rondo villageois.
Pastorale, rondo de salon.
La railerie.
Solo, morceaux de concours.
Ballade, 2.me divertissement.
La Malura, grand walse.
1.er Aven, chanson a boire.
Marche Imperial.
Grand caprice dramatique.
Derniére souvenir, (pensée poetique).
Deux pensée, tristesse.
25 Etudes harmonieuses.
Etudes de Style.
Havaneras, fantaisie espagnole.

Temos igualmente um completo sortimento de musicas dos seguintes autores: e musicas para canto e piano, em Portuguez, Francez, Italiano e Allemão.
Schulhoff. Dalberg, Prudent, Chopin, Dohler, Bertini, Gottschalk, Herz, Lefebur, Wolly, Leybach, Perny, Concone, Burgmuller, Blumenthal, Arthur Napoleon, Arnaud, Mendelssohn, Kotterer, R. Wagner, Gounod, Ch. Hess, Fumagalli, Godefroid, Heller, Zerny, Beethoven, Mozart, Voss, Kuhner, Lami Beyer, Duvernoy, Cramer, Croze, Blema, Marmontel, Schubert, Fassanotti, Languevill, Wolf, Rosenhain, Henselt, Liszt, Dreyschock, Goria & Badawesha.
Esta ultima é a autora da SUPPLICA DE UMA VIRGEM.
O cathalogo das musicas destes autores será logo publicado.
Rogamos ás pessoas que desejarem qualquer destas musicas, guardarem o *Correio Paulistano* para a facilitação da escolha e conhecimento dos autores, e peças que se achão em nossa casa.
Na mesma casa temos á venda excellentes pianos do autor Henry Herz, de meia cauda, de cauda inteira, e de armario. 1—3

Mercado de São Paulo
Preços da Praça (da ultima semana).

Aguardente de 20 gráos..	cargueiro.	24$000	26$000	—
Assucar branco superior.	arroba....	5$500	6$000	—
Dito regular.....	dito.....	5$200	5$500	—
Dito redondo superior...	dito.....	4$000	4$800	—
Dito regular.....	dito.....	4$400	4$000	—
Dito mascavo.....	dito.....	$	$	—Não ha.
Arroz.....	alqueire..	5$500	6$000	—
Azeite de mamona.....	cargueiro.	16$000	20$000	—
Café superior.....	arroba...	6$400	6$600	—
Dito bom.....	dito.....	6$000	6$400	—
Dito regular.....	dito.....	5$800	6$000	—
Dito ordinario ou escolha.	dito.....	4$000	5$000	—
Farinha de mandioca....	alqueire..	1$800	2$000	—
Dita de milho.....	dito.....	2$000	2$400	—
Feijão.....	dito.....	4$000	4$500	—
Fumo.....	arroba....	$	4$000	—
Milho.....	alqueire..	1$800	2$000	—
Queijos.....	cento....	80$000	100$000	—
Sal.....	sacco....	1$880	2$000	—
Toucinho de Minas.....	arroba....	3$500	3$000	—
Dito de São Paulo.....	dito.....	3$000	3$200	—

Nas vendas da aguardente influe muito as dimensões dos barris. — O toucinho tem 12 libras de tara por jacá, o fumo 4 libras por arroba, e saccos com assucar, e café, 2 libras.
Conducção de Capivary e immediações para esta capital, de 600 á 700 por arroba; de Itú &c., de 500 á 600 rs.; d'aqui para Santos, de 240 á 300 rs. por arroba.
Em 28 de Maio de 1864.

Typographia Imparcial.

Imagem 14 – Página com o catálogo das partituras da Casa Henrique L. Levy e Emílio do Lago (1864)[64]

[64] *Correio Paulistano*, 29 maio 1864, p. 4

CORREIO PAULISTANO 3

CATALOGO DE MUSICAS
DE
GARRAUX, DE LAILLIACAR E COMPANHIA
LARGO DA SÉ N.° 1

Quem comprar de uma só vez um valor maior de 10$000 réis terá um abatimento de 10 por cento.

ASCHER. *A Lazarus*, nocturno ..... op. 14 1$200
" *Danse slave*, e pedro-caracteristico ..... op. 19 2$000
" *Danse Espagnol*. Cinq morceaux de 1 ton ..... op. 24 2$000
" *Danse sonbal* sur, marche de 2e morceau ..... op. 31 2$000
" *Im gentes d'ens*, caprice-valse ..... op. 32 2$000
" *March Lo ren ainsi*, ... 2$000
" *Valtzer*, valse en ut bémol ..... 1$200
" *L'Orgie*, Rondeau (3 morceaux) ..... op. 34 2$000
" *Lorrein Bergia*, morceau de concert ..... op. 39 2$000
ARTHUR NAPOLEON. Fantaisie sur a *Bulle de Magnier* op. 12 2$000
ARDITI. *Il Bacio* valse pour piano ..... 2$000
" pour piano et violon ..... 2$000
ALKAN. *L'Ivoire*, 1er étude pour la main gauche seule ..... 2$000
" Saltarelle ..... op. 23 2$000
ALLÉ. *Un mot sur le bonheur*. Romance sans paroles ..... 2$000
ARNOLD. Notte ut ..... 2$000
BERTINI. Primer, cadence 25 Etudes pour pianos suivi op. 100 4$000
" 2.e " 25 " Introduction sur de
" Cramer ..... op. 29 3$000
" 3.e " 25 " " op. 32 4$000
" 25 Etudes (à quatre mains) mots faciles ..... op. 100 3$000
" 25 Exercices caractéristiques (33 p. g. m.) ..... op. 66 2$000
" 25 " " (chemin-gitres par progression mél.) ..... op. 137 4$000
" *Gymnastica du doigts*, progressifs 30 et étude op. 2$000
" *Etudes journalières* des gammes d'un tout
Les leçons par *Carnotti* et dedgrées par Bertini ..... 2$000
" 53 *Leçons progressives* pour piano (45 pagi ent) ..... 4$000
" Gymnastique exercices (35 pagines et ventes) ..... 2$000
N.B. Ces cent et 1 a, s'adressant p. e Cotes au prof en ces d. Ecrire à Rio de Janeiro, non correspondant impossible ... de deux, ma ed.
BADARZEWSKA. *Polka d'une jeune fille* ..... 1$200
BLUMENTHAL. *Fandanos*, danse espagnole ..... op. 33 2$000
" *La Coquette*, caprice ..... op. 39 2$000
" *Un petit adieu*, bluette facile ..... 1$200
" *Le Hibou*, air ..... 2$000
BENEDICT. Fantaisie brillante sur les airs musicaux de
Il nome ..... 2$000
BURGMULLER. Rien importée. Valse ..... 2$000

CANTO E PIANO.

Ah Vous! ai tempis, romance tirada da opera O. Pariles 8.
Si sua Benedetta, cavatina
Una fiorista tapina, id id id
Ecco ridente il cielo, id. id.
Fuga d'amiche cabana
Oh! mio a delirio
Sorrisse Con amica, Salvatore Kramella
O per pietà, cantata 3 ..... 1$200
Pensiero d'amor ..... 1$200
Deperdita, romanza per V. T. Guera d. *Carlo Jonno* ..... 1$200
Crepuffe, ariette del Ballo d'Opera ..... 1$000
Sabbat del Ed ..... 1$000
Donne mie, qui fate ..... 1$000
Voilà vous ensuite mots 3 m. Rodolfo d'Aubigny ..... 1$000
La Fugueuse ... par *Gerardin* ..... 1$000
Oiseau, romance, ed. 1864 Prédor ..... 1$000
La Reine Topaze chanson de J. B. ..... 1$000
La Rose de Jeunesse, com ans de Fagin ..... 1$000
La Chanteuse Folle, romance ..... 1$000
Gladiolus, id. d. Pagnolion ..... 1$000
Le Fou sous Rome, com ..... 1$000
Vol d'Andorre, romance ..... 1$000
" id. a ou de chevalier ..... 1$000
Mousquetaires de la Reine, romance ..... 1$000
Reine de Cœur, id. id. ..... 1$000
Jouillier de Saint-Jamis, romance ..... 1$000
Lolia-Bonbis, id. id. ..... 1$000
" romance ..... 1$000
" id. id. ..... 1$000
" Bolero ..... 1$000
Don Sébastien, air ..... 1$000
La fourrière, con ..... 1$000
CERNY (Ch-el-s) *Le parfait pianiste*, études pour piano ..... 4$000
Exercices journaliers en 50 morceaux pour abécédaire
" " " "

3.4. Espaços para música: das salas aos salões

Como foi apontado no Capítulo 1, o sentido da distinção entre o cravo e o piano foi de instrumento de acompanhamento do canto para a exibição individual: a virtuosidade tornou-se ambição comum ao pianista, fosse ele amador ou profissional.

Em São Paulo, os concertos propriamente ditos, "um programa completo só de música não mais atrelado aos números teatrais e poéticos"[66], começaram na década de 1860. Em parte, isso se tornou possível pela presença em São Paulo de professores como Gabriel Giraudon e Emílio do Lago. As maneiras que eles participavam nestes concertos mostram três formas maneiras de realiza-los: com os seus concertos, dos seus alunos ou ainda pela participação em espetáculos de outros músicos de passagem por São Paulo.

Em outubro de 1862, Gabriel Giraudon organizou um concerto em seu benefício, no qual contaria com a participação do violinista Paul Julien, de Henrique Levy e de dois alunos seus: Josefina Porfírio de Lima e Antônio Ferreira de Moraes. Um grande anúncio de quase um quarto de página foi posto no *Correio Paulistano*[67] com o programa. Josefina apresentaria três peças: *Capricho de concerto sobre Lucrécia Borgia*, de Joseph Ascher, *Dueto concertante para dois pianos sobre a Norma,* de Sigismund Thalberg, com seu professor, e o *Trio sobre uma meditação de Bach*, de Charles Gounod, com seu professor e Paul Julien, encerrando o concerto. Antônio cantaria *A rosa murcha*, de José Amat, e tocaria o *Quatour de Pasquale*, de Emile Prudent.

No dia seguinte à publicação do anúncio, José Porfírio de Lima, pai de Josefina, era interpelado por "Um Pai de Família" sobre a dignidade e decência de sua filha pisar

---

[66] ARAÚJO, 1991, p. 64.
[67] *Correio Paulistano*, 5 out. 1862, p. 4.

"os tablados e bastidores de um teatro público em benefício de seu mestre"[68]. Seu inquiridor era João Batista de Almeida Werneck, genro de Porfírio e cunhado de Josefina. Sua ação teve dois desdobramentos: Josefina não tomou parte no concerto, por decisão de Giraudon, e iniciou-se uma acalorada polêmica nas páginas do *Correio*.

O discurso de Werneck era moralista e paternalista, questionava a idoneidade de Giraudon ao mesmo tempo em que lançava dúvidas sobre a atuação de certos estrangeiros, "que de *encomenda* vem ao Brasil com o fim *somente* de civilizá-lo". Para ele, as novidades de que o professor lançava mão eram senão mera estratégia para "ter uma enchente" no teatro[69]. Além disso, ao expor publicamente uma aluna Giraudon a deixava à mercê do público: o que aconteceria em caso de uma pateada[70]? Não sendo Josefina uma artista por profissão, não deveria subir ao palco.

A favor de Giraudon, um segundo polemista autodenominado "Um Verdadeiro Pai de Família" rebatia as acusações, defendendo o "progresso e a civilização", afirmando o valor do trabalho e de sua justa recompensa. Giraudon, continuava ele, colaborava incansavelmente nas atividades musicais da cidade e merecia proteção, dando oportunidade para "observar quanto vale o triunfo do esforço"[71].

As três obras executadas por Josefina enquadravam-se no repertório romântico de fantasias e variações sobre temas de compositores famosos. A peça que Josefina solaria e que mais tarde foi listada no catálogo da Casa Garraux apresenta várias das técnicas com as quais os virtuoses impressionavam o público, olhos e ouvidos, como escalas em duas oitavas ou mesmo três oitavas e melodias entremeadas por arpejos,

---

[68] *Correio Paulistano,* 6 out. 1862, p. 2.
[69] *Correio Paulistano*, 9 out. 1862, p. 2.
[70] Patear: fazer ruído com os pés em espetáculos teatrais em sinal de reprovação.
[71] *Correio Paulistano*, 7 out. 1862, p. 2.

criando a impressão que o pianista tocava com três mãos, ampla palheta de dinâmicas, do *pianíssimo* ao *fortissíssimo*.

Em nenhum momento da polêmica, Werneck ou os que saíram em sua defesa colocavam-se contra o estudo do piano; tampouco fora mencionada a participação de Antônio, o aluno homem de Giraudon. Ou seja, a controvérsia era um assunto de família e o seu gatilho fora Josefina ter seu nome impresso no jornal: negava-se a ela o reconhecimento público, fosse na imprensa, fosse no teatro. De fato, o passo de Giraudon era avançado para a época e o local. Mesmo no Rio de Janeiro, capital cosmopolita, os nomes dos amadores (leia-se mulheres) eram abreviados nas notícias sobre os bailes e concertos promovidos por clubes e associações musicais. Manter o anonimato na imprensa era a norma, a convenção daquele mundo artístico[72].

Os argumentos de Werneck levantavam outros dois temas importantes. O primeiro era a má-reputação atribuída aos artistas. Como vimos anteriormente, isso não era novidade; o ingrediente original paulistano era certo xenofobismo, e a condição de estrangeiro de Giraudon viera à tona várias vezes. Um dos polemistas, que assinava como "Um Intruso", solicitava cuidado com o uso da palavra "intruso", afinal, argumentava ele,

> no nosso país, país de *intrusos*, temos o defeito de receber a todos os estrangeiros que o merecem com distinção e até com respeito; as casas mais distintas lhes abrem as portas, e o título de estrangeiro é um passaporte que dá direito à simpatia de todos, e por isso, tem se tido o cuidado de, com a palavra – estrangeiro – não procurar-se nela sinônimo de injúria[73].

---

[72]MAGALDI, 1994, p. 54.
[73] *Correio Paulistano,* 10 out. 1862, p. 3.

O segundo é a inexistência de um local moralmente adequado à exibição pública de amadores, problema que o novo teatro resolveria. De fato, com o funcionamento do Teatro São José, mesmo em condições precárias, e o Teatro Provisório, a elite paulistana pôde contar com espaços moral e esteticamente mais adequados. Ainda que atividades desse tipo não se tenham tornado regulares, ao menos eram mais frequentes. Nesses teatros apresentaram-se pianistas famosos como Arthur Napoleão, português radicado no Rio de Janeiro, em 1866, ou ainda Louis Moreau Gottschalk, pianista norte-americano de renome internacional, em 1869, e Judith Ribas em 1870[74].

O sucesso da cafeicultura e a criação do *hub* ferroviário, interligando São Paulo ao interior, ao Rio de Janeiro e ao porto de Santos, promoveram mudanças profundas no tecido urbano, social e cultural. Segundo Vitor Gabriel, um marco no quadro das atividades musicais na cidade é 1875, ano em que "São Paulo virou música". Entre o final de 1874 e o de 1875, os habitantes de São Paulo puderam usufruir de diversões públicas em quantidade e qualidade até então desconhecidas. Nesse período estiverem em atividade uma companhia de ópera italiana, uma companhia de zarzuelas espanhola e um circo. Totalizavam 12 óperas, 19 zarzuelas, seis operetas francesas e nove concertos variados, que somados a outros eventos, resultavam em um total aproximado de 140 espetáculos[75].

Essa animação não era restrita somente aos teatros e locais públicos, mas alcançava também o ambiente doméstico. O escritor e jornalista França Júnior também notara essa excitação, registrando-a em sua estreia em maio de 1875 como folhetinista do jornal *A Província de São Paulo*, que começara a circular havia quatro meses e duas

---

[74] A lista de concertos pode ser encontrada em REZENDE, 1954a, p. 195-196.
[75] ARAÚJO, 1991, p. 81.

semanas. França Júnior fora estudante em fins da década de 1850 e formara-se em Direito em 1862. Em 1875 ele voltava à cidade, comparando aqueles dois momentos:

> A música tornou-se uma mania tal neste torrão dos Amadores Buenos, dos Feijós e dos Andradas, que muito breve teremos o dissabor de vê-lo estourar como uma cigarra em calmosa manhã de estio [...]. Quem te viu e que te vê, meu dileto S. Paulo! Outrora cantavas ao luar, na doce língua de seus avós, ao som do violão plangente [...]. Hoje já não se ouve mais a viola do caipira a soluçar tristes endechas. Teus pianos tornaram-se uma epidemia como a bexiga, e executam, no rigor do termo, músicas de Belilini, Flotow, Verdi, Meyerbeer, Halévy, o vasto repertório enfim de todas as escolas. És uma verdadeira *Pianópolis*! Finalmente teu luxo subiu ao ponto de sustentar duas companhias de canto: uma na língua suave e harmoniosa, em que Petrarca escreveu sonetos [...]; outra no idioma faceiro de Cervantes e Lopo da Vega![76]

O que causava o espanto de França Júnior era a presença em São Paulo de duas companhias de teatro musical: uma de ópera, outra de zarzuela[77]. Ao contrário do que se acredita, a expressão pianópolis não se refere ao virtuosismo pianístico; trata-se sim da música de entretenimento que integrava o que Cristina Magaldi chamou de *subcultura operática*: o repertório de adaptações de óperas e outros gêneros de música teatral que extrapolavam o restrito círculo das casas de óperas e alcançavam contextos mais informais como as casas da recém formada burguesia carioca, os salões de danças, as paradas carnavalescas, as ruas e as bandas de música[78].

Na verdade, o assunto principal do folhetim de França Júnior eram suas impressões sobre a representação da ópera *Um baile de máscaras* de Verdi encenada no Teatro Provisório. Ao final, ele comenta exatamente o trecho que cairia no gosto do público, "que seria executado no rigor do termo" pelos representantes da pianópolis

---

[76] *A Província de São Paulo,* 18 maio 1875, p. 1.
[77] ARAÚJO, 1991, p. 81-89.
[78] MAGALDI, 2004, p. 55.

paulistana: “Dentre os trechos da ópera, o que mais caiu no gosto público foi o coro e a cena final do terceiro ato. [...] Brevemente verão os leitores estes pedaços popularizados pelos pianos e pelo assobio do garoto, que são para a música o que a gravura é para a pintura”.

A diversificação das formas de lazer e sociabilidade impulsionadas pela imigração e pelo crescimento urbano começou a ser exercitada em clubes e associações. Muitos deles mantiveram salões nos quais se realizavam pequenos concertos, como o Clube Internacional, o Club Musical 24 de Maio, o Club Mozart ou o do Teatro do Congresso Ginástico Português, que recebiam apresentações de música de câmara e eventos familiares[79]. Foi nestes salões que as habitantes da *pianópolis* começaram a abandonar o anonimato das residências e ganharam visibilidade como alunas e amadoras nos concertos na década de 1890.

Acompanhando a expansão dessas atividades musicais e formas de lazer, novas casas de espetáculos e estabelecimentos de entretenimento foram construídas na década de 1890[80]. Entre elas, duas salas de eventos foram edificadas com preocupações acústicas especiais, melhor qualificadas para receber concertos: o do Clube Germânia e o Salão Steinway.

Desde 1875 existia em São Paulo uma Sociedade Germânia[81], e pelo menos desde 1886 um primeiro salão já era utilizado para pequenos concertos de música de câmara e bailes. Em meados de 1893, a Sociedade inaugurou o novo edifício do Clube, anunciando

---

[79] MORAES, 2004, p. 602.
[80] AMADO, Marina Rodrigues. **Teatros em São Paulo (1890-1911): cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016. p. 98.
[81] BRUNO, Ernani Silva. **História e tradições da cidade de São Paulo: burgo de estudantes (1828-1872)**. 2. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. p. 1272.

sua disponibilidade para bailes e concertos e afirmando ser "o mais vasto e o de melhor acústica de São Paulo"[82]. Esse salão do Clube Germânia foi bastante prestigiado e recebeu muitos concertos, a (Imagem 21) mostra o público do concerto de Antonietta Rudge em 1914. O prédio ainda existe e está localizado na Rua dom José de Barros, n.306, então Rua 11 de Junho, mas atualmente é um cinema de filmes pornográficos.

Um dos professores da cidade que usou frequentemente esta sala foi o italiano Luigi Chiaffarelli que, em outubro de 1896, fez o primeiro concerto de sua Escola de Música no novo salão do Clube Germânia. Desde então deu preferência a esta sala em detrimento ao salão do Clube Ginástico Português, que utilizara até então.

O Salão Steinway também foi planejada com preocupações acústicas especiais. Projetado em 1895 pelo arquiteto alemão Guilherme von Eÿe e inaugurado em agosto de 1896, o prédio fora planejado como loja de pianos no andar térreo e salão de eventos no primeiro andar. O proprietário do edifício era o português Frederico Joaquim, comerciante de pianos em São Paulo desde pelo menos 1891 e representante da Steinway desde 1894.

Outras lojas de música tinham espaços para aulas, ensaios e pequenas apresentações. A Casa Henrique L. Levy contava com um salão com capacidade para pelo menos trinta pessoas, desde pelo menos 1883, quando foi criado o Clube Haydn. Nesse salão, Antonietta Rudge, com 7 anos, aluna de Gabriel Giraudon, deu em maio de 1893 uma audição particular destinada à imprensa e aos professores de música[83]. Alguns

---

[82] *O Estado de S. Paulo,* 31 ago. 1893, p. 3. O endereço do primeiro salão era Rua São João, n. 11.
[83] Arquivo Levy, programa de 21 de maio de 1893.

jornais, como o jornal *Correio Paulistano*[84] e o *Estado de S. Paulo,* tinham em suas redações salões dotados de piano nos quais alguns artistas faziam suas estreias perante jornalistas antes de se apresentarem publicamente.

O modelo emulado pelo Salão Steinway era o das grandes fábricas de piano europeias que desde a década de 1830 investiam em virtuoses (que se apresentavam em espaços especialmente concebidos como sala de concertos para seus instrumentos) ou patrocinavam suas turnês, disponibilizando instrumentos, auxiliando o planejamento e execução das viagens. Na década de 1890, por exemplo, a Steinway patrocinou a turnê norte-americana do pianista polonês Ignacy Paderewski (1860-1841), considerado um dos maiores virtuoses de seu tempo[85]. Os professores paulistas que se apresentavam no Salão Steinway de São Paulo poderiam usufruir instrumentos excepcionais e salas de excelente qualidade acústica, além do prestígio da marca.

Atualmente o edifício do Salão Steinway integra a Praça das Artes, complexo cultural da Prefeitura de São Paulo entre a Rua Conselheiro Crispiniano, a Avenida São João e o Vale do Anhangabaú. Durante sua história, o Salão Steinway mudou de nome várias vezes, sendo chamado Salão Ibach, Salão Carlos Gomes e Sala do Conservatório, nome com a qual é atualmente ela é conhecida no meio musical paulista. No início de 2017 a Fundação do Theatro Municipal, responsável pelas instituições que atuam na Praça, rebatizou-a como Sala Mário de Andrade.Em 1899, Frederico Joaquim anexou um segundo edifício ao salão, criando o Joachim's Hotel, depois renomeado Hotel Panorama. Segundo Alfredo Pinto, o Joachim's contava com "22 magníficos quartos [...] confortáveis

---

[84] FONSECA, Antonio Carlos da. Subsídios para a história da imprensa em São Paulo: o *Correio Paulistano* no seu 75º aniversário. **Correio de São Paulo**, 26 jun. 1929.
[85] PARAKILAS, James, et al. 1820 to 1870: the Piano Calls the Tune. In: **Piano roles: three hundred years of life with the piano**. Parakilas, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 156.

e luxuosos", o que fazia dele um dos primeiros hotéis de São Paulo[86]. Em pouquíssimo tempo o espaço construído por Joaquim tornou-se um dos mais prestigiosos da cidade, o local preferido das elites paulistanas para palestras, reuniões políticas e sociais.

Segundo correspondência de 1901 entre Luiz Levy (filho de Henrique Levy e então proprietário da Casa Levy) e um amigo da família, Frederico Joaquim vendeu o Salão Steinway com um enorme prejuízo. A Sala que custara 394 contos de réis para ser construído foi vendido por 120; o piano Steinway do Salão foi vendido por um conto e 900 mil-réis; Joaquim pedira inicialmente nove contos de réis[87].

Em 1909 o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo pagou a Luiz Landró 160 contos pelos edifícios do Salão e do Hotel[88]. A escola, que começara a funcionar três anos antes, fora criada pelos esforços de Pedro Augusto Gomes Cardim, filho do compositor português João Pedro Gomes Cardim, radicado em São Paulo desde 1870[89]. Bacharel pela Academia de Direito do Largo de São Francisco, Pedro Gomes Cardim era um homem das letras e das artes: além de advogado foi poeta, jornalista, escritor, ator e dramaturgo.

Quando o Conservatório Dramático e Musical foi criado, em 1906, o edifício que o abrigou era o Sobrado do Brigadeiro Tobias de Aguiar. Demolido em 1924 para a construção do Viaduto de Santa Ifigênia, o prédio localizava-se na esquina do que hoje são a Rua Brigadeiro Tobias e a Rua Santa Ifigênia. Sinal dos tempos, o sobrado fora construído em taipa por volta de 1798, era contemporâneo à Calçada do Lorena e ficava

---

[86] PINTO, Alfredo Moreira. **A cidade de São Paulo em 1900**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909. p. 180.
[87] Arquivo Levy, Carta de Machadinho a Luiz Levy, São Paulo, 10 de junho de 1901.
[88] AZEVEDO, Elizabeth. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil. **Luso Brasilian Review**, University of Wisconsin, v. 2, n. 45, pp. 68-83, 2008. p. 76.
[89] Ibidem, p. 73-75.

no caminho da estrada usada por tropas e tropeiros que vinham do sul do país e iam para o sul de Minas[90].

Foi no Salão Steinway que Guiomar Novaes apresentou-se pela primeira vez como aluna de Chiaffarelli em 24 de maio de 1902. Também foi ali que Guiomar se despediu do público paulistano em 20 de outubro de 1909, às vésperas de sua viagem para a França, onde disputaria uma vaga no prestigiado Conservatório de Paris. Desde sua estreia pública, em maio de 1900, até a despedida, Guiomar apresentou-se publicamente 51 vezes em concertos só na cidade de São Paulo. No Steinway foram 32 apresentações; outras quatro aconteceram no Salão do Clube Germânia.

[90] CAMPOS, Eudes. Nos caminhos da Luz, antigos palacetes. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 1, pp. 11-57, 2005. p. 12, 18-19.

4. PÚBLICOS, PROFESSORES E REPERTÓRIOS

William Weber estudou a transformação do gosto musical europeu entre 1750 e 1870 analisando a estrutura dos programas de concerto. Pare ele, planejar um programa de concerto implica necessariamente

> uma série de acordos entre público, músicos, gostos e, por extensão, forças sociais. A maioria dos concertos está pensada para muitos grupos com gostos, desejos e necessidades diferentes; o planejamento de um concerto é, portanto, uma espécie de processo político. Os músicos e organizadores de concertos aprendem a mediar esses grupos, buscando uma maneira de agradá-los, tanto individualmente quanto de maneira conjunta[1].

As mudanças do gosto musical que Weber estudou referem-se às preferências musicais em relação a compositores, gêneros, formações instrumentais e organização dos programas (duração, divisão e ordenamento das obras). Dito de outra forma, é um estudo sobre a criação e a negociação das convenções de recitais e concertos e as implicações decorrentes nos comportamentos do público e na distribuição da autoridade musical.

Segundo Howard Saul Becker, grupos distintos conhecem partes distintas do corpo total de convenções usadas em um mundo artístico e, de forma geral, cada grupo conhece apenas aquelas convenções necessárias à sua participação[2]. Neste capítulo analisarei as questões referentes a dois grupos do mundo do piano paulistano, o público e professores. A participação de críticos e jornalistas será examinado no capítulo 6.

---

[1] WEBER, William. **La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. p. 11.
[2] BECKER, 1982, p. 42.

4.1. Plateia de doutores

Nos cálculos feitos por João Batista de Almeida Werneck sobre os "perigos" a que Josefina Porfírio de Lima estaria exposta, além da má reputação dos artistas, havia um segundo fator que entrou em sua conta: a plateia de acadêmicos que mantinha relações conflituosas com "futricas", o nome dado pelos acadêmicos aos paulistanos[3].

Até 1870 foram os alunos da Academia de Direito que mantiveram a arte teatral em São Paulo, nas palavras de Elizabeth Azevedo, eles eram autor, ator, plateia e crítica[4]. O comportamento dos estudantes nos teatros era barulhento e ousado, causador de tensões entre eles, o restante da audiência, a polícia e outros funcionários públicos[5]. Com efeito, um dos argumentos listados por Werneck era o perigo de Josefina Porfírio de Lima sofrer uma pateada. E Gabriel Giraudon estava contando com a presença dos alunos da academia na plateia: não fosse isso ele não teria marcado o concerto em seu benefício em uma quarta-feira. Segundo Penteado Rezende, quintas e domingos eram os dias de descanso dos alunos, não havia aula, por isso as atividades de lazer, como o teatro, eram realizadas nas noites de quarta-feira, quinta e sábado[6].

Em uma outra quarta-feira de 1867, três anos antes à polêmica iniciada por Werneck, Antônio Carlos Gomes (1836-1896) e seu irmão Sant'Ana Gomes (1834-1908) haviam se apresentado naquele mesmo teatro. Nesse caso, os alunos da academia foram mais que espectadores: eles hospedaram os irmãos Gomes, os dois formam acomodados na república de Francisco de Azarias de Queirós Botelho e Francisco Leite Bittencourt

---

[3] REZENDE, 1954b, p. 77.
[4] AZEVEDO, Elizabeth R. **Um palco sob as Arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000. p. 41.
[5] LEVY, 2016, p. 69-70.
[6] REZENDE, 1954b, p. 141, 95.

Sampaio. Segundo Henrique Levy, quem trouxera os Gomes de Campinas, o concerto rendeu 1.200 contos de réis[7].

A rotina dos alunos também regulava a rotina de alguns professores de música. Em 1866, o professor Antônio Carlos Martins, músico da orquestra do Teatro São José, anunciou suas aulas no *Diário de São Paulo* (Imagem 16). A variedade de instrumentos deixa claro que os homens eram seu público alvo, o que é confirmado pelos dias e horários oferecidos: quintas e sábados, os dias de folga dos alunos Acadêmicos. Já as lições de piano eram dadas de dia, horário mais conveniente para as aulas das moças.

AULA DE MUSICA

85 RUA DE S. BENTO 85

SOB A DIRECÇÃO DO PROFESSOR ANTONIO CARLOS MARTINS

Lecciona-se Musica Vocal e Instrumental
Piano, (Mensalidade). . . . . 8$000
Violão „ . . . . . 5$000
Rabeca, Flauta, Clarineta e instrumentos de metal. . . . . 4$000
As Segundas, Quintas e Sabbados das 6 ás 10 horas da noute, não havendo espectaculos, ou outras funções musicaes.
As lições de piano são dadas de dia.
Pagamentos adiantados.

Imagem 16 – Anúncio de aulas de música do professor Antônio Carlos Martins, 1866[8]

Em 1865, três anos após a controvérsia que a impediu de se apresentar, Josefina de Lima finalmente pôde se exibir como pianista. E os detalhes da ocasião revelam um planejamento que atacava vários dos pontos que em 1862 estiveram no centro da polêmica, a começar pelo título: um Serão Musical, um grande sarau, um evento de

[7] Nessa ocasião foi composto o *Hino acadêmico*, quando Carlos Gomes pôs a música em poesia de Bittencourt Sampaio. A passagem dos irmãos Gomes por São Paulo foi relatada por Henrique Levy em uma carta de 1895 publicada em BOCCANERA JÚNIOR, Silio. **Um artista brasileiro, *im memorian***. Bahia: Typ. Bahiana de Cincinato Melchiades, 1913. p. 305.
[8] *Diário de São Paulo*, 11 de out. 1866, p. 3.

natureza privada. Os anúncios publicados no *Correio Paulistano* com o programa do sarau e do Grande Concerto de 1862 estão reproduzidos na Imagem 17 e na Imagem 18.

De início, uma diferença entre ambos é o local em que eles se realizaram. Ao contrário do primeiro, que foi em um teatro – o Teatro do Largo do Palácio –, o lugar escolhido para o Serão era a sede de uma sociedade recreativa que organizava saraus e bailes de carácter familiar: a Sociedade Concórdia Paulistana[9]. Além do ambiente adequado à moral da sociedade patriarcal, a renda do sarau seria revertida ao 42º Corpo de Voluntários da Pátria da província de São Paulo que lutava na Guerra do Paraguai. Ou seja, não seria trabalho propriamente dito: o dinheiro arrecadado teria um destino filantrópico e não o bolso de um particular.

Enquanto o anúncio do concerto destaca o nome de Gabriel Giraudon, o seu organizador e beneficiado, o sarau destaca o grupo de mulheres que se apresentariam no evento, com o nome de Giraudon como último da fila. E o pronome de tratamento dado àquela que encabeçava a lista afirmava respeito e autoridade: a excelentíssima senhorita dona Maria Júlia da Silva Telles.

No Serão, à exceção de Augusto Carlos da Silva Telles, que se apresentava ao violino, todos os demais deveriam ser alunas e alunos de Giraudon. Maria Júlia e Augusto eram filhos do dr. João Carlos e d. Ana Joaquina da Silva Telles. João Carlos foi um dos primeiros bacharéis formados pela Academia de Direito: ele colou grau em 1834, com a terceira turma formada na escola. O casal João Carlos e Ana Joaquina é importante nesta história por outro motivo: serem os avós maternos de Antonietta Rudge, a primeira

[9] O prédio foi construído em 1853 para funcionar como teatro e casa de baile, localizado na ladeira do Carmo conhecida como buracão BRUNO, 1954, p. 784. e REZENDE, 1954b, p. 182.

glória do piano paulistano (Maria Júlia era tia Antonietta). Giraudon foi, portanto, o professor de boa parte da parentela dos Silva Telles.

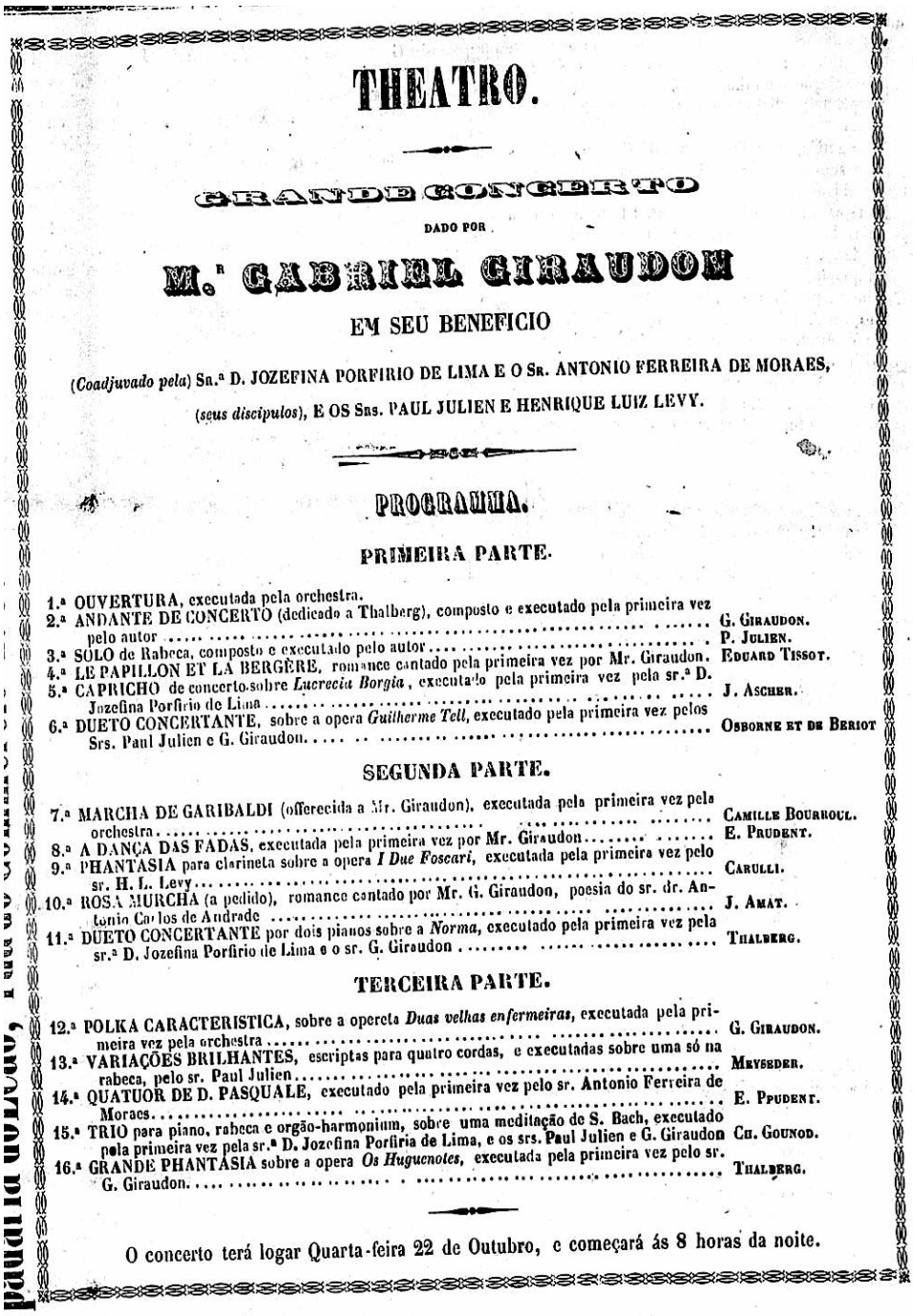
Um último ponto, talvez o mais importante, era a distribuição do público na plateia. Nesse quesito, a convenção adotada foi a mesma usada na Igreja, homens e mulheres separados, como explica o folhetinista do *Correio Paulistano*: "a sala de concerto não estava nada bonita pelas alfaias e tapetes, que eram nenhuns; mas deslumbrante pelas pessoas presentes. De um lado, uma multidão de casacos pretos; de outro, como que uma cesta de flores: risonhas, vistosas, odorantes"[10].

Apesar desse novo enquadramento adequado à sociedade patriarcal da época, o desenho dos dois programas era semelhante. A primeira grande ausência era a orquestra e os outros músicos profissionais, assunto a abordar no próximo tópico. O número de partes diminuíra – o programa de 1862 tinha três partes, o de 1865 em duas –, mas o número de obras aumentara de 16 para 18. Portanto, a duração de ambos era equivalente, facilmente passando de duas horas de música, um programa bastante longo comparados aos padrões modernos.

O repertório de ambos era fortemente calcado no repertório operístico francês e italiano. Mas enquanto no primeiro predominavam as árias em versões para exibição virtuosística instrumental – ao violino, à clarineta e ao piano –, no segundo a virtuosidade ficou restrita ao piano. No segundo a música vocal ganhou importância que não tinha no anterior, pois as atrações masculinas foram substituídas pelas femininas. Por último, em 1865, Josefina ganhou um lugar de destaque: ela abriu a segunda parte

[10] *Correio Paulistano*, 19 nov. 1865, p. 1.

do Sarau e o fez com a mesma peça que deveria ter tocado em 1862, o *Capricho de concerto sobre Lucrécia Borgia*, de Joseph Ascher.



THEATRO.

GRANDE CONCERTO

DADO POR

M.R GABRIEL GIRAUDON

EM SEU BENEFICIO

(*Coadjuvado pela*) Sn.a D. JOZEFINA PORFIRIO DE LIMA E O Sr. ANTONIO FERREIRA DE MORAES, (*seus discipulos*), E OS Srs. PAUL JULIEN E HENRIQUE LUIZ LEVY.

PROGRAMMA.

PRIMEIRA PARTE.

1.a OUVERTURA, executada pela orchestra.
2.a ANDANTE DE CONCERTO (dedicado a Thalberg), composto e executado pela primeira vez pelo autor ..... G. GIRAUDON.
3.a SOLO de Rabeca, composto e executado pelo autor ..... P. JULIEN.
4.a LE PAPILLON ET LA BERGÈRE, romance cantado pela primeira vez por Mr. Giraudon. EDUARD TISSOT.
5.a CAPRICHO de concerto sobre *Lucrecia Borgia*, executado pela primeira vez pela sr.a D. Jozefina Porfirio de Lima ..... J. ASCHER.
6.a DUETO CONCERTANTE, sobre a opera *Guilherme Tell*, executado pela primeira vez pelos Srs. Paul Julien e G. Giraudon ..... OSBORNE ET DE BERIOT

SEGUNDA PARTE.

7.a MARCHA DE GARIBALDI (offerecida a Mr. Giraudon), executada pela primeira vez pela orchestra ..... CAMILLE BOURROUL.
8.a A DANÇA DAS FADAS, executada pela primeira vez por Mr. Giraudon ..... E. PRUDENT.
9.a PHANTASIA para clarineta sobre a opera *I Due Foscari*, executada pela primeira vez pelo sr. H. L. Levy ..... CARULLI.
10.a ROSA MURCHA (a pedido), romance cantado por Mr. G. Giraudon, poesia do sr. dr. Antonio Carlos de Andrade ..... J. AMAT.
11.a DUETO CONCERTANTE por dois pianos sobre a *Norma*, executado pela primeira vez pela sr.a D. Jozefina Porfirio de Lima e o sr. G. Giraudon ..... THALBERG.

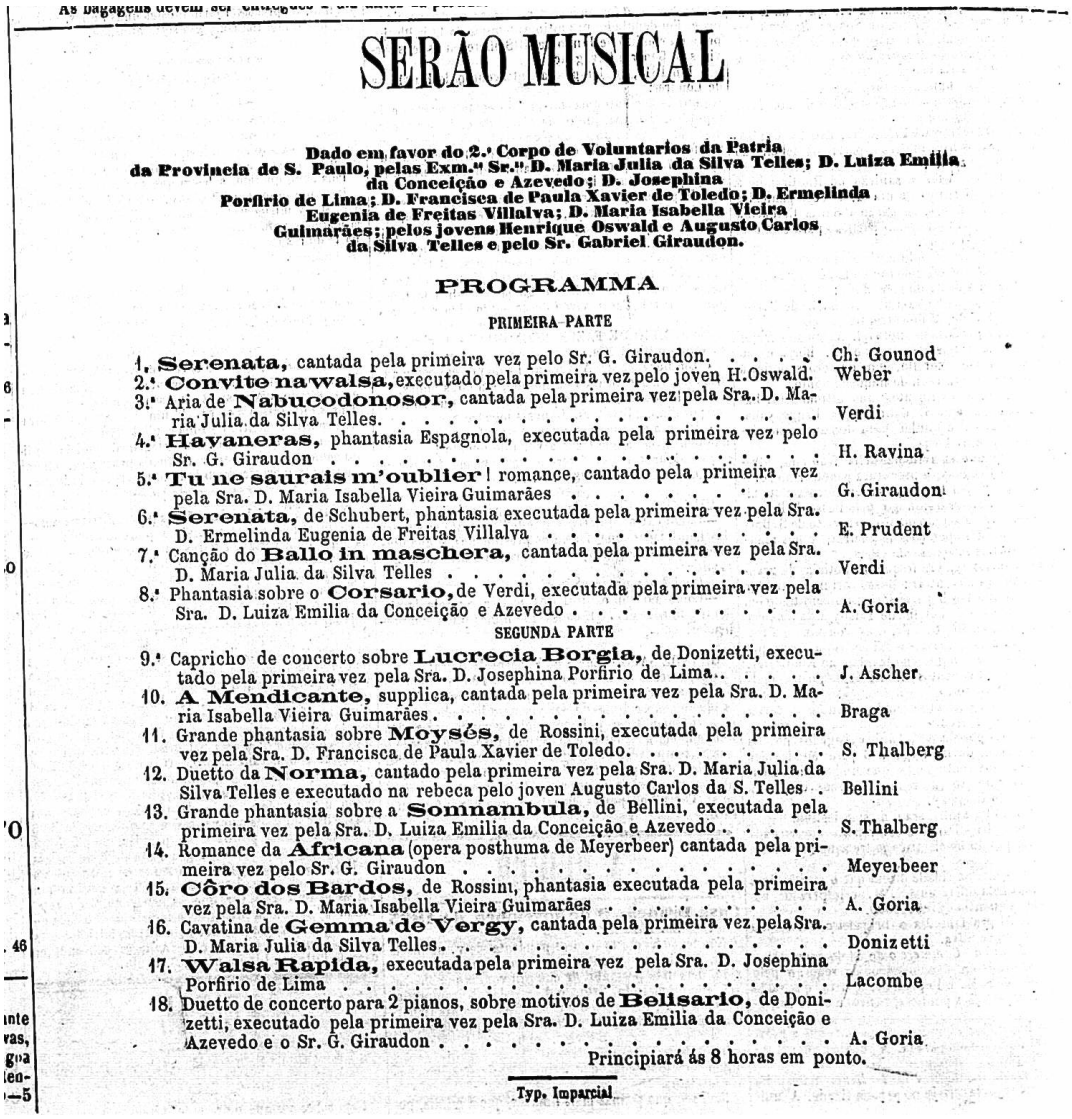
TERCEIRA PARTE.

12.a POLKA CARACTERISTICA, sobre a opereta *Duas velhas enfermeiras*, executada pela primeira vez pela orchestra ..... G. GIRAUDON.
13.a VARIAÇÕES BRILHANTES, escriptas para quatro cordas, e executadas sobre uma só na rabeca, pelo sr. Paul Julien ..... MEYSEDER.
14.a QUATUOR DE D. PASQUALE, executado pela primeira vez pelo sr. Antonio Ferreira de Moraes ..... E. PRUDENT.
15.a TRIO para piano, rabeca e orgão-harmonium, sobre uma meditação de S. Bach, executado pela primeira vez pela sr.a D. Jozefina Porfiria de Lima, e os srs. Paul Julien e G. Giraudon CH. GOUNOD.
16.a GRANDE PHANTASIA sobre a opera *Os Huguenotes*, executada pela primeira vez pelo sr. G. Giraudon ..... THALBERG.

O concerto terá logar Quarta-feira 22 de Outubro, e começará ás 8 horas da noite.

Imagem 17 – Anúncio do Grande Concerto em benefício do professor Giraudon, em 1862[11]

[11] *Correio Paulistano*, 18 out. 1862, p. 4.



As bagagens devem ser entregues

SERÃO MUSICAL

Dado em favor do 2.º Corpo de Voluntarios da Patria da Provincia de S. Paulo, pelas Exm.as Sr.as D. Maria Julia da Silva Telles; D. Luiza Emilia da Conceição e Azevedo; D. Josephina Porfirio de Lima; D. Francisca de Paula Xavier de Toledo; D. Ermelinda Eugenia de Freitas Villalva; D. Maria Isabella Vieira Guimarães; pelos jovens Henrique Oswald e Augusto Carlos da Silva Telles e pelo Sr. Gabriel Giraudon.

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE

1. **Serenata,** cantada pela primeira vez pelo Sr. G. Giraudon. . . . . Ch. Gounod
2.ª **Convite na walsa,** executado pela primeira vez pelo joven H. Oswald. Weber
3.ª Aria de **Nabucodonosor,** cantada pela primeira vez pela Sra. D. Maria Julia da Silva Telles. . . . . Verdi
4.ª **Havaneras,** phantasia Espagnola, executada pela primeira vez pelo Sr. G. Giraudon . . . . . H. Ravina
5.ª **Tu ne saurais m'oublier** ! romance, cantado pela primeira vez pela Sra. D. Maria Isabella Vieira Guimarães . . . . . G. Giraudon
6.ª **Serenata,** de Schubert, phantasia executada pela primeira vez pela Sra. D. Ermelinda Eugenia de Freitas Villalva . . . . . E. Prudent
7.ª Canção do **Ballo in maschera,** cantada pela primeira vez pela Sra. D. Maria Julia da Silva Telles . . . . . Verdi
8.ª Phantasia sobre o **Corsario,** de Verdi, executada pela primeira vez pela Sra. D. Luiza Emilia da Conceição e Azevedo . . . . . A. Goria

SEGUNDA PARTE

9.ª Capricho de concerto sobre **Lucrecia Borgia,** de Donizetti, executado pela primeira vez pela Sra. D. Josephina Porfirio de Lima.. . . . . J. Ascher
10. **A Mendicante,** supplica, cantada pela primeira vez pela Sra. D. Maria Isabella Vieira Guimarães. . . . . Braga
11. Grande phantasia sobre **Moysés,** de Rossini, executada pela primeira vez pela Sra. D. Francisca de Paula Xavier de Toledo. . . . . S. Thalberg
12. Duetto da **Norma,** cantado pela primeira vez pela Sra. D. Maria Julia da Silva Telles e executado na rebeca pelo joven Augusto Carlos da S. Telles . . Bellini
13. Grande phantasia sobre a **Somnambula,** de Bellini, executada pela primeira vez pela Sra. D. Luiza Emilia da Conceição e Azevedo . . . . . S. Thalberg
14. Romance da **Africana** (opera posthuma de Meyerbeer) cantada pela primeira vez pelo Sr. G. Giraudon . . . . . Meyerbeer
15. **Côro dos Bardos,** de Rossini, phantasia executada pela primeira vez pela Sra. D. Maria Isabella Vieira Guimarães . . . . . A. Goria
16. Cavatina de **Gemma de Vergy,** cantada pela primeira vez pela Sra. D. Maria Julia da Silva Telles. . . . . Donizetti
17. **Walsa Rapida,** executada pela primeira vez pela Sra. D. Josephina Porfirio de Lima . . . . . Lacombe
18. Duetto de concerto para 2 pianos, sobre motivos de **Belisario,** de Donizetti, executado pela primeira vez pela Sra. D. Luiza Emilia da Conceição e Azevedo e o Sr. G. Giraudon . . . . . A. Goria

Principiará ás 8 horas em ponto.

Typ. Imparcial

Imagem 18– Anúncio do Serão Musical em benefício ao 42º Corpo de Voluntário da Pátria, em 1865[12]

Comparando os dois programas fica evidente a perda de diversidade musical do primeiro ao segundo: o primeiro era muito mais rico do ponto de vista instrumental. Mas essa falta de diversidade instrumental dava-se pela falta de amadores homens – as mulheres, dentro das possibilidades ao seu alcance, estavam progredindo. As mulheres civilizavam-se.

[12] *Correio Paulistano*, 14 nov. 1865, p. 4.

Ao contrário que se possa imaginar, o entusiasmo pelo piano não era apenas feminino; os homens engajavam-se na promoção do instrumento que representava a modernidade. O seu interesse residia nas oportunidades de sociabilidade que concertos e saraus criavam entre moças e rapazes.

No ano seguinte, em 1866, Arthur Napoleão passou por São Paulo, onde deu três concertos. Sua estreia no Teatro São José foi um sonho fantástico, segundo o autor do "Folhetim Musical" do *Correio*[13]. Para a ocasião, certo G. de Azevedo, possivelmente um acadêmico, escreveu um panegírico cujo tema era o triunfo do piano sobre a guitarra[14], oportunidade usada para tratar com um estilo romântico e arrebatado do confronto do moderno com o antigo. Para Azevedo, o piano representava a civilização, era a "expressão lírica do progresso", o "messias mecânico que anuncia a boa nova" e que "toca com a mesma gravidade a música sacra de Jomelli e o hino do Minho, o trecho sacro de Beethoven e a canção do passarinho trigueiro"[15]. Já a guitarra era o representante do gênio nacional, o companheiro das castas alegrias, das serenatas, "a meiga filha da natureza" sentimental e melancólica.

Todo esse ardor acadêmico revelam os outros interesses além da política ou o direito. Usando o vocabulário aprendido na salas de aula o folhetinista descreviam as novas formas de comportamento e socialização entre moças e rapazes que o pianismo possibilitava. O "piano constitucional" brilhava nos salões onde a guitarra emudecia; asfixiada, ela se retirava; para ela, "a carta constitucional é um mistério, o sócio

---

[13] As apresentações foram dias 11, 17 e 21 de outubro – quinta-feira, quarta-feira e sábado. Mais uma vez as datas adaptavam-se ao regime de aulas dos acadêmicos. A estreia prevista para o dia 11 foi realizada no dia seguinte. *Correio Paulistano,* 14 out. 1866.

[14] O compromisso do texto é com as metáforas românticas e não com a precisão organológica. O importante era a função de acompanhamento do canto e sua ligação com as mulheres e a natureza. Nesse caso, pode-se dizer que o instrumento tanto poderia ser um violão (ou guitarra, como era conhecido na época) quanto uma viola.

[15] *Correio Paulistano,* 11 out. 1866, p. 2.

acadêmico um mito". O piano representava o Império, a monarquia constitucional, a ópera e os saraus; a guitarra era a colônia, o regime absolutista, as rótulas e a modinha.

Os três concertos dados por Arthur Napoleão foram muito concorridos, porém o público que foi assistir ao pianista português ainda era formado predominantemente por estudantes[16]. O público paulistano nato resistia em incorporar os novos hábitos urbanos e letrados. Decerto, o estado inacabado do Teatro São José não atraia as famílias dos barões do café, ou melhor, não convencia o pai, o chefe da família, o detentor do poder social em uma sociedade patriarcal a levar a família ao teatro. Além disso, as famílias abastadas de São Paulo passavam o inverno fora de São Paulo, fugiam do clima frio e úmido e cuidavam da administração das fazendas. Essas famílias – que tinham recursos suficientes para comprar pianos e mantê-los em bom funcionamento e podiam pagar pelo ensino de línguas, piano e canto para suas filhas – ausentavam-se por meses de São Paulo. Com isso levavam parte do público que se interessaria em assistir a Arthur Napoleão, as professoras e professores e suas alunas. E, pior ainda, não desenvolviam o hábito de frequentar teatros.

Depender do público acadêmico foi fatal para o pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) e acabou ocasionando um dos poucos fiascos de sua vida[17]. Virtuose de fama internacional, Gottschalk chegou a São Paulo depois de passar mais de três meses no Rio de Janeiro; seus concertos encheram os teatros e sua presença fora apreciada nos principais salões da corte, inclusive no de dom Pedro II. Em São Paulo, Gottschalk pretendia dar dois concertos no Teatro São José: deu o primeiro com o

---

[16] REZENDE, 1954b, p. 293.

[17] LANGE, Francisco Curt. Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro: el ambiente musical en la mitad del Segundo Imperio. **Revista de estudios musicales**, Mendoza, Universidade Nacional de Cuyo, n. 4, pp. 43-216, 1950..

teatro praticamente vazio e anunciou um segundo, mas partiu de volta para o Rio antes disso.

As causas do retumbante malogro nunca foram totalmente entendidas; o pouco que sabe revela a incapacidade de público e artista de se entenderem quanto às convenções sobre a oferta dos ingressos e o valor da reputação. O anúncio do concerto de Gottschalk foi publicado no *Correio Paulistano* com o aviso de que ele "não costuma[va] oferecer bilhetes para seus concertos [e] os colocou à venda em casa dos srs. A. L. Garraux [...] e do Sr. do Henrique Louis Levy"[18]. (Ainda hoje é costume os organizadores reservarem uma cota de ingressos para oferecer gratuitamente, os chamados convites ou cortesias.) Além de não disponibilizar ingressos gratuitos, os valores cobrados pelo pianista americano dobraram em relação aos do concerto de Arthur Napoleão, três anos antes. Ao não seguir as convenções em relação à distribuição de convites e aos preços dos ingressos, Gottschalk alienou a parte mais importante do público paulistano: os alunos da Faculdade de Direito.

Penteado Rezende conjectura que o aviso sobre os bilhetes indicaria a recusa de Gottschalk a oferecê-los pelas residências, o que teria afastado as famílias de elite. Mas o pianista já as havia visitado e se exibido para algumas delas, além de ter feito contato com alguns dos músicos profissionais da cidade, Giraudon e Emílio do Lago entre eles, e os relatos publicados nos jornais a respeito eram todos positivos. Em minha opinião, o que faltava à elite cafeeira era o interesse pela música e pelas artes.

Em 1870, menos de um ano após o fiasco de Gottschalk, quem se apresentou no São José foi a cantora italiana Carlota Patti (1835?-1889). A notícia sobre sua chegada

---

[18] *Correio Paulistano*, 31 ago. 1869, p. 4.

terminava com uma conclamação no *Correio Paulistano*: "não se encolha a parte rica da nossa população; corra assinar os camarotes do teatro; o resto ficará por conta do povo e todos ganharemos. Não se diga outra vez que somos capazes de *assar e comer um rouxinol*"[19]. Nesta última frase, o pássaro "degustado" fora Gottschalk, e tal expressão virou uma espécie de bordão na imprensa paulistana, sendo repetida anos a fio quando o assunto era a presença do público paulistano nos concertos de música[20].

Com as ferrovias, o crescimento urbano e o desenvolvimento da infraestrutura urbana, as atividades teatrais, com ou sem música, se ampliaram e diversificaram. Com isso, o público feminino das camadas altas da população passou a frequentar os teatros, mas sua presença ainda era restrita às frisas e camarote e dependia do acompanhamento de pais, maridos ou irmãos[21].

Já apontamos no capítulo anterior a importância da Casa Henrique L. Levy como local de sociabilidade de uma elite culta e letrada. Foi no salão da Casa que em 6 de maio de 1883 cerca de trinta diletantes[22] fundaram o Clube Haydn. A associação promoveu 35 concertos entre aquele ano e 1887 e propiciou, pela primeira vez na história da cidade, séries de concertos regulares de um repertório de grandes obras e grandes compositores do passado[23]. Os concertos do Clube envolviam músicos amadores e profissionais, estrangeiros e brasileiros, homens e mulheres. Além do próprio Henrique Levy, três de seus filhos estiveram entre os sócios mais musicalmente ativos: Paulina,

---

[19] *Correio Paulistano,* 19 jun. 1870, p. 1. Grifo meu.
[20] REZENDE, 1954b, p. 209.
[21] Para ocupação dos espaços nos teatros ver LEVY, 2016, p. 68-72.
[22] *Correio Paulistano*, 7 maio 1883, p. 1.
[23] Sobre o surgimento do Clube Haydn e sua importância na introdução do conceito de música clássica em São Paulo ver BINDER, 2013a.

Luiz e Alexandre. Este último era diretor de concertos e um dos pilares de sustentação do Clube Haydn.

Apesar das limitações locais, o Clube fez executar pela primeira vez em suas reuniões na cidade a primeira e a segunda sinfonias de Beethoven, a *Sinfonia n.103 em mi bemol maior* de Haydn e as aberturas *Ruy Blas* de Mendelssohn e *Don Juan* de Mozart[24], em versões reduzidas e sinfônicas. Em fevereiro de 1887 o Clube encerrou suas atividades, pouco antes de seu diretor de concertos e principal animador, o jovem compositor e pianista Alexandre Levy, partir para a Europa.

Em seus quase quatro anos de atividade, houve certos momentos que o Clube Haydn desfrutou de prestígio na cidade. Uma de suas reuniões contou com a presença da princesa Isabel e do conde D'Eu. O que o exame das atividades do Clube revela é que concertos de música ainda dependiam do público acadêmico.

Inspirada no Clube Beethoven do Rio de Janeiro, a associação paulista partilhou com seu congênere carioca o objetivo de cultivar a música instrumental austro-germânica, movimento que começou a florescer no Rio na década de 1870. Até ali, a música moderna era a ópera e, no geral, a música clássica era descrita na imprensa como "sinônimo de chatice"[25]. Fundado em 1882, formado exclusivamente por homens e reunindo os melhores músicos profissionais cariocas, a principal atividade do Clube Beethoven era promover compositores germânicos em concertos de música de câmara realizados duas vezes por mês.

---

[24] As obras de Beethoven foram estreadas em versão sinfônica na 13ª e 14ª reuniões realizadas respectivamente em 25 de agosto e 29 de setembro de 1884. A sinfonia de Haydn foi executada na 20ª reunião em 31 de março de 1885; as aberturas de Mendelssohn e Mozart, na 22ª reunião, a 3 de julho de 1885.

[25] MAGALDI, 2004, p. 69-68.

Em São Paulo, o Clube Haydn foi fundado por um grupo de acadêmicos, que liderados por Alexandre Levy realizavam reuniões mensais no salão do Teatro São José. Ao contrário do seu congênere na corte, o Clube Haydn aceitava como sócios tanto homens quanto mulheres, amadores e profissionais se exibiam nas reuniões promovidas pelo Clube. Talvez por isso, a aderência dos programas ao emergente cânone clássico era menor do que alguns sócios esperavam, o que deu origem a inúmeros conflitos entre eles[26].

Uma dessas divergências chegou às páginas do *Correio Paulistano* e dizia respeito ao espaço dado às mulheres nos concertos do Clube. Um dos sócios, certo "barão de M.", teria querido restringir a participação feminina nos palcos; um segundo associado, opondo-se à ideia, lembrava o motivo para a criação do Clube e o perigo a tal ação:

> a diretoria da sociedade conhece as dificuldades que a assoberbam, e procura antes de tudo consolidar o Clube, formado capitalmente em vistas das famílias.
> Desengane-se, portanto, o sr. de M.; a diretoria há de procurar sempre conseguir a honra que as senhoras de nossa sociedade se dignem a conceder ao Clube com o seu concurso, já em peças de canto, já ao piano.
> Se a diretoria caísse na asneira de atender ao tal barão, o Clube não teria a duração de uma semana[27].

Em outras palavras, sem a participação feminina o Clube não existiria.

Sinais da falta de interesse pelas reuniões do Clube já eram sentidas em setembro de 1886: a 31ª reunião foi uma das menos concorridas "pela ausência de muitas famílias que se achavam fora da capital em consequência das festas atuais [Proclamação da

[26] Sobre estes conflitos ver BINDER, 2013a.
[27] *Correio Paulistano,* 2 maio 1884.

Independência]"[28]. Em janeiro de 1887, a 34ª também teve um público pequeno, de "algumas senhoras e alguns dos nossos diletantes mais apaixonados"; o mesmo ocorreu com a 35ª – desta vez o motivo para a ausência de muitos frequentadores teriam sido diversas reuniões particulares. Criado para as famílias e abandonado por elas, o Clube acabou encerrando as atividades em 1887, depois de 35 concertos.

Quais famílias seriam essas? Em 1884, o *Correio Paulistan*o publicou a lista de associados do Clube que ainda não completara um ano de existência. Eram listados 76 sócios e duas sócias: D. Amélia de Souza Barros Mesquita e D. Francisca L. de Souza Freire. Entre os sócios havia figuras da elite da época: Caio e Eduardo Prado, Eduardo Prates, Antônio Paes de Barros, além de Domingos Antônio Raiol, barão do Guarujá, e Antônio Aguiar de Barros, visconde de Itu.

Além de as famílias serem grandes produtores de café, o título de doutor era outra afinidade entre eles: 38 ostentavam-no na lista de sócios. Entre eles, pelo menos 24 eram ligados à Faculdade de Direito do Largo do São Francisco entre alunos, ex-alunos e professores. Aliás, tanto o presidente do Clube, Clemente Falcão de Souza Filho, quanto o vice, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado, eram lentes catedráticos na Faculdade. Este último era nada mais, nada menos que o sobrinho de José Bonifácio de Andrade e Silva, o Patriarca da Independência. E na verdade, o número de associados do Clube Haydn com laços com a Academia de Direito deve ser ainda maior, pois a lista de sócios foi confrontada com a lista dos alunos que colaram grau[29], excluídos aqueles que não terminaram o curso ou o fizeram em outra instituição, como foi o caso do escritor

---

[28] *Correio Paulistano,* 7 set. 1886, 12 jan. 1887; *A Província de São Paulo*, 1º mar. 1887, p. 1.
[29] Os dados sobre os acadêmicos foram obtidos no *site* da Associação dos Antigos Alunos da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (Disponível em: http://www.arcadas.org.br/antigos_alunos.php. Acesso em: 9 nov. 2017).

Raul Pompeia (1863-1895), por exemplo, e do comendador Luís Antônio de Souza Barros (1809-1877) – pai de Maria Paes de Barros, mencionada no Capítulo 3 –, que estudou em Coimbra, onde não chegou a se formar[30].

O confronto dessa mesma lista de 78 sócios com um inventário preliminar de obras e executantes revela que apenas dez deles subiram ao palco; destes apenas quatro eram doutores, e Eugênio Egas foi o único que passou pelos bancos do Largo do São Francisco. Ou seja, apesar de sócios, poucos acadêmicos colaboraram como músicos, apoiando a associação com sua presença na plateia ou como patrocinadores. Também é possível perceber a existência de gerações distintas entre os sócios ligados à Faculdade de Direito: daqueles 24 já identificados, 11 deles se formaram na década de 1880. O mais antigo era o Conselheiro Bernardo Gavião Peixoto, da turma de 1849. Já Melchiades Trigueiro e Arsênio Marques, das turmas de 1868 e 1869, possivelmente estavam entre os jovens que presenciaram o concerto épico de Arthur Napoleão e o trágico de Gottschalk, e que em 1880 tinham suas próprias famílias e as levavam às reuniões realizadas salão do Teatro São José.

O Quadro 1 e o Quadro 2 mostram o resultado preliminar de um levantamento da atividade musical do Clube Haydn que realizei em 2011, elaborado a partir da consulta aos programas e críticas de 34 das 35 reuniões realizadas pela associação e publicados nos *Correio Paulistano* e em *A Província de S. Paulo*. Devido a imprecisões e omissões dessas fontes, não consegui identificar a totalidade das obras tocadas e seus executantes. Embora incompleto, este levantamento fornece uma boa imagem do repertório musical cultivado pelo Clube.

---

[30] TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. **Um lavrador paulista do tempo do Império**. Piracicaba: Equilíbrio, 2010. p. 23.

Em relação aos gêneros de música instrumental apresentados no Quadro 1, aqueles especificamente identificados com a música austro-germânica – música de câmara (trios, quartetos, quintetos e septetos) e obras sinfônicas – formam a maior parte do repertório. O repertório de piano solo não só era a menor porção da música apresentada como seu conteúdo era basicamente peças de Chopin, cujo caráter era completamente distinto do repertório de fantasias, variações, paráfrases e pot-pourri de árias de óperas que formava a base das peças com os quais os pianistas se exibiam nos salões burgueses e nas salas de concertos.

Apesar dessa seriedade, as obras mais tocadas, apresentadas no Quadro 2, mostram um compromisso entre peças longas e curtas, que exigem graus variados de conhecimento das convenções da música clássica. No primeiro caso estão o quarteto e a sinfonia, obras em vários movimentos, formalmente mais elaboradas, que exigem atenção concentrada. No segundo caso estão as duas serenatas, a abertura e a dança estilizada, peças mais curtas compostas em um único movimento, cada uma com seu caráter definido: a serenata melodiosa, a abertura dramática e a dança de caráter rítmico, mais leves no sentido de serem mais fáceis de acompanhar.

O predomínio da música instrumental sobre a música vocal apresentado Quadro 1 é confirmado pelos dados do Quadro 2. Em relação à música vocal o que é notável é a insignificância dado ao repertório em língua italiana. Nas reuniões do Clube, as óperas francesas eram hegemônicas; as obras em língua alemã apareciam em menor número.

Ao eliminar conteúdos musicais provenientes da ópera italiana, fossem vocais ou instrumentais, Alexandre Levy e seus companheiros distanciavam-se profundamente do repertório conhecido e valorizado pelo público paulistano. Tratava-se portanto de uma mudança no gosto musical, ou seja, as preferências musicais em relação à compositores,

gêneros musicais, formações instrumentais, organização dos programas (duração, divisão e ordenamento das obras).

Gênero	Percentual
Música de câmara	33%
Obras sinfônicas	7%
Obras sinfônicas transcritas	13%
Piano solo	8%
Música vocal	26%
Outros ou não identificadas	13%

Quadro 1 – Diferentes gêneros de música apresentados no Clube Haydn, em percentual

Obras	Número de execuções
Sérenade Op. 10, Charles-Marie Widor	7
Abertura Ruy Blas Op. 95, Mendelssohn	5
Sinfonia n. 1, Beethoven	4
Serenata Op. 25 em ré maior, Beethoven	4
Dança húngara n. 4, Brahms	4
Quarteto Op. 76, n. 3 "Imperador", Haydn	4

Quadro 2 – Obras mais executadas nos programas do Clube Haydn

Como já afirmei em outro lugar[31], o Clube Haydn foi planejado para ser um grupo pequeno: associar-se a ele era engajar-se num projeto musical bastante exclusivo. Said Tuma o descreve como uma instituição imbuída do caráter missionário que caracterizou a chamada "geração de 1870", uma ilustração contundente dos "esforços com a elevação do nível cultural da pauliceia"[32]. Nesse caso, civilizar era distanciar-se da ópera italiana e do repertório pianístico popular na época para aproximar-se da música austrogermânica.

[31] BINDER, 2013a.
[32] TUMA, Said. **O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008. p. 128.

Mas a "missão" do Clube só se tornou viável por ele ter entre seus sócios músicos estrangeiros, tanto amadores quanto profissionais, que por força da formação profissional ou da herança cultural dominavam as convenções da música clássica. Ou seja possuíam as habilidades necessárias à sua execução e audição, eram treinados para tocar em grupos de música de câmara e estavam preparados para uma escuta musical prolongada e concentrada. No grupo de profissionais estavam Santana Gomes, Arthur Ascagne, Eduardo Pons, Giulio Bastiani, Emília Philippeaux, Guilherme Fuchs e Alexandre e Luís Levy. Entre os amadores estavam Henrique Stupakoff e Francico Régis. Foram esses músicos os responsáveis por boa parte da execução da música de câmara. Entre eles, o único filho de brasileiros era Santana Gomes; os Levy e a Phillipeaux nasceram nos Brasil, mas eram filhos de estrangeiros; Ascagne e Bastiani eram italianos, Fuchs e Stupakoff eram alemães, Pons era espanhol. A ascendência de Francisco Régis está por ser determinada.

Ao mesmo tempo em que o Clube Haydn perdia seu público, outra associação ia acumulando êxitos em suas reuniões musicais: o Clube Internacional. Fundado em 1884 e de caráter eminentemente recreativo, sua sede foi instalada no local anteriormente ocupado pela Casa Garraux[33], onde vários divertimentos eram oferecidos e apresentações musicais também eram realizadas[34]. Nesse sentido, o Clube Internacional aproximava-se ao Clube Beethoven carioca, que também oferecia aos sócios um local para socialização e diversão, com sala de jogos e biblioteca, esta última a cargo de Machado de Assis. Ao contrário do seu congênere carioca e de seu irmão paulistano, que promoviam música austro-germânica, o repertório do Internacional era eclético.

---

[33] O edifício ainda existe e está localizado na rua 15 de novembro, 250. Hoje ele é ocupado por uma churrascaria.
[34] *A Província de S. Paulo,* 23 abr. 1884, p. 2.

O concerto de 29 de fevereiro de 1887 foi "um sucesso proeminente"[35], segundo o folhetinista de *A Província de São Paulo*. O programa iniciou pela abertura *Ruy Blas* de Mendelssohn, e entre as outras peças apresentadas estavam um dueto da ópera *A força do destino* de Verdi, um *Lied* do *Winterreise* de Schubert cantado em uma versão em italiano e um dueto para piano e violino sobre motivos do *Huguenotes* de Thalberg.

A abertura de Mendelssohn era uma peça bem conhecida e admirada do Clube Haydn, como acabamos de ver, e sua escolha não era casual, pois naquele concerto estiveram presentes os próprios diretores do Clube, o presidente da província, e "quase toda nossa sociedade de d'elite". Também contava a favor da execução da abertura de Mendelssohn o fato de ela já ter sido tocada, o que facilitava outras *performances*. As partes musicais já estavam prontas, não era necessário copiá-las ou comprá-las, e se houvesse erros de cópia nas partituras eles já teriam sido corrigidos. Os músicos já conheciam suas partes e também se conheciam, portanto a necessidade de ensaios era menor. O público também já conhecia a música e acompanhando-a atentamente descobriria detalhes que não havia percebido em outras ocasiões e também poderia comparar aquela execução com as anteriores. O Clube Haydn ajudou a organizar um pequeno mundo musical em torno daquele repertório clássico até então desconhecido.

Outro ponto importante a notar é que boa parte das obras apresentadas no concerto do Clube Internacional estava direta ou indiretamente ligada ao repertório que havia sido banido do Clube Haydn: a ópera italiana – as árias, cantadas ou apresentadas em fantasias e seus similares instrumentais. Mas o sucesso do concerto indica que esse era o repertório musical que realmente atraía o público.

---

[35] *A Província de São Paulo*, 29 fev. 1887, p. 1.

Não muito depois desse concerto do Clube Internacional, dois concertistas passaram por São Paulo, a pianista Gema Luzianni e o violinista Marcel Herwegh, cujos concertos foram ambos realizados no Theatro do Congresso Gynastico Português. A ausência do público paulista no primeiro concerto da pianista causou uma indignação profunda em Figarote, nome de pena usado por Alexandre Levy em suas críticas no *Correio Paulistano*. Além de não comparecer, alguns ainda devolveram os bilhetes que haviam sido gratuitamente distribuídos. Indignado, Figarote terminou sua crítica convocando o público: "São Paulo [...] tem a obrigação restrita, si não quiser desistir (que boa ideia?!) do epíteto mal cabido de capital artística"[36].

O concerto do violinista Marcel Herwegh confirmava a dúvida de Levy, pois o público foi "de oito ou dez camarotes e quinze ou vinte cadeiras. O resto... é triste dizer, porém... estava vazio como um ovo vasado", e concluía o autor: "São Paulo nunca foi, não é, e quem sabe se virá a ser a capital artística brasileira algum dia? Sarah errou. Retrate-se".[37]

4.2. Uma obscura profissão

Segundo Becker, não é apenas o artista que possui reputação: obras, escolas e gêneros a têm igualmente. Portanto, a emulação de um cânone performático[38] austro-germânico foi usada por um grupo de músicos, amadores e profissionais, e de homens

---

[36] *Correio Paulistano,* 26 ago. 1890, p. 2.
[37] *Correio Paulistano,* 29 ago. 1890, p. 2.
[38] Um conjunto de obras antigas apresentadas em concertos públicos e organizadas em um repertório definido, portador de atributos morais, espirituais e cívicos e fonte de autoridade em relação ao gosto musical WEBER, William. The History of Musical Canon. In: **Rethinking Music**. Cook, Nicholas; Everist, Mark (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 339-341.

letrados para afirmarem-se como uma nova elite cultural[39]. A criação e a manutenção de uma associação como o Clube Haydn, de acesso restrito e dedicada ao cultivo da música clássica – "a nobre e velha religião musical de que foram sacerdotes Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber"[40] –, serviu para a redefinição de fronteiras entre os diversos participantes do mundo musical paulistano ou, pelo menos, foi uma tentativa nesse sentido.

O surgimento do Clube Haydn pode ser visto como reação ao desenvolvimento da nascente indústria de entretenimento urbano: enquanto suas reuniões congregavam uma centena de pessoas, a ópera bufa *Arquiduquesa* de Jacques Offenbach arrastava "uma enchente" ao Teatro São José[41]. Na mesma época que o Clube começava a organizar seus primeiros concertos no balcão da casa Levy, o Teatro das Variedades Paulistanas também começava a operar, anunciando-se como verdadeira novidade, um café-concerto que ofereceria um lugar para frequentar "sem inconvenientes, pelas pessoas que apenas queiram passar algumas horas distraídas"[42]. Despontavam em São Paulo, na década de 1880, os primeiros espaços de cultivo das novas sonoridades urbanas oferecidas às classes médias e altas urbanas, que se multiplicaram nas primeiras décadas do século XX nos teatros de revista, café-cantantes e cafés-concertos, às quais o cinema foi incorporado no início da década de 1910[43].

---

[39] Um grupo de homens da cultura que atuam como mediadores e criadores e estão engajados no progresso do saber e sua difusão, e que possuem um poder de influência, ressoando e amplificando suas ideias SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: **Para uma história cultural**. Rioux, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean-François (Eds.). Lisboa: Estampa, 1998. p. 261-262.
[40] *A Província de São Paulo,* 8 maio 1883, p. 2.
[41] *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1862) *Correio Paulistano,* 1º dez. 1883, p. 2.
[42] *Correio Paulistano,* 2 jun. 1883, p. 2.
[43] Sobre essas novas modalidades de entretenimento ver MORAES, 1995, p. 158-182. e MORAES, Julio Lucchesi. **São Paulo: capital artísitca – a cafeicultura e as artes na *Belle Époque* (1906-1922)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

Na realidade, o tipo de espetáculo anunciado no Teatro das Variedades Paulistanas já era oferecido ali desde 1877, quando o local foi arrendado pelo francês Gabriel Giraudon, um investimento que resultou em enormes prejuízos para o músico. Giraudon atuou durante muitos anos como regente de orquestras dos teatros de São Paulo[44], mas é como professor de piano de Henrique Oswald, Alexandre Levy e Antonietta Rudge que ele é lembrado. Antes, contudo, de abordar o trabalho dos professores de piano, preciso retomar alguns aspectos das oportunidades de emprego dos músicos em São Paulo.

Como Janice Gonçalves já apontou, a exercício profissional em São Paulo foi marcado pela multiplicidade de atividades, musicais ou não. O caso de Giraudon, que foi professor de piano e canto, pianista, cantor, regente, compositor e empreendedor teatral, é um dos exemplos dados por ela. Mas como também já foi dito no Capítulo 2, a polivalência era a forma como os mundos da música se organizavam.

A música apresentada nos teatros paulistanos, em boa parte do século XIX, era bastante deficitária. Em 1874, a orquestra do Teatro Provisório, dirigida por Giraudon, era formada por três violinos e um contrabaixo, um pistom, flauta, clarinete, outros quatro instrumentos de sopro e um piano. O autor da descrição, certo H. Berlioz, descrevia o conjunto como um "sofisma em harmonia" e lamentava a falta de uma orquestra, "porque o que o cartaz chamava de orquestra não é. De fato uma dúzia de músicos, sem disciplina, instrumentos sem proporção, e quase todos de *per se* valendo pouco não são elementos de que se constitua uma orquestra"[45].

---

[44] Sobre as atividades de Giraudon como maestro ver GONÇALVES, 1995, p. 166-172. e as biografias do Theatro Provisório, Theatro Gynásio e Teatro das Variedades Paulistanas no *site* Inventário da Cena Paulistana: www.eca.usp.br/cdt-inventario/.
[45] *A Província de São Paulo*, 7 out. 1875, p. 2.

As críticas constantes à falta de qualidade musical da orquestra fizeram Janice Gonçalves levantar a hipótese de tratar-se de um ranço elitista de uma execução que fugisse aos padrões eruditos e se aproximasse aos padrões populares[46]. O problema com essa explicação remetendo a padrões clássicos e populares é que parte do princípio de que os músicos seriam incapazes de ajustar-se às convenções musicais exigidas pelos espaços onde se apresentavam. Também não considera o orgulho profissional, isto é, o reconhecimento que um membro de um mundo artístico almeja por sua capacidade de cumprir habilmente as convenções desse mundo[47]. No teatro, os músicos ofereciam um serviço e eram pagos por ele; a boa *performance* teria reflexos em sua reputação e sua remuneração.

Gonçalves tem razão quando aponta a precariedade do trabalho dos músicos e o preconceito contra a classe musical como origem daquelas críticas. Em 1866, Emílio do Lago, então diretor da orquestra do recém-criado Teatro São José, dizia que ele e sua orquestra não se apresentariam em um baile de carnaval promovido no Hotel Quatro Nações. Não era o "sórdido interesse", afirmava ele, "mas a vontade em ver regenerada a arte musical" que o levara a aceitar a direção da orquestra[48].

E foi também para "o melhoramento dos métodos de ensinar a arte e a regeneração dos músicos" que em setembro de 1875 um grupo de músicos paulistas liderados pelos ituanos Elias Alvares Lobo e Tristão Mariano se reuniu em São Paulo para criar uma associação de classe. A passagem citada acima é a conclusão do discurso feito por Mariano no primeiro dia do Congresso, publicado em *A Província de São*

---

[46] GONÇALVES, 1995, p. 179-180.
[47] BECKER, 1982, p. 25-26.
[48] *Correio Paulistano,* 2 fev. 1866.

Paulo[49]. A ata da primeira reunião arrola 71 músicos e sete associações, que mandaram procuradores de onze cidades diferentes[50]; entre os presentes nominalmente identificados, todos eram homens.

Em seu início, os objetivos da associação eram ambiciosos. Em junho de 1875, quando o congresso foi anunciado, as metas apresentadas eram discutir os métodos de ensino, criar aulas regulares e superiores, isentar seus associados do recrutamento militar, fazer reuniões anuais e dar saraus musicais em benefício da associação e, não menos importante, "elevar a classe musical à altura que lhe compete, arrancando-a à obscuridade em que vive"[51]. Após o primeiro dia do Congresso duas comissões foram eleitas: uma para os estatutos da associação, que nunca foi criada, outra para avaliar os métodos de ensino[52], cujo relatório ou cujas recomendações nunca foram divulgados, se é que foram produzidos.

Em seu discurso na abertura do Congresso, feitas as apologias aos poderes éticos e morais da música registrados na história, Tristão Mariano comparou o valor dado à música no Brasil e na Europa, lamentando nossa ignorância:

> Lá um moço ou uma moça não pode dizer que está com educação completa sem saber a música; entre nós é o contrário: tem-se repugnância de dizer: – sou músico! Pois a causa está na educação daqueles que a cultivam, e essa é a verdadeira razão porque ainda muitas pessoas não fazem profissão da arte, e não querem conviver com a pluralidade dos músicos.

---

[49] *A Província de São Paulo*, 29 set. 1875, p. 2.
[50] De fora da capital, 17 eram de Campinas, três de Santos, quatro de Bragança Paulista, cinco de Silveiras, dois de Lorena; São Bento do Sapucaí, Porto-Feliz, Jaú, Bananal, Tietê enviaram um músico cada. De Sorocaba e Itapetininga vieram, de cada uma, representantes de três associações musicais; de Tietê veio o representante de uma. *Correio Paulistano,* 28 set. 1875, p. 2.
[51] *Correio Paulistano,* 23 jun. 1875, p. 2.
[52] Para os possíveis métodos de ensino a ser avaliados ver MORILA, Ailton Pereira. Métodos pioneiros de ensino musical no Brasil: críticas, lutas e rivalidades. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, n. 34, pp. 1-34, 2016. p. 4-11.

> Devemos fazer com que a mocidade conheça o lugar importante que ocupa na sociedade um artista, trabalho este que pertence mais exclusivamente aos mestres. Devemos fazer com que a arte progrida à custa de nossos trabalho, exemplos e iniciativas particulares, e não esperarmos tudo do governo porque um Conservatório de Música no Brasil é quase impossível, portanto só devemos esperar de nossas escolas, do ensino particular e nada mais.

A meu ver, a questão da reputação dos músicos paulistas era um problema que precisava ser atacado, principalmente pelas aspirações a que algum tipo de ensino musical fosse adotado pelo Estado, como sugerem a contratação de um professor de música para o Seminário das Educandas em janeiro de 1875 e os objetivos da associação anunciados em julho.

Ao mesmo tempo em que aquele grupo de músicos se reunia para debater métodos aplicados ao ensino particular, evidências de outra natureza mostram que o estudo do piano começava a alcançar outras camadas sociais. A evidência mais conhecida é de autoria de França Jr. – "és uma verdadeira Pianópolis!" – abordada no capítulo anterior.

Registro contemporâneo ao folhetim, bem mais contundente e bem menos conhecido sobre a ampliação do público consumidor de música e de instrução musical nas camadas médias do extrato social, são as informações prestadas por João Theodoro Xavier, presidente da província à Assembleia Legislativa provincial.

Em 1874, o presidente manifestara-se pelo fim de novas admissões e liquidação gradual do Seminário das Educandas de São Paulo[53]. Seu argumento era a falta de

---

[53] Instituição de caráter filantrópico que acolhia filhas de militares falecidos em combates que deixaram família na indigência e menores recolhidos na Roda da Santa Casa HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. Tão longe, tão perto – as meninas do Seminário. In: **Histórias e memórias da educação no Brasil – vol. II: séculco XIX**. v. 2. Stephanau, Maria; Bastos, Maria Helena Camara (Orgs.). Petrópolis: Vozes, 2005. p. 54-55.

"educação profissional" oferecida às moças, que não tinham perspectiva em deixar a instituição, pois sem "habilitações pessoais não poderiam na sociedade gozar de posições garantidas"[54], continuando perpetuamente tuteladas onerosamente pelo Estado.

No relatório do ano seguinte, Xavier afirma que sua posição continuaria a mesma não fossem as providências por ele próprio tomadas:

> Continuaria a formar sobre este Seminário o mesmo juízo emitido no Relatório do ano precedente, se, compenetrando-me profundamente dos talentos, gostos e vocações das alunas, não tomasse a providência de abrir mais largo espaço para garantir-lhes a futura existência.
> Contratei para este fim um professor de piano e canto, que se encarregasse de ensinar 18 daquelas meninas, e comprei para aquele estabelecimento um piano pelo preço de 1:100$000. É com esta escola de música que serão aproveitadas as habilitações notáveis, que apresenta a generalidade das alunas do Seminário, proporcionando-lhes também um meio mais fecundo e lucrativo para as épocas em que, retiradas do Seminário, tiverem de prover à própria subsistência, habilitadas como ficarão para vulgarizarem o ensino, encarregando-se do respectivo magistério. Embora circunscritas ao número de 18 as que se destinam a este aprendizado, essas mesmas poderão mais tarde ensinar às outras meninas. Não ampliei no contrato este ensino por interesse de economia[55].

O professor contratado para ensinar música às alunas era o cantor espanhol Eduardo Pons. Ela e a mulher chegaram do Rio de Janeiro no início de 1874, e anunciavam-se como professores de canto, piano e flauta desde março daquele ano. Seu contrato foi assinado em janeiro de 1875[56]; em junho Elias Álvares Lobo e Tristão Mariano da Costa anunciavam a realização do Congresso em setembro. Em 1877 Álvares

---

[54] (PROVÍNCIA), São Paulo. Relatório apresentado à Assembleia Legislativa Estadual Provincial de S. Paulo pelo Presidente da Província o Exm. Sr. Dr. João Theodoro Xavier em 5 de fevereiro de 1874.
[55] Idem. **Relatório apresentado à Assembleia Legislativa Estadual Provincial de S. Paulo pelo Presidente da Província o Exm. Sr. Dr. João Theodoro Xavier em 14 de fevereiro de 1875**. São Paulo: Typographia do Diario, 1875. p. 44.
[56] *Correio Paulistano,* 19 jan. 1875, p. 1.

Lobo publicou seu método de música, que já estaria pronto desde o fim de 1875.[57] Morila levantou a hipótese de que o método já estivesse pronto ao tempo do Congresso. Considerando a cronologia apresentada, ele estava certo.

4.2.1. O ganha-pão

Mônica Vermes mostrou a versatilidade profissional de Alberto Nepomuceno (1864-1920). Além de música erudita, Nepomuceno também compôs música popular (sob pseudônimo), foi regente, administrador escolar e professor de várias disciplinas. Entre as múltiplas atividades e responsabilidades, a mais precoce foi a docência musical. Ele tinha 16 anos quando começou a ensinar piano em Recife, o que continuou a fazer no Rio de Janeiro, para onde mudou-se em 1885, como professor do instrumento no Clube Beethoven[58]. Em carta a seu filho Eivind, Nepomuceno reconheceu a importância da atividade de professor de piano. Ao receber a notícia de que o adolescente, que estudava na Suíça, retomara as aulas de piano, o pai escreveu: "Tem sido este [instrumento] o meu ganha-pão, justo será que o ames também pois tens aproveitado dele". Depois, ao saber que o garoto fugira às aulas, Nepomuceno o reprime: "Que feio! Que feio fizeste, meu filho"[59].

Sobre essas atividades profissionais, o também professor de piano e crítico musical Oscar Guanabarino afirmava: "Alberto Nepomuceno foi forçado a dar lições de

---

[57] MORILA, 2016, p. 5-6.
[58] VERMES, Mónica. Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música. **Música em Perspectiva**, v. 3, n. 1, pp. 7-32, 2010. p. 20-22.
[59] Cartas de Alberto Nepomuceno a Eivind Nepomuceno, Rio de Janeiro, 25 nov. 1907 e 28 abr. 1908, apud PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política : Alberto Nepomuceno e a república musical**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 185.

piano, atividade essa que distrai todas as energias de um artista"[60]. Essa hierarquia profissional era viável no Rio de Janeiro, devido à história musical da cidade, onde existiam instituições que demandavam constantemente a produção de obras novas: a Igreja desde o século XVIII, os teatros em fins daquele século, mas principalmente a partir de da década de 1810, e as lojas de pianos e editoras de música a partir da década de 1830, como vimos no Capítulo 2.

A interface entre a profissionalização feminina e o piano no Brasil conta com dois trabalhos importantes. Jaci Toffano estudou a profissão de pianista de concerto em dois períodos distintos: na década de 1920 e no fim do século XX. Seu trabalho procura desvendar o que ela denominou *paradoxo feminista*: como explicar a preponderância feminina naquela profissão – concertista de piano – em 1920, se nessa época não fazia parte do estatuto da mulher exercer uma profissão? E por que, no momento em que a profissionalização foi incorporada ao estatuto feminino, no fim do século XX, os concertistas brasileiros mais conhecidos no Brasil e no exterior eram homens?[61]. A conclusão de Toffano é que a carreira de pianista de concerto abriu-se para as mulheres no início do século XX enquanto elas mantivessem a condição de intérpretes: as obras tocadas eram compostas quase exclusivamente por homens, como também eram homens os críticos e os primeiros professores de ensino virtuosístico. Ainda assim, mesmo se a profissão de pianista tornara-se digna, apenas três mulheres se imortalizaram: Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e Magdalena Tagliaferro[62].

---

[60] Guanabarino apud VERMES, 2010, p. 9.
[61] TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração *jet-lag*: o paradoxo feminista**. Brasília: EDU-UNB, 2007. p. 17-22.
[62] Ibidem, p. 158-162.

O segundo trabalho é de Dalila de Carvalho. Na realidade sua preocupação é o imbricamento das convenções de gênero na construção da vocação profissional e o exercício do ofício musical nas carreiras de Helza Cameu (1903-1995) e Joanídia Sodré (1903-1975). Para isso ela analisou o "cenário musical no qual Helza e Joanídia estão inseridas, a partir de um relato coletivo composto de três gerações de músicos diferentes"[63]. Entre o grupo de profissionais escolhidos para o exame estão as três citadas representantes do pianismo paulistano: Guiomar, Antonietta e Magdalena.

Uma das conclusões a que Dalila chega é que havia duas opções de carreira musical abertas às mulheres da geração dessas três pianistas: "tornar-se diletantes, quando o casamento não punha fim à prática do piano; ou concertistas, quando encontravam apoio da família para o desenvolvimento artístico em detrimento dos papéis de mãe e esposa"[64].

As conclusões de ambas as autoras descrevem possibilidades de carreiras diametralmente opostas. Quanto à opção de concertista, é preciso ter em mente que ela era e ainda é possibilidade profissional raríssima. Mesmo hoje pouquíssimos são os músicos que conseguem viver exclusivamente de concertos e gravações. Com efeito, das três pianistas mencionadas apenas Guiomar foi exclusivamente concertista; tanto Antonietta quanto Magdalena dedicaram parte importante de suas carreiras ao ensino.

Ambos os trabalhos também desconsideraram completamente uma das principais atividades profissionais dos músicos: a docência. Em primeiro lugar, no caso de pianistas, principalmente entre as mulheres, talvez a atividade remunerada mais comum foi professor ou professora de piano. Aliás, a importância do professorado está

---

[63] CARVALHO, 2012, p. 22.
[64] Ibidem, p. 72.

registrada na própria língua portuguesa, pois desde meados do século XVIII, pelo menos, *professor de música* é sinônimo de músico profissional[65].

Em segundo lugar, como Vermes já apontou, tais divisões estanques dificultam o entendimento das diferentes formas de atuação profissional dos músicos[66]. A insistência no modelo no qual ser concertistas-virtuoses é a principal forma de atuação profissional criou uma hierarquia com patamares abissalmente separados e instransponíveis.

Aqui cabe uma comparação com a profissionalização feminina das artes plásticas. Segundo Ana Paula Simioni, o desconhecimento das artistas profissionais atuantes na Primeira República está ligado aos critérios, mecanismos e instrumentos usados na criação de um cânone artístico acadêmico. A definição de categorias e hierarquias que determinam quem pode ser ou não considerado um artista surge de "noções que emergiram em contextos específicos, muitas vezes como opiniões circunscritas e momentâneas, [que] acabam extrapolando suas origens, e, [...] tornam-se categorias cristalizadas, com sentido fixo"[67]. O amadorismo é uma dessas noções mais notáveis normalmente aplicada às artistas do sexo feminino, "baseada em contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina"[68]. No caso das artes plásticas, as restrições ao ingresso nas instituições de ensino e as diferenças

---

[65] Sobre a organização das atividades musicais no Brasil oitocentista ver CASTAGNA, Paulo. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. 2000. 3 v. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciêncais Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. e CAROZZE, Valquíria Maroti. **A menina boba e a discoteca**. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo, 2012. p. 188-282.
[66] "Profissionais, amadores, diletantes. Compositores de música erudita ou de música de salão. Músicos com formação acadêmica e sem ela. Músicos que tocavam na sinfônica ou nas orquestrinhas de salão. A formação, as escolhas estéticas, a fonte de recursos para sobrevivência, os espaços de atuação são categorias que, isoladamente, sugerem uma estrutura claramente estratificada. Mas, observando de perto, é possível perceber que, no Rio de Janeiro do período que tratamos, há trânsitos e multiplicidades de papéis que impedem uma hierarquização clara e rígida" VERMES, 2010, p. 22.
[67] SIMIONI, 2008, p. 36.
[68] Ibidem, p. 37.

nos cursos e currículos oferecidos contribuíram para a concepção do eterno amadorismo feminino.

A historiografia musical brasileira estabeleceu uma hierarquia nas ocupações e espaços na qual "o compositor está no ápice, seguido de regentes e instrumentistas solistas e da massa sem nome dos músicos de banda e orquestra"; profissionais são superiores aos amadores e o domínio público é superior ao privado[69].

É fato indisputável que no século XIX o estudo de piano e de canto era parte da formação da mãe e esposa exemplares. Várias pesquisas mostram que o estudo do piano no século XX deu origem a formas variadas de atuação como professoras, cantoras, compositoras e atrizes[70]. Ou seja, o uso que as moças fizeram do estudo não se reduziu a um carácter amadorístico, ainda que tenha sido claramente delimitado por ele.

4.2.2.Professoras e professores

Em São Paulo o ensino musical seguia a mesma divisão de gênero que vimos no Rio de Janeiro: os garotos estudam instrumentos de corda e sopros, as meninas canto e piano. Em 1855, o um anúncio do Colégio Atheneu Paulistano, uma escola masculina, informava que suas aulas de "música instrumental" ministradas pelo professor Francisco Ignácio das Chagas estariam abertas a não alunos, ou seja, outras pessoas[71].

Em novembro de 1855, três cantores italianos – o Sr. Marinangeli e o casal Maggioroti – estiveram em São Paulo. Eles causaram forte impressão sobre o folhetinista

---

[69] VERMES, Mónica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da *Belle Époque*: práticas e representações. In: **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Nogueira, Isabel; Fonseca, Susan Campos (Orgs.). Goiania, Porto Alegre: Anpom, 2013. p. 320.
[70] Idem, 2010, p. 28-29.
[71] *Correio Paulistano,* 5 abr. 1855, p. 4 e 18 jun. 1855, p. 4.

do *Correio Paulistano*. Além da "ressurreição" da orquestra e da linguagem "fascinadora da música" que "exprime o sentimento", os cantores "vieram plantar uma escola de canto – aqui, onde apenas a inclinação e vontade de nossas meninas faziam-nas estudar"[72]

Uma das professoras de piano da cidade era a italiana Carlota Oswald, esposa do comerciante de pianos Jean-Jacques Oswald, que encontramos no Capítulo 3. Carlota anunciava-se como professora antes mesmo de o marido abrir seu comércio. A nona edição do *Correio Paulistano* já trazia o seguinte anúncio:

> Madame Carlota Oswald participa ao público desta capital, que dá lições de piano, tanto em sua casa, como pelas casas particulares. Pode ser procurada, de manhã, das 8 às 10 horas, de tarde, das 4 por diante.[73]

Além do piano, dar lições de francês, inglês, alemão e italiano era como Carlota sustentava a si e ao filho, enquanto o pai viajava pelo interior de São Paulo e do Paraná, em atividades comerciais de resultados econômicos duvidosos. Carlota foi a primeira professora de Henrique Oswald, e a mãe logo percebeu o desenvolvimento precoce do menino[74].

Mas existia um limite até o qual Carlota poderia acompanhar a carreira de seu filho, e este limite era o mesmo enfrentado por Josefina Porfírio de Lima: o palco. Segundo Penteado Rezende, a primeira professora de piano a apresentar suas alunas em um concerto foi Emília Phillipeaux em 1888! Conforme depoimento da própria Emília a ele, em 1946, a professora "com alguma modéstia denominou o seu concerto de

---

[72] *Correio Paulistano,* 21 nov. 1855, p. 4.
[73] *Correio Paulistano,* 6 jul. 1854, p. 4.
[74] MARTINS, 1995, p. 26.

'familiar' já que a novidade dele não permitia outro adjetivo melhor para caracterizá-lo"[75]. Se a impossibilidade de realizar concertos já é em si um mesmo empecilho para a construção de uma reputação, tanto para a professora com a de sua escola, o fato de ser um concerto de alunas cria um segundo problema: as alunas não poderiam ter suas aptidões e habilidades julgadas publicamente. O cronista da *Província*[76], don Gigadas el Chico, que segundo Rezende era o professor catedrático da Faculdade de Direito, Antônio Carlos de Ribeiro de Andrada Machado e Silva, escrevia que não emitiria opinião sobre "preferências e distinções que por certo não quadrariam em semelhante caso"[77]. O crítico do jornal afirmava o mesmo:

> seria de pouca cortesia e delicadeza, tratando-se de um concerto familiar, fazer distinções, pretender operar classificações, que seriam autorizadas se a crítica executasse o seu ofício em relação a um espetáculo público, e por isso limitar-nos-emos a declarar que tivemos grande satisfação em ouvir jovens amadoras , tanto mais quanto tinham de arcar com a sempre difícil interpretação dos melhores mestres da escola clássica, e de enfrentar com dificuldades de execução extraordinárias.

É claro que algum tipo de julgamento sobre o desempenho das alunas era feito, e tais ocasiões serviam para construir as reputações que guiavam pais e mães na escolha dos mestres de suas filhas e filhos. Contudo, eram opiniões que ficavam restritas a círculos que não ganhavam as páginas dos jornais, não poderiam ser colecionadas e reunidas em um portfólio que servisse de apresentação quando uma professora mudasse de local.

---

[75] O relato da entrevista de Emília Phillipeaux consta em REZENDE, Carlos Penteado de. A primeira professora de piano a apresentar alunas em concertos em São Paulo. **O Estado de S. Paulo**, 4 abr 1964.
[76] *A Província de São Paulo*, 13 abr. 1888, p. 1.
[77] *A Província de São Paulo*, 19 abr. 1888, p. 1.

Veja-se por exemplo o caso do professor Paulo Otto Barriere, que no mesmo ano de 1888 veio para São Paulo. No Rio de Janeiro, onde ele morara até então, o *Jornal do Commercio* soltou uma nota sobre a mudança do professor na qual destacava os 18 anos de atuação no Rio e suas distintas qualidades de cavalheiro e de professor de canto e piano. A nota foi publicada no Rio em 24 de fevereiro e republicada por *A Província de São Paulo* em 17 de abril, quase dois meses depois. Seguindo a praxe ou a convenção, a republicação traz a data e o jornal de origem. Ou seja, Barriere estava sendo recomendado como bom professor por um jornal carioca e um paulista. E todas as três partes envolvidas sabiam exatamente qual era a função da notícia: ajudar a divulgar a boa reputação de Barriere.

Anúncios em jornais foram outra forma de professores e professoras se promoveram e revelam facetas diferentes da operação do mundo do piano. Como vimos, Gabriel Giraudon chegou a São Paulo em 1860 com a Companhia Bufa Francesa de operetas e *vaudevilles.* Estabelecido em São Paulo, Giraudon anunciou-se de forma original. Em 3 novembro de 1860 o *Correio Paulistano* publicava o seguinte: "M. Gabriel Giraudon tem a honra de participar aos senhores amadores de música de São Paulo que ele começará no dia 1º de novembro suas lições de piano, canto, harmonia e composição transcendente"[78].

O transcendentalismo no anúncio do professor francês aludia a dois conjuntos de obras de Franz Liszt, os *Études d'exécution transcendante* e *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, nos quais Liszt introduziu novas possibilidades técnicas e expressivas até então desconhecidas e procurou transcender os limites técnicos do

[78] *Correio Paulistano,* 3 nov. 1860, p. 3.

piano. Nesses estudos Liszt incorporou efeitos, timbres e texturas para emular desde a voz humana até sonoridades orquestrais. O objetivo de Giraudon não era apenas desenvolver capacidades técnicas – compor, recompor, variar, preludiar e improvisar também faziam parte importante da virtuosidade[79]. Ainda não há como saber se o que Giraudon ensinava era realmente novidade em São Paulo, mas como o papel do professor não era só ensinar técnicas musicais e composicionais e sim também produzir concertos públicos, seus e de seus alunos, sua presença significou um avanço para o panorama musical da cidade. Giraudon foi professor de alguns dos músicos mais talentosos de São Paulo. Um dos primeiros foi Henrique Oswald, que se tornou seu aluno em fins de 1860 ou início de 1861[80], uma das últimas alunas foi Antonietta Rudge.

Giraudon possuía uma formação rara em relação aos seus colegas de brasileiros: ele estudou no Conservatórios de Marselha e Paris e foi aluno de Sigismund Thalberg[81]. Por todas essas razões ele era o professor melhor remunerado de sua época. Em 1863, ele cobrava por 12 mil réis por quatro aulas[82], enquanto Antônio Carlos Martins[83] cobrava mensalmente 8 mil réis pelas aulas de piano e Emiliano do Lago[84] cobrava 2 mil réis. Martins também dava aulas de violão a 5 mil reis; violino, flauta ou clarineta a 4 mil. Pelo preço é possível dizer que o piano era o instrumento mais procurado e mais valorizado.

Os anúncios também permitem entrever a competição dos professores na cidade, e aos poucos começaram a aparecer neles indicações nas quais os músicos qualificavam

---

[79] SCHONBERG, 2006, p. 127-143.
[80] MARTINS, 1995, p. 32.
[81] REZENDE, 1954a, p. 128-129.
[82] *Correio Paulistano,* 29 dez. 1863, p. 4.
[83] *Diário de São Paulo,* 11 out. 1866, p. 3.
[84] *Diário de São Paulo*, 22 dez. 1865, p. 3.

sua reputação como professores. Honorata Maria Conceição vinha de Mogi das Cruzes, dizia-se instruída pelo pai, Manoel Caetano Rodrigues, e afirmava-se com 12 anos de prática. Ela não só explicava "as regras mais particulares da música" como tratava as alunas com "zelo e delicadeza"[85]. Em 1877, Mlle. Louise Zoborsky anunciava-se como professora de piano e acrescentava ser "discípula dos melhores mestres do Conservatório de Hamburgo"[86], oferecendo-se para das lições de piano em casas e colégios. Esse é um dos primeiros anúncios que mencionam uma formação especializada, algo que só se tornou frequente no começo da década de 1890. Depois, vemos que Presciliano Silva era ex-aluno do Real Conservatório de Milão, Emil Steudel dizia-se ex-aluno do Conservatório de Stuttgart e ex-professor do conservatório em Augsbusg; já Henry Rugger anunciava-se como ex-professor dos conservatórios de Gênova e Stuttgart[87].

Colocar um anúncio em um jornal de grande circulação como o *Correio Paulistano, O Commercio de São Paulo* ou *A Província de São Paulo* e depois *O Estado de S. Paulo* era uma forma importante que os professores tinham para notificar os amadores sobre seu ingresso em um mercado bastante competitivo, no qual alunos de famílias ricas garantiam um padrão de vida confortável.

A Imagem 19 é o anúncio do leilão dos móveis da casa do professor de piano e canto Paulo Tagliaferro, localizada na esquina da Rua Barão de Iguape com a Rua da Glória no bairro da Liberdade. Não é só a quantidade e qualidade dos móveis que indicam um padrão de vida elevado: o anúncio também informa o motivo do leilão. O professor adquirira uma nova residência que já estava mobiliada em Higienópolis,

---

[85] *Diário de São Paulo*, 8 ago. 1872, p. 3
[86] *Diário de São Paulo,* 10 ago. 1877, p. 3
[87] *Correio Paulistano,* 24 jan. 1893, p. 1

bairro novo e elegante ocupado pelos palacetes da burguesia cafeeira. E segundo se infere das memórias de sua filha, a pianista Magdalena Tagliaferro (1893–1986), o patrimônio familiar foi constituído no Brasil pela atividade docente.

Pianista formado pelo Conservatório de Paris e engenheiro pela École Centrale, Paulo Tagliaferro primeiro esteve no Chile, onde abandonou a engenharia e passou a dar aulas de música; na Argentina trocou as aulas por "negócios" em que perdeu quase tudo o que tinha. Em 1893 ele e a mulher Louise Hergenreder Tagliaferro estavam em Petrópolis, onde nasceu Magdalena[88]. Em 1897 a família já estava em São Paulo, e ele se anunciava no almanaque Seckeler como professor de canto e piano na Rua dos Estudantes.

Vários trabalhos colocam Magdalena Tagliaferro como uma das representantes do pianismo paulistano. De fato, foi em São Paulo, no Clube Internacional, que Magdalena estreou em 1902. Mas sua carreira seguiu passos diferentes dos de Guiomar Novaes e Antonietta Rudge. Magdalena não fez muitos concertos em São Paulo; após sua estreia, em 1904, seu pai a levou em excursão pelo sul do Brasil, Argentina e Uruguai nesse mesmo ano. Dois anos depois, em 1906, os Tagliaferro retornaram à França para cuidar da saúde do pai e da carreira da filha, que foi estudar no Conservatório de Paris. Ela só voltaria a residir no Brasil da década de 1940[89], e foi a partir desse momento que a reputação de Magdalena ganhou o valor de "paulista".

Evidência contundente a esse respeito foi edição comemorativa ao centenário da Independência do *Correio Paulistano*. Em 7 de setembro de 1922, o jornal publicou uma série de artigos sobre os progressos paulistas desde 1822. Flavio Prado Penteado, um

---

[88] TAGLIAFERRO, Magadalena. **Quase tudo (memórias)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 8-11.
[89] LEITE, Edson. **Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo**. São Paulo: Annablume, 2001.

representante de dois ilustres clãs de quatrocentões paulistas, colaborou com o texto "A música em São Paulo: o desenvolvimento da grande Arte durante o primeiro século da Independência". A Imagem 20 é a reprodução da primeira página do texto de Penteado. O cume do panteão dos músicos paulistas era ocupado por Carlos Gomes; abaixo estavam Guiomar Novaes e Antonietta Rudge. Em "A música em São Paulo", nenhum dos Tagliaferro foi mencionado, nem o pai, nem a filha. Isso não significa que Magdalena não tivesse laços no Brasil, ela os tinha, como veremos no último capítulo. Contudo, ela não era vista naquele momento como um pianista "da terra".

Da mesma forma como uma mulher não se apresentava com seus alunos em concertos públicos, o mesmo ocorria em relação aos anúncios: não eram muitas as mulheres que colocavam seu nome nos jornais. O oposto ocorre em relação aos homens: eram poucos os que preferiam não usar o nome em seus anúncios. Já em relação à oferta de empregos, são as professoras as mais procuradas. Além disso, os músicos profissionais que anunciavam nos jornais, revistas e almanaques eram os professores dos músicos amadores. O mundo dos músicos dos profissionais das orquestras de teatros, igrejas e do entretenimento urbano não passava por esses canais. Os professores de piano que em 1912 assinaram a ata de fundação do Centro Musical São Paulo, por exemplo, não se apresentavam nos concertos do salão do Clube Germânia ou no Salão Steinway. Pelo estatuto, os sócios profissionais são aqueles que "no exercício da música tiram seu proveito para sua subsistência, em teatros, igrejas etc". Cerca de 70% dos 205 sócios têm o sobrenome de origem italiana[90] e são todos homens, à exceção de uma única professora de piano que se chamava Maria Andrade Só[91].

---

[90] IKEDA, Alberto. Italianos e a música em São Paulo. **O Estado de São Paulo**, Cultura, 7 jan. 1989.
[91] CENTRO MUSICAL SÃO PAULO. **Centro Musical São Paulo**. São Paulo: José Guzzi, nov. 1913.

EXCELLENTE

LEILÃO

DE

Optimo conjunto de superiores e solidos

MOVEIS

DE

Canella «ciré», «bois noir», raiz de vinhatico e austriacos para sala de visitas, gabinete, dormitorios e sala de jantar.

Excellente piano em caixa de «bois noir» com cepa de metal e cordas cruzadas do autor

GEBR PERZINA

Bella ornamentação, crystaes, «fayences», porcellanas, metaes finos, crystoffle e utensilios de casa de familia.

Hoje **Hoje**

Sexta-feira, 6 do corrente

Dia santificado

AO MEIO DIA

A' rua Barão de Iguape, 58

ESQUINA DA RUA DA GLORIA

QUIRINO DO CANTO

(Auxiliado pelo antigo preposto Pedro E. de Oliveira)

(Com escriptorio e agencia á rua S. Bento, 35 — Telephone, 877)

HONRADO com a fiança do distinctissimo professor de pianno e canto, o Illmo. Sr.

Maestro Paulo Tagliaferro

que, contendo adquirido uma vivenda completamente mobiliada em Hygienopolis e para onde se transferiu com sua exma. familia dispõe de todo o mobiliario que guarnece a sua residencia acima.

Venderá em publico e franco leilão

todos os excellentes e superiores moveis, esplendido piano, ornamentação e utensilios alli existentes.

A SABER:

Na sala de visitas

Lindissima mobilia de palhinha branca japoneza em armação de canella *ciré*, assentos e espaldares estofados, contendo 12 peças a saber: sophá, 2 poltronas, 4 cadeiras, 2 aparadores, 1 mezinha para centro e 2 columnas.

Bello espelho estylo de Veneza, de crystal *biseauté*.

Optimas gravuras sobre aço e pinturas a oleo em molduras de canella *ciré*.

Esplendido tapete grande e avelludado.

Bello regulador com mostrador de porcellana e em caixa de crystal, guarnecida de bronze.

Elegantes columnas de *noyer ciré* filetadas a ouro, lindas jarras de metal prateado com estatuetas, vazos de porcella e *biscuit cachepot* de *fayence* com flores artificiaes, *chic* mezinha para centro, rico licoreiro de crystal em caixa de tuya e bronze, *étageres* de canella *ciré* ornados de espelhos, optimas poltronas de abrir, finas cuspideiras com garras e dois superiores pares de cortinas de brocatel de seda com sanefas de setim e pellucia.

Na sala de musica

Elegante mobilia austriaca Fischel, com espaldares torneados, assentos e encostos de palhinha contendo: sophá, 2 poltronas, 6 cadeiras e 2 aparadores com marmores.

Esplendido piano de 1|2 armario em caixa de *bois noir* com armação e cepa metalicas, do afamado fabricante allemão.

Gröb Perzina

Elegante banco austriaco com rotação.

Riquissimo grupo de bronze dourado a fogo sendo: 1 regulador e 2 candelabros.

Magnifico armario de canella *ciré* filetada a ouro com portas envidraçadas proprio para musicas.

Grande collecção de musicas classicas, revistas illustradas e ro-

Esplendido piano de 1|2 armario em caixa de *bois noir* com armação e cepa metalicas, do afamado fabricante allemão.

Gröb Perzina

Elegante banco austriaco com rotação.

Riquissimo grupo de bronze dourado a fogo sendo: 1 regulador e 2 candelabros.

Magnifico armario de canella *ciré* filetada a ouro com portas envidraçadas proprio para musicas.

Grande collecção de musicas classicas, revistas illustradas e romances francezes.

Magnifico tapete avelludado e com desenhos *art-nouveaux*.

Dito pequeno franjado.

Bella mesa de *bois noir* para centro.

Chic columnata de pallissandre com bello vaso ornado de pinturas japonezas em esmalte.

Valioso grupo de bronze.

L'Abondance recompense le travail par *Faure de Brousse*.

Bello espelho de chrystal *biseauté* em moldura a phantasia e guarnecida de espelhos.

Optimos quadros com finas gravuras sobre aço.

Bonita estante de *bois noir* para musicas.

Optimo aquecedor nickelado, porta-cartões com floreiros, lindos pannos de seda com bordados japonezes, apparelhos *Auers* para gaz e 2 bonitas sanefas com finos estores de filó com applicações.

No dormitorio principal

Superior e solida guarnição de raiz de nogueira, ornada de fina obra de talha, filletes dourados, marmore de *Carrara* e espelho de crystal *biseauté*, feita sob encommenda na importante fabrica de moveis *Santa Maria*, contendo 6 peças para casal a saber: esplendido leito com lastro de arame, colchão e almofadas de crina, duas elegantes mesinhas de cabeceira, magnifico e grande *toilette* armario, excellente guarda camisas e magnifico guarda vestidos de desarmar.

Optimo tapete avelludado e franjado, ditos pequenos para pé de cama.

Bonito serviço de *fayence* com 6 peças para lavatorio.

Importante e solido guarda vestidos e guarda casacas (triplice) de raiz de vinhatico, tendo no centro grande espelho de crystal.

Esplendida machina *Nothmann* em armação de nogueira, para pé.

Elegante cadeira austriaca com balanço, mesa com panno, cabide para centro, quadros, optimo lampeão belga com tripé de ferro *abat jour* a fantasia, porta toalhas, esplendidas molduras com vidros, vasos de *fayence*, relogio de bronze, cabides, enfeites etc.

Nos outros dormitorios

Elegante leito de canella *ciré* para solteiro, dito de raiz de oleo bons cremados-mudos de canella *ciré* com marmores, esplendidos *toilettes* commodas de canella *ciré* e ornados de marmores de *Bardilha* e espelho de crystal *biseauté*, optimo guarda vestidos e meia commoda de canella *ciré*, elegante guarda casacas de pinho de riga com porta de espelho de crystal, bons serviços para lavatorios, cabides, mesinha para centro, porta toalhas, cadeira preguiçosa e bonita sanefa com *store* de filó.

Na sala de jantar

Bello e superior grupo de escolhida canella *ciré*, composta de 9 solidas peças a saber: magestoso *buffet credence* ornado de custosa obra de talha e marmore de *Bardilha*, esplendida mesa elastica com 4 taboas (systema allemão), elegante guarda comidas com téla de côr e 6 solidas cadeiras com assentos e espaldares de couro.

Bandeija

Bonita mesa de canella *ciré* para chá. — Esplendida geladeira americana, com deposito.

Optimo serviço de *fayence* dourada, para jantar, copos e calices de crystal branco e de côr, bonito serviço de porcellana dourada, para almoço, dito de fino metal prateado com lavores á *art nouveau*, para almoço, bella fruteira dupla com floreiro em armação de *electro plate*, lindo laqueiro para fructas, bello cangirão de fino crystal e artisticamente burilado, poncheira, biscoiteiras, tres peças de *crystofle*, para almoço, ditas para mesa e sobremesa, superior licoreiro de crystal, em caixa.

Optima pendula suissa, em caixa de *noyer ciré*. Bonitas cadeiras de canella *ciré* com assentos de palhinha e espaldares de couro, dita austriaca, para criança, bonitos pratos de porcellana, terra-cotta e bronze para parede.

Bom tapete, bonitos *panneaux* de fantasia, um reposteiro e uma sanefa com store de filó e crochet.

Na copa e cozinha

Armarios com téla e vidros, mesa com marmore, cadeiras americanas, bateria de ferro e agathe, prateleiras, cestas de vimes, latas, vassouras e utensilios

No quintal

Tinas e vasos com plantas de ornamentação, baldes, regadores, escada americana, estantes para vasos, etc.

Na entrada

Elegante porta chapeos de canella *ciré* ornado de espelho, limpa pés e passadeira avelludada para escada.

Tudo é bom, perfeito e solido e para ser vendido ao maior lance offerecido.

HOJE **HOJE**

Sexta-feira 6 do corrente

DIA SANTIFICADO

A' rua Barão de Iguape n. 58

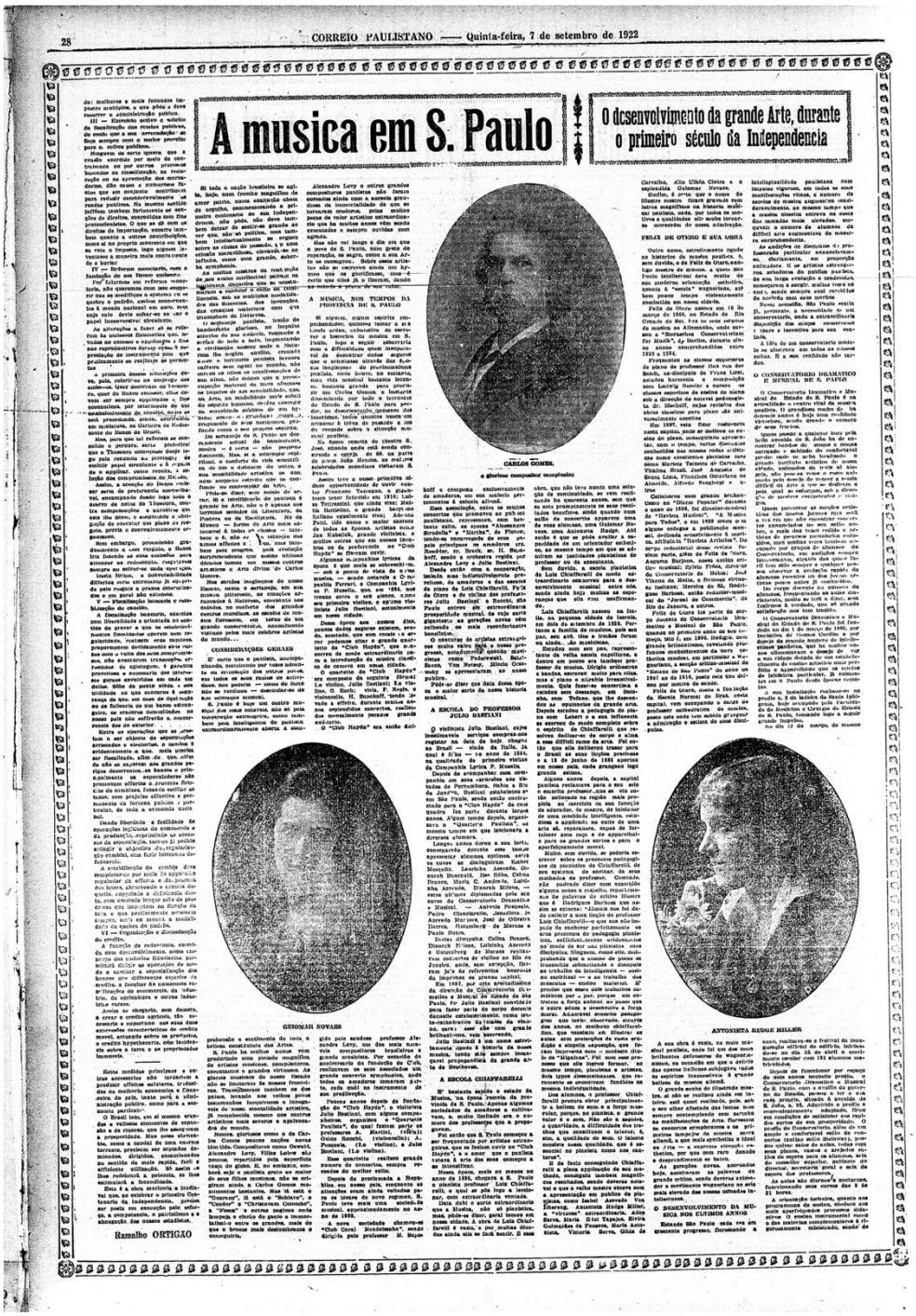
(Esquina da rua da Gloria)

PELO AGENTE DE LEILÕES

Quirino do Canto

Imagem 19 – Descrição dos móveis da casa do professor Paulo Tagliaferro[92]

[92] *Correio Paulistano,* 5 de jan. 1906, p. 4. Original em uma coluna.



28 CORREIO PAULISTANO — Quinta-feira, 7 de setembro de 1922

A musica em S. Paulo

O desenvolvimento da grande Arte, durante o primeiro século da Independencia

CARLOS GOMES, o glorioso compositor brasileiro

GUIOMAR NOVAES

ANTONIETTA RUDGE MULLER

Imagem 20 – Carlos Gomes, Guiomar Novaes (à esquerda) e Antonietta Rudge (à direita) no panteão dos músicos música paulistas[93], em 1922

[93] Correio Paulistano, 9 set. 1922, p. 23.

4.3. Os concertos de Guiomar Novaes

E o que os concertos de Guiomar Novaes podem nos dizer do mundo do piano paulistano? Para responder aos problemas sobre o gosto e as convenções do repertório recenseei as apresentações públicas de Guiomar entre 1900 e 1914 na imprensa da época – jornais e revistas brasileiros e estrangeiros –, livros e biografias. As informações colhidas foram padronizadas e tabuladas e estão disponíveis nos apêndices deste trabalho[94]. As obras listadas foram as apresentadas em concertos públicos; infelizmente as apresentações nos salões da elite paulistana não mencionam as obras tocadas. Em relação a eles, é preciso lembrar que Guiomar era uma menina. Enquanto aluna de Chiaffarelli, ela poderia participar excepcionalmente como convidada, mas não desfrutaria das discussões intelectuais.

No período de 1902 a 1909, Guiomar Novaes também não deve ter se exibido no salão do senador Freitas Valle realizados na Villa Kyrial – pelo menos não no salão que conhecemos hoje e que foi estudado por Marcia Camargos. As atividades que ela descreve são todas posteriores a 1912, ano em que o espaço onde as discussões e recepções aconteciam (a Galeria da Villa Kyrial) foi construído[95] – aliás, o mesmo ano do Pensionato Artístico. Também considero improvável que Chiaffarelli frequentasse o salão regularmente, não há notícias disso, e quem era frequentador assíduo das reuniões patrocinadas por Freitas Valle era Félix de Otero, o "arqui-inimigo" do professor italiano.

---

[94] O Apêndice A contém a lista de obras do repertório de Guiomar Novaes, no Apêndice B listei os eventos nos quais Guiomar Novais se apresentou e no Apêndice C arrolei o programa de cada concerto.
[95] CAMARGOS, 2001, p. 89, 49.

Apesar de não ser um levantamento completo, ele é bastante representativo: ao final identifiquei cem concertos em 16 cidades no Brasil e na Europa, onde Guiomar apresentou música de 58 compositores, sendo 165 obras identificadas.

Os quadros apresentados a seguir foram construídos a partir das informações coletadas nesse recenseamento separadas em três fases diferentes. A primeira começa em 1902, com o primeiro concerto da pianista como aluna de Luigi Chiaffarelli, e termina em 1909 quando ela parte para a Europa. A segunda fase, de 1910 a julho 1913, corresponde à sua estadia na Europa, quando Guiomar era aluna de Isidor Phillip no Conservatório de Paris e sua carreira como concertista começa, com os primeiros concertos na Europa. A terceira e última fase, entre setembro de 1913 e agosto de 1915, foi o período de consagração no Brasil. Em setembro de 1915 Guiomar partiu para Nova Iorque.

4.3.1.O público de Guiomar Novaes

O Quadro 3 mostra o número de concertos, o número total de obras e a média de peças tocadas em cada um desses três períodos. Se de um lado a quantidade de obras tocadas diminui progressivamente e a quantidade de obras em média por concerto aumentou. Entre 1902 e 1909, Guiomar tocava três peças pois apresentava-se nos eventos organizados por seu professor que contava com a participação de músicos e alunos. Essa mudança reflete a passagem de uma aluna de piano a concertista profissional.

Na primeira fase de sua carreira (1902-1909), dos 46 concertos realizados 39 foram na cidade de São Paulo, outros sete dentro limites do estado (Campinas, Ribeirão Preto, Tietê, Piracicaba, São Vicente) e apenas um no Rio de Janeiro. E mesmo neste último Guiomar representou São Paulo durante a Exposição Nacional da Praia Vermelha,

em 1908. Abordaremos esse concerto no Capítulo 6. Portanto, a reputação de Guiomar é de uma menina prodígio paulista.

Quadro 3 – Número de concertos, de obras tocadas e média de peças por concerto

Períodos	Concertos	Obras	Média aproximada (obras por concerto)
1902-1909	46	150	3
1910-1913	32	134	6
1913-1915	21	120	6

Destas 46 apresentações realizadas entre 1902 e 1909, 27 delas (mais da metade) foram realizadas de dezembro de 1906 a fevereiro de 1909. Isso significa que em um período de 26 meses, Chiaffarelli agendou uma apresentação em média por mês para Guiomar. A fevereiro de 1909 seguiu-se uma pausa de oito meses sem nenhuma apresentação pública, recolhimento que terminou em 20 de novembro 1909, quando Guiomar deu seu concerto de despedida antes de ir para a França.

Entre os 46 concertos, 14 foram beneficentes, como o concerto dado em benefício ao Hospital da Sociedade Humanitária dos Empregados do Comércio de S. Paulo, outros cinco fora faziam parte de festivais ou eventos, como a homenagem à atriz francesa Tina de Lorenzo. Em nove ocasiões Guiomar se apresentou nos eventos da escola de seu professor.

Por último, desses 46 eventos, nada menos que 32 foram realizados no salão Steinway. Um desses concertos de benefício, a Festa de Caridade em maio de 1906, foi realizado no Teatro Santana por um grupo de senhoras e senhores da elite cafeeira.

Entre as atrações exibidas havia sete quadros-vivos[96] e duas alunas de Chiaffarelli: Antonietta Rudge apresentou a *Fantasia Húngara* de Franz Liszt[97], acompanhada pela orquestra do teatro, e Guiomar executou a *Grande fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro.* Com grande parte dos bilhetes vendidos, a comissão de senhoras pediu que as mulheres comparecessem sem chapéu, "uma medida de grande utilidade, pois, ao contrário a vista dos quadros vivos poderia ficar muito prejudicada"[98].

A Imagem 21 retrata a plateia de um concerto de Antonietta Rudge em abril de 1914 para a Sociedade de Cultura Artística no salão do Germânia. A fotografia, publicada na revista *A Cigarra*, deixa clara a composição predominantemente feminina da plateia, quase todas de chapéu. O registro também permite uma estimativa do público presente: são 12 a 15 filas de cadeiras com 14 cadeiras cada, ou seja, de 170 a 210 pessoas. Não parece haver nenhuma razão para que as plateias de Guiomar fossem muito diferentes dessa que foi assistir a Antonietta Rudge. Talvez seu tamanho pudesse variar em função do evento, mas dificilmente sua composição social mudaria. Esse era o público que Luigi Chiaffarelli atendeu, formou e cativou durante vinte anos. Sinal dos tempos: homens e mulheres já não sentam em lados opostos da plateia.

O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi um fator decisivo para a reconfiguração do mundo do piano paulistano. A história do Conservatório começa em 1895 na câmara municipal de São Paulo, quando o vereador Pedro Augusto Gomes Cardim conseguiu aprovar a primeira lei para a construção do Teatro Municipal de São Paulo. Filho do compositor português João Pedro Gomes Cardim, radicado em São Paulo

---

[96] Representação estática que evoca ou representa um quadro célebre feita por um grupo de pessoas vestidas a caráter.
[97] A *Fantasia húngara* é uma versão para piano e orquestra da *Rapsódia húngara* n. 14.
[98] *Correio Paulistano,* 22 maio 1906, p. 3.

desde 1870, Pedro Augusto era formado pela Academia do Largo do São Francisco, era um homem das letras e das artes, além de advogado foi poeta, jornalista, escritor, ator e dramaturgo.

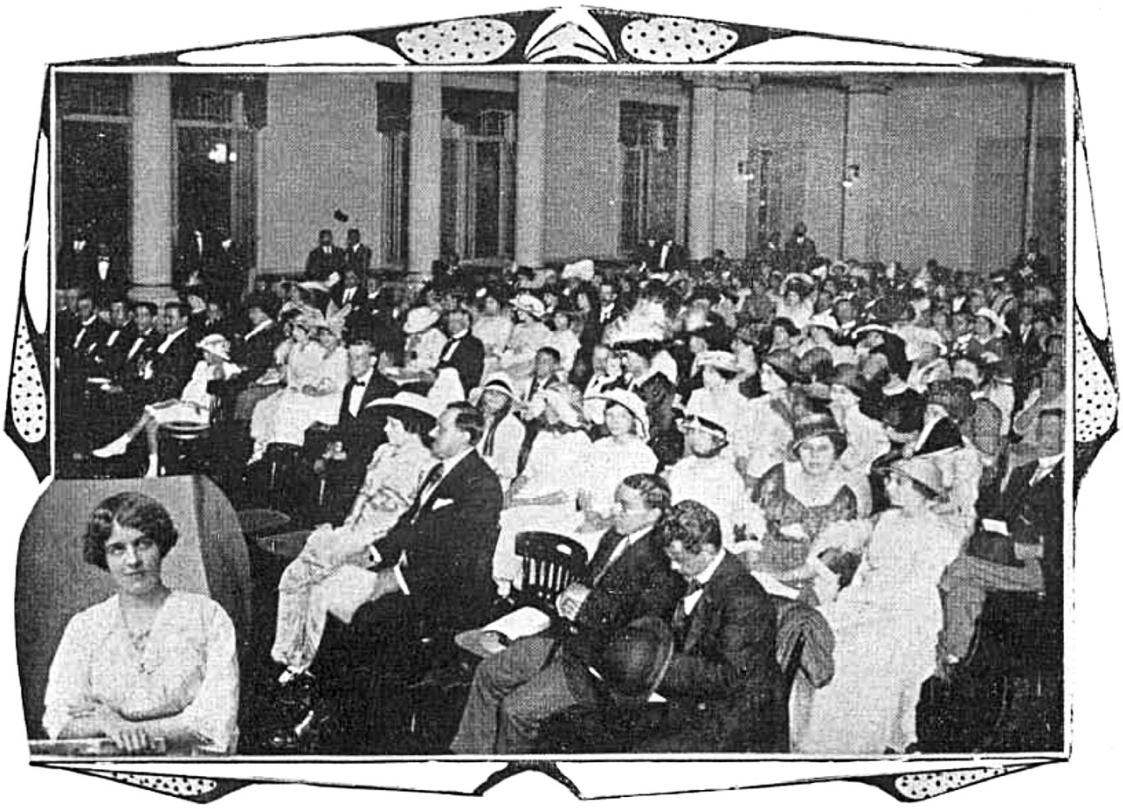


Imagem 21 – Salão do Clube Germânia durante concerto de Antonietta Rudge (canto inferior esquerdo) para a Sociedade de Cultura Artística[99] em *A Cigarra*

Depois de uma longa campanha, em março de 1906 o Conservatório foi formalmente criado e em abril as primeiras aulas começaram[100]. Ainda que a estrutura administrativa do Conservatório seja conhecida, em especial o quadro dos primeiros professores catedráticos, a operação da escola é praticamente desconhecida. Fausto

[99] *A Cigarra*, 6 maio 1914.
[100] AZEVEDO, 2008, p. 72-75.

Penteado[101] apresenta uma lista de 11 lentes catedráticos, todos homens, e 51 docentes, que se dividiam entre 17 professores e 34 professoras. Só para os cursos de música, o quadro da escola somava 62 pessoas, um corpo docente enorme até para os padrões atuais. Ou seja, sem conhecer o funcionamento do Conservatório – a hierarquia e recrutamento de professores e alunos, a divisão e conteúdo dos cursos, etc – é difícil identificar como a escola reorganizou o ensino privado.

Existem indicativos que permitem algumas asserções sobre a influência da escola no tamanho do público: o tamanho do seu corpo discente. O Gráfico 1 mostra a evolução do total de alunos matriculados do Conservatório, elaborado em 1931[102]. Até 1914, o número de alunos mantém-se em um patamar relativamente estável. A primeira mudança significativa no número de matriculados ocorre entre 1914 e 1915, quando o número de alunas cresceu em 25%. Entre 1914 e 1917, o aumento na média anual é de matriculas é de 19%. Enfim, entre 1913 e 1917, o número de alunas praticamente dobrou. Isso resultaria em uma forte pressão em muitos níveis dentro da escola, desde a infraestrutura de salas de aulas até professores e corpo administrativo.

A Imagem 22 mostra fotos de duas salas de espera no Conservatório em setembro de 1915, publicadas na revista *A Cigarra*. Como veremos no Capítulo 6, o jornalista Gelásio Pimenta, criador e diretor da revista, teve participação fundamental na carreira de Guiomar Novaes. E não são apenas as duas salas com dezenas de moças e meninas o que realmente chama atenção nesse registro; a legenda que informa o horário é o dado capital: são sete horas da noite.

---

[101] PENTEADO, Fausto do Prado. A música em São Paulo: o desenvolvimento da grande Arte durante o primeiro século da Independência. **Correio Paulistano**, 7 set. 1922.
[102] ALMEIDA, Fernando Mendes. Histórico do Conservatório Dramático Musical de São Paulo (1906-1931). In: **Relatório do Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo anno lectivo 1931**. São Paulo: Typographia Fiume, 1931.

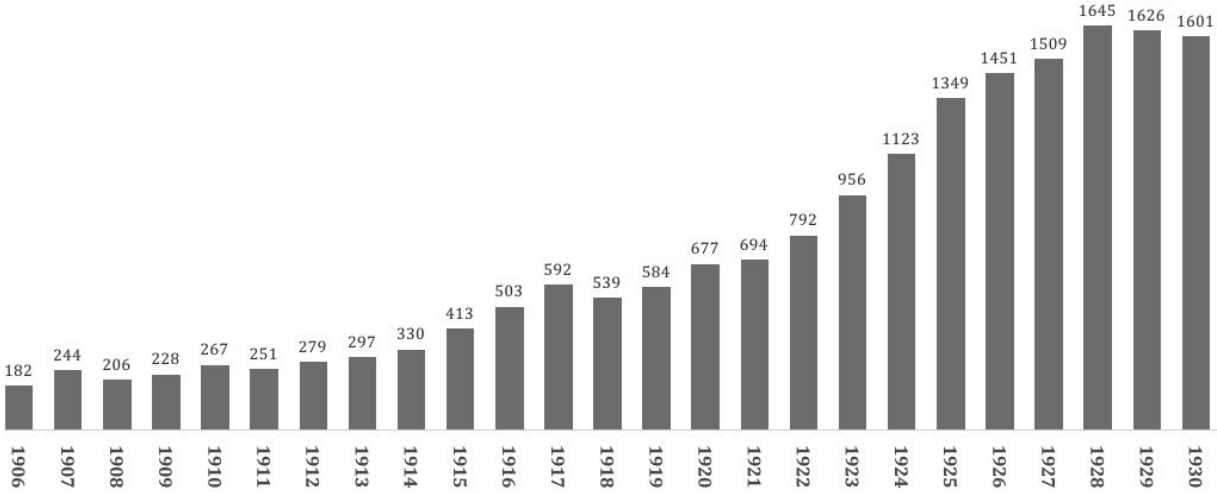


Gráfico 1 – Número total de alunos matriculados no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 1906-1930. Fonte (ALMEIDA, 1931)

Além desse, outro dado crucial em relação aos novos padrões de comportamento feminino que ajuda a compreender o aumento dos alunos no Conservatório foi registrado por Ecléa Bosi. Uma das depoentes, D. Brites, nascida em 1905, filha de um engenheiro e formada pela Escola Normal, conta sobre sua experiência no Teatro Municipal.

> Em 1923, 1924, começaram a vir para cá pianistas como Brailowski, Arthur Rubinstein, no Teatro Municipal. Um grupo de alunas [do prof. Chiaffarelli] comprou entradas para a galeria e enfrentou os olhares do público. Daí por diante nós sempre frequentamos as galerias. Foi um avanço social da época.

Durante quase um século, o ensino de piano fora feito nas casas das alunas; em 1915 as moças iam ao Conservatório, iam à noite, e se iam desacompanhadas de homens às galerias do Teatro, também iriam desacompanhadas ao Conservatório. A cidade urbana e industrial e a emancipação da mulher possibilitaram novos hábitos e comportamentos que permitiram que as mulheres pudessem circular com mais liberdade pela cidade sem a tutela dos pais ou marido. Quem pode abrir uma janela na

vida daquelas meninas que em setembro de 1915 estavam na sala de espera é Oneyda Alvarenga.

Imagem 22 – Fotos das salas de espera do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo publicadas em 1915 em *A Cigarra*[103]

[103] *A Cigarra*, 30 set. 1915.

4.3.2. Oneyda Alvarenga (1911-1984): a história de uma aluna

A trajetória de Oneyda Alvarenga foi semelhante à de outras mulheres de seu tempo: o piano permitiu certo grau de independência financeira e serviu como ponte de carreiras femininas – professoras de piano e pianistas – para carreiras masculinas – compositoras, musicólogas e regentes[104].

> Faz três domingos que eu anúncio nos jornalecos da minha terra as minhas lições de piano. De alunas por enquanto nem sombra. Acho que elas estão querendo me fazer passar fome... [105]
>
> As meninas do Conservatório já receberam diplomas? Como vou me arranjar com o meu? Se é permitido que outra pessoa o procure por mim, lhe seria possível retirá-lo na Secretaria num dia que você fosse à aula e o mandasse pelo Correio? Me aborreço por precisar amolá-lo, mas não tenho outro remédio. Não sei o endereço de nenhum colega (...)[106]

Nessas duas passagens, Oneyda escrevia de sua cidade natal, Varginha (MG), ao seu ex-professor de piano, Mário de Andrade. Hoje ela é reconhecida como musicóloga, folclorista e diretora da Discoteca Pública de São Paulo, que ajudou a fundar e que hoje leva seu nome e é uma divisão do Centro Cultural São Paulo. Mas a Oneyda dessas cartas era outra pessoa. Quando elas foram escritas, em 7 de fevereiro e 30 de abril de 1935, respectivamente, ela era uma pianista recém-formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

---

[104] CARVALHO, 2012.
[105] ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. **Cartas: Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga**. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 81.
[106] Ibidem, p. 104.

Oneyda começou a estudar piano cedo: segunda ela conta, já aos 11 anos "me destinaram e me destinei à música como profissão"[107]. A menina virou moça e o prosseguimento na carreira dependia de estudos em centros mais avançados. Havia duas opções: o Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro e o Conservatório em São Paulo. Laços familiares e de amizade a fizeram optar pela segunda alternativa. Assim, em fins de 1930, aos 19 anos, ela mudou-se para São Paulo e entrou para a classe de piano de Mário de Andrade.

As cartas foram escritas num período difícil na vida de Oneyda. De volta à sua terra ela procurava afirmar-se profissionalmente e garantir sua independência em meio a dificuldades financeiras e familiares, entre elas o falecimento do pai.

Os seus anúncios nos "jornalecos" acabaram frutificando, pois na época da segunda carta, em que ela indagava Mário sobre o diploma, ela já ensinava a quatro alunos. E não ter aquele diploma era algo que realmente a estava incomodando, pois aquela era a quarta vez que ela tocava no assunto com seu ex-professor.

Além da prova de sua capacitação artística, o diploma também era um documento oficial, e Oneyda tentava obter uma posição de professora em uma das escolas públicas de sua cidade. Em outra carta, de 17 de março de 1935, ela contou suas expectativas e frustrações profissionais. Tendo sido convidada para uma reunião com a diretora da Escola Normal de Varginha, ela achava que as aulas de música lhe seriam oferecidas: "como fui aluna da escola [Normal], cuidei eu que sabendo que eu agora estava com o curso de piano feito, ela queria me dar o lugar de professora de música". Contudo, a diretora oferecera-lhe as cadeiras de português e francês, o que ela acabou aceitando.

---

[107] Ibidem, p. 5.

Desapontada, ela arrematou o assunto com um misto de frustração e ironia: "A vida é engraçada, seu Mário. Quando é que eu pensei em me meter num embrulho destes! Faço um curso de música e acabo professora de Escola Normal da roça!"[108].

Para sua sorte, pouco tempo depois, Mário de Andrade tornou-se Diretor da Divisão de Expansão do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e providenciou uma maneira de salvar da "roça" uma de suas mais brilhantes alunas, que mais tarde foi dirigir a Discoteca Pública Municipal. Ser professora "na roça" não era a maior ambição de Oneyda; ainda assim, foi uma das maneiras que ela encontrou para garantir seu sustento e sua independência. Em tempo: em 1935, Oneyda tinha 24 anos e ainda continuava solteira.

4.4. O repertório de Guiomar Novaes

Antes de passar à análise do repertório é preciso reconhecer alguns limites e particularidades das informações recolhidas e organizadas nos apêndices A e C. Antes de mais nada, é preciso reconhecer que existiram muitas "Guiomares" e não apenas três fases. O primeiro período começa com uma de 8 anos em 1902 e vai até a jovem adulta que aos 20 anos arrastava multidões aos teatros do Rio de Janeiro. Contudo, a preocupação não é com o desempenho artístico nem com seu desenvolvimento técnico-pianístico; o que importa são os aspectos indicativos do gosto musical: conjuntos de obras e compositores.

O Quadro 4 mostra os cinco compositores mais executados por Guiomar entre 1909 a 1915, em cada um dos três períodos em percentual[109]. Um primeiro

[108] Ibidem, p. 92.

aspecto é a onipresença de Chopin. Um dos criadores da técnica pianística romântica, poucos compositores tiveram tantas obras que nunca deixaram de ser tocadas desde que foram compostas; recitais que não incluíam peças suas só foram se tornar frequentes na década de 1960[110].

Um segundo aspecto que merece atenção é a maior variedade de compositores no repertório de Guiomar enquanto ela esteve sob a orientação de Chiaffarelli ela apresentou obras de 38 músicos diferentes, número que caiu para 24 entre 1910 e 1913, e chegou a 19 entre 1913 e 1914. O número de compositores diminuiu à medida que peças mais longas e complexas foram sendo incorporadas ao repertório.

	1902-1909		1910-1913		1913-1915	
1º	Chopin	23,6%	Chopin	28,6%	Chopin	30,5%
2º	Liszt	6,3%	Beethoven	14,3%	Beethoven	10.5%
3º	Beethoven / Godard / Gottschalk	5%	Schumann	8,8%	Liszt	9,5%
4º	Schumann / Mendelssohn	4,2%	Mozart	6,8%	Schubert-Liszt[111]	7,6%
5º	Carlos Gomes / Luís Levy	3,5%	Isidor Philipp	6,1%	Schumann	5,7%
	Total: 38		Total: 24		Total: 19	

Quadro 4 – Compositores mais tocados por Guiomar Novaes, em porcentagem

Outro ponto importante a considerar é a presença de compositores brasileiros. O que é surpreendente nesse ponto é a importância de Luís Levy entre os mais tocados de 1902 a 1909, e não de seu irmão Alexandre, cuja reputação como compositor era maior

---

[109] As porcentagens em cada coluna não somam 100% porque estão contados os compositores mais tocados e não todos cujas obras Guiomar eventualmente executou.
[110] SCHONBERG, 2006, p. 424.
[111] Obras de Schubert em versões de Liszt.

que a de Luís. Guiomar se apresentou cinco vezes com a *Primeira rapsódia* de Luís, enquanto o *Tango brasileiro* de Alexandre foi tocado duas vezes. Luís era o proprietário da influente Casa Levy; certamente Guiomar e Chiaffarelli teriam motivos para agradecer-lhe.

Guiomar participou da execução da *Protofonia do Guarani* em versão para três pianos, em três oportunidades. A última execução da *Protofonia* foi no Salão Steinway em um concerto em benefício[112] à construção de uma estátua homenageando Carlos Gomes, iniciativa liderada por Luigi Chiaffarelli e Gelásio Pimenta[113]. Nessa ocasião, Guiomar ainda tocou outras duas peças do compositor campineiro: *Mumúrio (improviso)* e *Três folhas de álbum*.

Carlos Gomes foi o compositor brasileiro mais importante de seu tempo, posição alcançada em 1870 com o sucesso de *O Guarani* em Milão. Por volta de 1880, ele já era um herói estabelecido no imaginário coletivo brasileiro; o advento da República não conseguira abalar sua reputação (a figura de Carlos Gomes estava estritamente ligada à de dom Pedro II, seu mecenas). Em São Paulo, a ópera *O Guarani* continuou sendo encenada quase anualmente entre 1894 e 1922[114]. A importância desse compositor para a identidade musical paulista daquele período está materializada no Teatro Municipal de São Paulo, no qual sua efígie foi colocada sobre o centro do palco logo acima do arco do proscênio.

Os Quadros 5, 6 e 7 mostram as obras mais executadas em cada um dos três períodos. A *Grande fantasia triunfal* de Louis Moureau Gottschalk foi uma obra importante no repertório de Guiomar Novaes, como mostrarei no Capítulo 6. Tanto essa

---

[112] Realizado a 15 fev. 1909.
[113] *O Estado de S. Paulo*, 24 nov. 1908, p. 3.
[114] RODRIGUES, p. 124-125.

quanto a *Introdução e allegro* de Godard eram o tipo de obra que Chiaffarelli descreveu em 1897 como peças para "amadores fora da lei, são espalhafatosas, [para] *steeple-chases* [corridas de obstáculos] dos dedos, dos punhos, de todo o corpo. – Mas tanto barulho, ia eu dizer suadouro, por quê? Para fazer efeito. Uma parte do público gosta..."[115]. Como se vê, o gosto do público que Guiomar procurou cativar na primeira parte de sua carreira era bem menos sofisticado, com forte apelo ao virtuosismo teatral e aos compositores locais.

Na segunda fase de sua carreira, de 1910 a 1915, a peça que substitui a *Grande fantasia* de Gottschalk foi a versão para piano de Anton Rubinstein da *Marcha turca das ruínas de Atenas*. Contudo, a principal alteração no repertório de Guiomar nessa segunda fase foi a importância dada a Mozart e Beethoven.

De fato, foi na Europa que Guiomar passou a tocar compositores clássicos com frequência. A começar por Bach, que s sonatas de Beethoven, em especial *a Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"*. Além disso, foi ali que Guiomar teve as primeiras oportunidades de tocar com orquestra, em consequência do prêmio obtido no Conservatório de Paris em 1911. Depois da vitória, ela apresentou sete vezes os concertos de piano de Mozart. O primeiro concerto com orquestra que Guiomar tocou no Brasil foi em julho de 1914.

Compositor	Título	1902-09	%
Gottschalk	Grande fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	7	4,7%
Benjamin Godard	Introdução e allegro de concerto	6	4,1%
Chopin	Valsa	5	3,4%
Luís Levy	1ª Rapsódia brasileira	5	3,4%

Quadro 5 – Obras mais executadas por Guiomar Novaes entre 1902-1909, três primeiros lugares

[115] *Revista Música para Todos*, abr. 1897, p. 191.

Compositor	Título	1910-13	%
J. S. Bach	Prelúdio e fuga em lá menor	10	9,3%
Beethoven / Rubinstein	Marcha turca das ruínas de Atenas	7	4,5%
Beethoven	Sonata n. 17, op. 31, n. 2 “Tempestade”	7	4,5%
Schumann	Carnaval, op. 9	7	4,5%
Isidor Philipp	Feux Follets (des Pastels)	5	3,2%

Quadro 6 – Obras mais executadas por Guiomar Novaes entre 1910-13, três primeiros lugares

Compositor	**Título**	**1913-15**	
Chopin	Estudos	8	7,1%
Chopin	Prelúdios	5	4,4%
Schubert / Tausig	Marcha militar	7	5,4%
Chopin	Sonata n. 3, Op. 58 em si menor	5	4,5%

Quadro 7 – Obras mais executadas por Guiomar Novaes entre 1913-1915, três primeiros lugares

5. GUIOMAR: DA CRIANÇA À ARTISTA

5.1. Ensinando a ser pianista

Em 25 novembro de 1900 Claude Debussy escreveu a seu amigo e também compositor e maestro André Caplet. Ele pedia desculpas por demorar a escrever-lhe, aproveitava para reclamar da ocupação fatigante e aborrecedora que o consumira, o concurso de admissão às classes de piano do Conservatório de Paris. Por fim o compositor francês fazia um elogio generoso a Guiomar Novaes:

> Eu estive dedicado ao aprimoramento da raça pianística francesa... a ironia habitual das coisas quis que a pessoa mais artística de todos estes produtos fosse uma jovem brasileira de 13 anos; ela não é bela, mas ela tem os olhos "embriagados de música", e este poder de se isolar de qualquer presença que é a marca característica, tão rara, do artista[1].

Dentro da carreira de Guiomar, a carta de Debussy assume um caráter profético, Debussy reconheceu a genialidade de Guiomar ou, pelo menos, uma manifestação não completamente realizada dela. Mas é possível explicar o gênio artístico?

Dom, genialidade e talento são atributos profundamente arraigados à concepção do que é ser um artista. Jaci Toffano define talento como

> o atributo ou componente imponderável da personalidade. [...] é a possiblidade de o indivíduo apresentar tendências ou manifestações

[1] A menção a Guiomar na correspondência de Debussy foi identificada pelo crítico e pianista paulista José Caldeira Filho, que a publicou em *O Estado de S. Paulo*, 27 jul. 1958, p. 17.

> musicais que normalmente exigiriam um conhecimento formal prévio como característica natural. É uma vantagem espontânea sobre outro indivíduo que terá de estudar durante anos para, eventualmente, adquiri-la.[2]

Posto isso, é preciso deixar claro que a discussão travada neste capítulo segue um caminho particular. De um lado, não tenho a pretensão de descartar, verificar ou medir a genialidade, o dom ou o talento Guiomar Novaes possuiu. Também não pretendo seguir a rota de Jaci Toffano, que procurou estabelecer um *ethos* pianístico, um conjunto de características compartilhadas por homens e mulheres, inerentes ao exercício da profissão de pianista concertista. Mas como ela mesma diz, "a sinalização de um talento, ainda que de forma muito intensa, não garante em absoluto uma carreira profícua"[3].

Tia DeNora sofreu críticas duríssimas de Peter Kivy e Charles Rosen[4] ao tratar a genialidade de Beethoven como construção social. Para ela, as descrições convencionais que explicam o sucesso de Beethoven por seu talento e dons individuais "omitem processos complexos e colaborativos de mobilização de recursos, estratégias de apresentação e atividades práticas que produziram a autoridade cultural de Beethoven"; tais explicação usam linguagem "empobrecida de falar, que obscurece o contexto social em que sua identidade foi produzida"[5].

Uma saída é adotar a posição de Norbert Elias, que não procurou destruir ou reduzir o gênio de Mozart, "mas tornar sua situação humana mais fácil de entender"[6]. A

---

[2] TOFFANO, 2007, p. 40-41.
[3] Ibidem, p. 41.
[4] KIVY, Peter. **The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius**. New Haven: Yale University Press, 2001, cap. 13 ROSEN, Charles. **Critical Entertainments: Music Old and New**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, cap. 8.
[5] DENORA, Tia. **Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 189.
[6]ELIAS, Norbert. **Mozart, a sociologia de um gênio**. Schröter, Michael (Org.) Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995. p. 19.

solução de Elias foi recolocar Mozart dentro da estrutura social de poder de sua época, a sociedade da corte durante o Antigo Regime.

Do meu ponto de visto, se uma sociedade operava com tais conceitos, não cabe a mim negá-los. Se, para um agrupamento social, dom, talento inato e gênio faziam parte das maneiras de organizar e descrever o mundo querer negá-los é simplificar a realidade daquele grupo. O ponto de vista que desenvolverei retira estes atributos da equação, o que não é o mesmo que negá-lo. Afinal, como Guiomar se inseriu no mundo do piano paulistano? É essa a pergunta que guia a minha análise.

Antes de prosseguir, outro problema precisa ser atacado: é preciso reconhecer os limites impostos pelas fontes biográficas disponíveis sobre Guiomar Novaes.

5.2. "Digam que eu morri! Eu tenho horror a essa gente!"

Era com frases como esta que Guiomar Novaes respondia ao anúncio de jornalistas batendo à porta de sua casa, na Rua Ceará, n.457, no bairro de Higienópolis, São Paulo[7]. E o "horror" não era apenas retórico – pelo contrário, jornalistas e entrevistas foram medos constantes na vida de Guiomar[8]. E essa aversão a jornalistas começou cedo. Em agosto de 1919 ela estava no Brasil depois de uma temporada de quatro anos nos Estados Unidos: ela recebeu P. J., possivelmente José Pinheiro Machado Júnior[9], jornalista do *Estado de S. Paulo*, que se passou por um seu "admirador entusiasta, um fanático" pela sua arte para ter com ela uma "palestra". Durante a

[7] Relato de Nícia Camargo Pinto. Cf. depoimento de Luís Otavio Novais Pinto, Nícia Camargo Pinto, filho e nora, tomado em agosto de 1978 por Olívio Tavares de Araújo. Centro Cultural São Paulo, Seção Multimeios.
[8] Cf. depoimento de Beatriz Helena Nunes, em agosto de 1978, secretária de Guiomar Novaes de 1967 a 1972, tomado em agosto de 1978 por Olívio Tavares de Araújo. Centro Cultural São Paulo, Seção Multimeios.
[9] LOBATO, Monteiro. **Na antevéspera**. São Paulo: Globo, 2008. p. 280.

conversa, Guiomar reclamou de um jornalista norte-americano que teria distorcido uma declaração sua sobre o divórcio e rematou o assunto afirmando:

> — Desde esse dia, jurei não dar mais entrevistas a jornalistas. Eles põem sempre no jornal o que a gente não diz, ou dão uma importância exagerada, o que é mais incorrigível.
> — É uma gente incorrigível, concordei eu.[10]

Para nossa sorte, Guiomar não seguiu seu juramento à risca, mas suas entrevistas foram raras. Poucas iam além da rotina das agendas de concertos e gravações, e muitas repetiam à exaustão as mesmas histórias do seu início de carreira. E isso revela outro traço da personalidade de Guiomar: o apreço pela privacidade e a disposição para não tornar pública sua vida privada.

Em 1978, Olívio Tavares de Araújo produziu o documentário *Guiomar Novaes: depoimento e memória,* para o qual tomou depoimentos de Guiomar, parentes e amigos[11]. Durante o depoimento do filho e da nora da pianista, Tavares de Araújo dizia saber que o documentário era feito contra a vontade da pianista. Waldete Maria de Almeida, funcionária doméstica de Guiomar à época, contou que tinha ordens expressas para não dar detalhes da vida da patroa:

> — A dona Guiomar me proibiu que eu dissesse qualquer coisa a respeito dela.
> — Por quê?
> — Porque a vida dela é uma vida pública e não pode estar sendo falada[12].

---

[10] "Os grandes artistas, uma palestra com Guiomar Novaes", *O Estado de S. Paulo*, 31 ago. 1919, p. 3.
[11] A Seção Multimeios também possui uma cópia do documentário em filme 16 mm, mas não existe ali equipamento capaz de reproduzi-lo adequadamente.
[12] Depoimento de Waldete Maria de Almeida a Olívio Tavares de Araújo em agosto de 1978.

Os relatos autobiográficos de Guiomar também são raros: a maioria são perfis biográficos de programas de concertos. O mais conhecido é o depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) em 27 de novembro de 1974. Mas ele deve ser usado com precaução: Guiomar estava com 80 anos e em algumas passagens sua memória falha. Sua filha Ana Maria, presente à entrevista e conhecedora das histórias da família, atuou algumas vezes como "ponto" das memórias de mãe. O acervo pessoal da pianista foi disperso e encontra-se em posse de particulares, e suas cartas pessoais nunca vieram a público.

O material mais interessante para entender a vida da pianista são os depoimentos de amigos e familiares, como os tomados para o documentário de Araújo. Mas a fidelidade dos amigos e da família à vontade da pianista não deve ser desconsiderada: em seu depoimento, Selika Pinto de Castilho, cunhada de Guiomar, sussurrou algumas informações a Araújo, ou seja, propositalmente escondeu informações.

O que hoje se encontra com facilidade é o que a imprensa periódica, especializada e de grande circulação registrou. Nela existem muitos textos com passagens que tratam da biografia de Guiomar, mas seu número não implica nem qualidade nem variedade, e quase sempre repetem as mesmas histórias dos seus primeiros anos de estudo em São Paulo, sua ida a Paris e seus primeiros sucessos nos Estados Unidos. Também são fartas as críticas de recitais e gravações. As poucas entrevistas, apesar de repetitivas, precisam sempre ser lidas com cuidado, pois vez ou outra uma informação nova aparece. Ilustrando os textos da imprensa periódica há uma quantidade enorme de fotos.

A primeira biografia de Guiomar, o primeiro texto que se propôs a narrar sua vida, do nascimento à morte, é de 1988. Trata-se de *Guiomar Novaes, uma vida, uma obra*[13], um monumento em quatro volumes, fartamente documentado, apresentado como tese de livre-docência por Maria Stella Orsini à Escola de Comunicações e Artes da USP. É o primeiro mapa da vida de Guiomar e dificilmente será superado tão cedo. Mais tarde ele foi publicado resumidamente em forma de livro com um novo título: *Guiomar Novaes, uma arrebatadora história de amor*[14]. De início, Orsini pretendia deter-se na trajetória artística, mas acabou vendo como necessário incluir "uma visão da personalidade da artista"[15].

O livro *Guiomar Novaes do Brasil* é mais recente, e seus autores o descrevem como "uma grande reportagem [...] preocupada em articular a trajetória pessoal e profissional da artista com o contexto social e cultural no qual viveu"[16]. O livro foca a carreira de Guiomar nos Estados Unidos, especialmente em Nova Iorque, justificando o "do Brasil" usado no título. As novidades que essa obra trouxe vieram da documentação dos arquivos da Steinway & Sons, a fábrica de pianos que Guiomar usou desde o início de sua carreira nos Estados Unidos, e do Hunter College, teatro em que ela frequentemente se apresentou depois de 1960. A narrativa dos jornalistas concentrou-se mais em fatos e pessoas, sua descrição e seu contexto, e menos na tentativa de extrair traços de personalidade de Guiomar, como fez Orsini.

O grande desafio que a biografia de Guiomar oferece é a interpretação dos textos da imprensa periódica. Um exemplo claro dessa dificuldade é a identificação da autoria

---

[13] ORSINI, 1988.
[14] Idem, 1992.
[15] Idem, 1988, v. 1, p.11
[16] MEDEIROS, Luciana; SAMPAIO, João Luiz. **Guiomar Novaes do Brasil: a trajetória da pianista em Nova York**. São Paulo: Kapa, 2011. p. 21.

deles: por um lado desconhecemos o nome próprio por trás das inicias dos jornalistas; por outro, sabemos que textos não assinados tinham os seus autores conhecidos pela comunidade de leitores dos jornais ou pelo menos por parte dela. Isso era especialmente comum nas críticas de concertos. Sabemos, por exemplo, que Félix de Otero foi crítico musical no *Estado de S. Paulo,* mas nem todas suas críticas eram assinadas. A composição das redações era conhecida no meio intelectual da época, mas hoje essa informação é praticamente ignorada. As linhas editorias também representam um problema para o leitor moderno.

5.3. Nasce um prodígio

Resumidamente, a *Enciclopédia da Música Brasileira* (EMB) descreve o início da carreira de Guiomar da seguinte forma: começou a tocar aos 4 anos, em Campinas, incentivada pela mãe. Guiomar Novais (*sic*) fez seus primeiros contatos com o piano em casa, acompanhando as aulas das irmãs. Estudando no jardim de infância, logo passou a apresentar-se nas festas da escola. Por essa época compôs uma valsinha, *Jardim de Infância*, e passou a estudar com o italiano Luigi Chiaffarelli (1856-1923). Logo se tornou destaque nas apresentações do professor realizadas no Conservatório Dramático Musical. Sua primeira apresentação como profissional foi em 1908 no Rio de Janeiro. Em fins de 1909 ela partiu para a Europa como bolsista do governo paulista, indicada por seu professor para estudar com Isidor Phillip no Conservatório de Paris. Guiomar foi aprovada em primeiro lugar dentre 388 candidatos: havia onze vagas, duas reservadas a estrangeiros. Em 1911 ela ganhou o *Premier Prix* do conservatório, prêmio que lhe abriu as portas para recitais e concertos em várias cidades europeias. Guiomar voltou ao

Brasil em agosto de 1913 e fez apresentações no Rio de Janeiro. Em 1915 estreou em Nova Iorque tocando no Æolian Hall, o que deu um novo impulso a sua carreira[17].

Além de alguns erros factuais – como o da grafia do sobrenome da pianista com *i*, e a troca de São João da Vista por Campinas –, o estilo adotado no texto da EMB torna Guiomar sujeito de várias ações: ela toca, ela se apresenta, ela compõe, ela estreia. Essa forma de narrativa faz da pianista a principal responsável por seu destino.

A biografia escrita por Orsini tem esse mesmo estilo, que pode ser visto logo nas primeiras páginas, nas quais a autora aborda a força do nome de Guiomar. Ali a autora afirma:

> Para melhor compreender a força e a grandeza de seu nome, é indispensável lembrar que nossa concertista – que a tão alto grau subiu – fez sozinha esta caminhada artística [...]. Uma carreira que recebeu a qualificação de fantástica. E, sobretudo, um nome que soube impor-se sem aparatos, sem apadrinhamentos. Agindo sempre com dignidade e valendo-se tão somente de seu talento, nunca fez concessões para conquistar, nem pediu favores para si própria[18].

Mais adiante Orsini descreve o talento inato de Guiomar, que "nasceu com um espírito musical que compreende e discrimina, e com um temperamento musical que projeta e transforma o que a inteligência descobriu e a imaginação pressentiu"[19]. Guiomar estaria predestinada ao sucesso por seu talento, por sua intuição, por sua inteligência e pela força de seu trabalho. E essa narrativa tem se perpetuado, como mostra uma passagem do verbete sobre a pianista na *Wikipédia,* que conta como ela conseguiu ingressar no jardim de infância anexo à escola normal: "Aos seis anos, [...]

---

[17] 2003, p. 576-577.
[18] ORSINI, 1988, v. 1, p. 2
[19] Ibidem, v. 1, p. 74

ingressou, por vontade própria, no jardim de infância. Desde os primeiros dias escolares, acompanhava, ao piano, as canções entoadas pelas colegas"[20].

Essa maneira de escrever ilustra um aspecto do que Pierre Bourdieu[21] chamou ilusão biográfica: "um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma 'intenção' subjetiva e objetiva de um projeto". Nesse caso, a orientação, a "lógica retrospectiva e prospectiva", mostra Guiomar como uma pessoa decidida, independente e predestinada.

Mas será que uma criança nascida em 1894, com uma mãe profundamente religiosa, teria de fato controle sobre o seu destino? Olhando retrospectivamente, esse foi o primeiro passo na sua carreira de pianista. Dito de outra forma, o jardim de infância foi o primeiro lugar em que a reputação de Guiomar começou a ser construída. A análise do início da sua carreira mostrará como ela entrou para o mundo do piano paulistano.

5.4. A filha dileta do Jardim da Infância

Desde cedo Guiomar exercitou a habilidade de tocar de memória. Por volta dos quatro anos ela já repetia o que aprendia de ouvido nas aulas particulares que as irmãs recebiam em casa: "cada vez que minha irmã tomava lições em casa, quando minha irmã parava eu ia para o piano e tocava [o que ela havia tocado]"[22]. E foi por essa habilidade que Guiomar entrou para o Jardim da Infância anexo à escola normal da capital.

A origem da escola normal remonta aos meados do século XIX, mas foi após a proclamação da República que ela passou a funcionar plena e continuamente. A Reforma

---

[20] Cf. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Guiomar_Novaes. Acessado em: 10 jul. 2015.
[21] BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: **Usos e abusos da história oral**. Ferreira, Marieta de Morais;; Amado, Janaína (Eds.). Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 184.
[22] Cf. depoimento dado ao MIS-RJ.

do Ensino de 1892 deu à escola normal a função de formar professores para o ensino primário e secundário, e também seus próprios professores. Anexa à Escola Normal havia duas escolas-modelo, uma para cada sexo, destinadas à prática educacional dos normalistas. Em 1894, a Escola Normal instalou-se no prédio na Praça da República; em 1896, com a criação do Jardim da Infância, a estrutura da escola normal alcançou sua organização completa[23].

Segundo Tisuko Kishimoto[24], o Jardim da Infância era destinado ao ensino infantil e ao treinamento dos futuros professores normalistas. O jardim foi única escola infantil mantida pelo Estado até a década de 1930 e, apesar de ser pública, ela atendia os filhos da elite paulistana. Os filhos dos trabalhadores frequentavam creches e escolas maternais, privadas ou filantrópicas, cujas funções básicas eram a guarda e a assistência infantil, isto é, cuidar das crianças enquanto os pais trabalhavam e dar-lhes assistência alimentar, moral, religiosa, médica e higiênica.

O Jardim começou a funcionar em 18 de maio de 1896 e adotou o método pedagógico fröebeliano. Nesse sistema, criado por Friedrich Wilhelm August Fröbel (1782-1852), a música era essencial, pois ela mediava todas as atividades educacionais, acompanhado os jogos: a criança "entrava na escola cantando, saia cantando e, entre as lições, cantava"[25]. Todas as atividades musicais eram acompanhadas ao piano,

---

[23] CAMPOS, Maria Christina S. Souza. Formação do Magistério em São Paulo: do Império a 1930. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, n. 72, pp. 5-16, 1990. p. 9-11.

[24] KISHIMOTO, Tisuko Morchida. A pré-escola na República. **Pró-Posições**, Campinas, Faculdade de Educação da Unicamp, v. 1, n. 3, pp. 55-66, 1990. p. 59-62.

[25] MORILA, Ailton Pereira. No compasso do progresso: a música na escola nas primeiras décadas republicanas. **Revista Brasileira de História da Educação**, Campinas, Sociedade Brasileira de História da Educação, n. 12, pp. 75-119, 2006. p. 78. Não existe consenso entre os especialistas se a música era ou não uma disciplina específica. Ver Idem. Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 21, pp. 90-96, 2010. JARDIM, Vera Lúcia Gomes. Institucionalização da profissão docente – o professor de música e a educação pública. **Revista da Abem**, Porto Alegre, Abem, v. 21, pp. 15-24, 2009.

instrumento considerado indispensável, um requisito fundamental no equipamento da escola. E ainda que a música executada pelas crianças fosse simples, "os requisitos para executar e acompanhar ao piano eram mais elaborados, exigindo do executante um conhecimento e uma técnica mais apurados"[26].

Oscar Thompson foi nomeado diretor da Escola Normal no início de 1902. Em fevereiro de 1903 ele publicou um artigo na *Revista de Ensino* intitulado "Guiomar Novaes" – esse é o primeiro texto biográfico sobre a pianista. Nele se encontra a passagem que levou Orsini[27] a concluir que o ingresso no jardim de infância teria ocorrido por vontade e iniciativa da própria Guiomar, conclusão que acabou indo parar na *Wikipédia*. O trecho é o seguinte:

> Conta-se que há três anos, mais ou menos, ao aproximar-se de sua casa, depois de encerrados os trabalhos escolares, uma menina morena, de cabelos negros e lisos tolhe os passos à DD. Inspetora, pedindo-lhe insistentemente um lugar naquela instituição. Estava só, e não trazia, contra o nosso costume tradicional, carta de apresentação. O lugar foi prometido e, logo depois, Guiomar Novaes estava colocada numa das classes do Jardim, realizando-se assim as suas mais risonhas esperanças.[28]

Deve ter sido esse "estava só" que motivou a ideia da autodeterminação de Guiomar. No entanto, no depoimento dado ao MIS-RJ, ela acrescentou dados que Thompson não mencionou:

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **"Civilizando" pela Música: a pedagogia do canto orfeônico na Escola Paulista na Primeira República (1910-1930)**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo, 2003.

[26] JARDIM, Vera Lúcia Gomes. **A formação de professores para as práticas musicais do Jardim da Infância – prescrições, orientações e o ensino da música no currículo das Escolas Normais de São Paulo na Primeira República.** Goiânia: Goiânia, 2006. p. 7.

[27] ORSINI, 1988.`v. 1, p. 105

[28] THOMPSON, Oscar. Guiomar Novaes. **Revista de Ensino da Associação Beneficente do Professorado Público Paulista**, São Paulo, Diário Oficial, n. 6, pp. 1119-1123, 1903. p. 1119.

> Minha irmã era aluna da Escola Normal e contou que tinha uma irmãzinha de quatro anos que tocava tudo de ouvido. Quando eu cheguei me puseram logo no piano e me fizeram tocar. E aí alguém tocou uma coisa que eu não me lembro mais, e eu cheguei e repeti a mesma coisa. Aí depois eu fiquei como pianista das marchas porque eles precisavam marchar, os colegas, eu então tocava as marchas diariamente e eu me acostumei com isso.

Guiomar Novaes tinha dez irmãos: ela a era a nona entre sete meninas e quatro meninos. A irmã que estudava na Escola Normal era Alice Augusta Novaes. No início de fevereiro, Alice foi admitida[29] na escola[30] formando-se em dezembro de 1902[31]. Se o relato de Guiomar for fidedigno, Alice só poderia ter falado sobre os talentos da irmã depois de começadas as aulas da escola normal e do jardim, o que aconteceu no dia 1º de março[32]. Pelo relato mencionado de Thompson, Guiomar já abordou a inspetora pedindo uma vaga, ou seja, a família já deveria estar ciente da possibilidade de Guiomar entrar para o jardim, e então poderia levá-la para conhecer a inspetora. A menina passa por testes e, tendo o seu talento comprovado, torna-se aluna do estabelecimento. Independentemente de como isso de fato tenha ocorrido – a atuação da irmã, o contato com a diretora e os testes –, tudo indica que o ingresso de Guiomar não teria seguido os trâmites regulares.

O regulamento do jardim[33] estabelecia que os alunos deveriam ter entre três e sete anos de idade; eles deveriam ser apresentados pessoalmente pelos pais, tutores ou protetores legais no ato da matrícula, realizada num só dia, 10 de fevereiro, e que seria

---

[29] Lista geral dos matriculados no segundo ano da seção masculina do curso secundário da Escola Normal, cf. *O Estado de S. Paulo*, 24 fev. 1900, p. 4.
[30] Lista dos convocados para as provas práticas de caligrafia e desenho, cf. *O Estado de S. Paulo*, 2 fev. 1900, n. 7742, p. 3. Esta prova fazia parte dos exames de admissão conforme determinava o regulamento da Escola, cf. Artigo 8º § 2º, Decreto n. 27 de 12 de março de 1890.
[31] *O Estado de S. Paulo*, 17 nov. 1902, p. 2.
[32] *Correio Paulistano*, 28 jan. 1900, p. 1.
[33] Artigos 181 e 189 do decreto n. 397 de 9 de outubro de 1896 do regulamente da Escola Normal da capital, escolas modelos e anexas.

matriculado o número de alunos que o prédio conseguisse abrigar. Em 1899, a lista de alunos matriculados contava com 134 estudantes[34] – basta olhar para os dados demográficos da cidade para ter uma ideia da exclusividade que isso representava. Pelo censo demográfico de 1890 a população paulistana entre 0 e 14 anos era de pouco mais de 18 mil indivíduos, num total de cerca de 65 mil habitantes; em 1900 esse total passava dos 239 mil[35]. Isso confirma a afirmação de Kishimoto[36], que a distribuição das vagas do jardim favorecia as classes abastadas, o que era constante motivo de queixa – inclusive um projeto para sortear as vagas chegou a ser proposto. Ou seja, ainda que a inscrição de Guiomar tenha ocorrido de forma regular, ela precisou mostrar que possuía habilidades especiais para ser aceita como aluna no Jardim.

Como a música era uma atividade onipresente nas salas de aulas do estabeçecimento, Guiomar tornou-se um recurso humano valioso: "eles precisavam marchar, os colegas, eu tocava as marchas diariamente" ela dizia. A sua importância era tanta que ela ainda permaneceu lá por mais um ano, em vez de prosseguir os estudos na escola primária: "eu era a pianista oficial [risadas] das marchas e de coisas parecidas [...] eu continuei no Jardim da Infância para aprender a ler e a escrever. Eles não queriam que eu fosse porque eles precisavam de mim"[37].

Matriculada de forma regular ou irregular, Guiomar ingressou no Jardim da Infância anexo à Escola Normal da capital no início do ano letivo de 1900. Em 18 de

---

[34] Infelizmente, não existem listas de matrículas publicados dos anos de 1900 a 1903. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1899. p. 359.

[35] Não existem dados por faixa etária no senso de 1900. Cf. *História Demográfica do Município de São Paulo*, Prefeitura de São Paulo. Disponível em: http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_sexo_idade.php. Acesso em: 20 maio 2016.

[36] KISHIMOTO, 1990, p. 60.

[37] ELDER, Dean. **Guiomar Novaes, an Interview**. Evanston: 1971. p. 12.

maio, na festa de aniversário de quatro anos da escola, ela fez sua primeira apresentação como "pianista oficial". Quem estava na plateia e assistiu à sua "estreia" era Rodrigues Alves, então presidente do estado de São Paulo e futuro presidente da República, de 1902 a 1906. A cerimônia virou notícia no *Correio Paulistano*[38] do dia seguinte:

> **Jardim de Infância** – Realizou-se ontem ao meio dia, com todo o brilhantismo no Jardim de Infância a festa comemorativa de aniversário daquele estabelecimento de instrução dirigida pela exma. sra. d. Maria Ernestina Varela. A festa contou de jogos e brinquedos infantis, cantos, recitativos e discursos [...]. Merecem especial menção as pequeninas Bellah de Andrade e Guiomar Novaes, esta última, de cinco anos de idade, que acompanharam ao piano diversos cantos. À festa assistiram o sr. Presidente do Estado, e seu ajudante de ordens, o sr. Secretário do Interior e inúmeras famílias que enchiam o vasto e elegante salão[39].

No ano anterior, o mesmo jornal trazia uma descrição detalhada de como eram realizados os cantos, as músicas e os brinquedos naquelas ocasiões solenes. Em julho de 1899, o presidente da Bahia, o dr. Luiz Vianna, visitou os "estabelecimentos que fazem a honra a nossa Estado", e entre eles estava o Jardim:

> Acompanhados depois pelo dr. Alberto Salles foram ter, pelo recreio, ao belíssimo edifício do Jardim da Infância [...]. O dr. Luiz Vianna passou depois ao belíssimo anfiteatro, destinando à reunião das classes [...]. Por todos os cantos do salão onde estão colocadas as portas, as alunas começaram a desfilar, em forma, ao som de uma marcha tocada ao piano. Depois que todas as crianças tomaram os seus lugares, executaram o cântico *Lão-lão*, com acompanhamentos de piano. Subiram depois a uma tribuna colocada ao lado direito do salão as meninas Carolina Penteado e Nayr Schanmaanm (*sic*) cantando ali com muita graça e expressão o dueto "No seu bercinho de verdura". Todas as criancinhas do 1º período fizeram uma roda no meio do salão e começaram a girar batendo palmas. No meio

[38] O *Estado* não mencionou o assunto, a coleção do *Comércio* está desfalcada nesta data.
[39] *Correio Paulistano*, 19 maio 1900, p. 1

> da roda vão sucessivamente diversas crianças que cantam e apresentam cordas, bolsas, bonecas e outros brinquedos.[40]

A primeira vez que encontramos seu nome na imprensa foi na festa de fundação do Jardim em 9 de maio de 1900, citada anteriormente, quando ela acompanhou o canto dos alunos ao piano. A segunda referência foi a 26 de novembro de 1901: mais uma vez ela era mencionada participando das festas de fim do ano do Jardim da Infância, só que dessa vez ela não estava ao piano. No dia anterior, o dia da festa, jornalistas e convidados visitaram as salas de aula e viram alunos recitar poesias e cantar hinos colegiais, segundo o relato publicado no *Estado*[41]: o nome de Guiomar aparecia entre os de seus colegas, mais de uma dúzia deles; o número que ela apresentou chamava-se "o relógio".

Aos poucos, Guiomar foi se tornando importante para a escola – "eles não queriam que eu fosse porque eles precisavam de mim" – e sua participação nas festas do estabelecimento ganhava outra dimensão: ela tornou-se uma atração, motivo de orgulho. Aliás, o artigo de Thompson[42] começa colocando em destaque a admiração que Guiomar causava:

> Mais de um visitante, nacional ou estrangeiro, ao entrar na classe do Jardim da Infância, dirigida pela professora d. Julia Marcondes de Godoy, tem proferido exclamações de entusiasmo ao ver uma menina, de apenas 7 anos de idade, acompanhar ao piano, com acerto e graça, canções escolares entoadas pelas coleguinhas. E esse entusiasmo cresce, avulta-se, quando o visitante observa atentamente a pequena pianista: seus pés com dificuldade atingem os pedais; seus dedos mal atingem uma oitava, e ela, apesar desses embaraços, com um dedilhado todo especial percorre o teclado do piano, com agilidade invejável, tirando de suas cordas os mais

[40] *Correio Paulistano*, 12 ago. 1899, p. 1.
[41] *O Estado de S. Paulo*, 26 nov. 1901, p. 2.
[42] THOMPSON, 1903, p. 1119.

> expressivos e claros sons! É a Guiomar Novaes, a filha dileta do Jardim, quem assim maravilha o visitante.

5.5. Uma intérprete dos mestres

Se a relação entre Guiomar e o calendário sempre foi embaraçosa, datar o início de seus estudos com Chiaffarelli merece atenção especial. O primeiro concerto de Guiomar como aluna de Chiaffarelli foi em 24 de maio de 1902. Segundo consta, esse recital foi dado pouco tempo após ela ser aceita como aluna do italiano:

> Urgia ampará-la [Guiomar], e ao provecto maestro Chiaffarelli [...] foi confiada a novel aluna. Em tempo relativamente curto, Chiaffarelli com sua dedicação, soube aproveitar e desenvolver as aptidões da sua aluna e apresentá-la ao público, num concerto musical da elite paulista, como uma das suas mais caras esperanças[43].

Guiomar sempre disse que começara a estudar com Chiaffarelli aos sete anos de idade. Considerando a data de nascimento dela como 28 de fevereiro de 1895, a que é dada na revista carioca *O Malho* de janeiro de 1903, Guiomar começou a estudar com Chiaffarelli em 1902. Essa data corrobora o que Thompson afirmara, que em pouco tempo, cerca de cinco meses, Guiomar apresentava-se ao público paulistano pela primeira vez. Ela se tornara discípula de um dos mais respeitados professores do país e começava ali sua carreira de criança prodígio.

Ainda segundo Thompson, 1902 deveria ter sido o último ano de Guiomar no Jardim; no ano seguinte ela deveria ter ingressado no primário, quando seria alfabetizada. Até fevereiro de 1903 esse parecia ser o plano, pois na *Revista de Ensino* ele

---

[43] THOMPSON, 1903, p. 1120-1121.

afirmara: "Que sua vocação seja aproveitada e que se revele com mais intensidade, agora que ela vai aprender a ler no 1º ano da Escola Modelo Caetano de Campos"[44] .

Se 1902 era o último ano de Guiomar no Jardim, a festa que comemorava o fim daquele ano letivo seria a sua despedida. Guiomar aparecia em três números nos programas da festa publicados pelo *Comércio* e pelo *Estado*[45]: *A enjeitada*, versos; *A verdade,* conversação; *Qual é a melhor profissão?*, brinquedo. Nesta última peça, "desempenhada com muita graça pela aluna Guiomar Novaes"[46], incluíra-se uma surpresa: a música fora composta pela própria Guiomar, anunciavam os jornais. Thompson conta que o público foi pego de surpresa:

> Nas festas [...] fomos agradavelmente colhidos por uma surpresa de Guiomar. Ela compusera uma valsa, e depois de executá-la, na presença do público, ofereceu alguns exemplares ao Exm. Sr. Dr. Bernardino de Campos, DD. Presidente do Estado, ao Exm. Sr. Dr. Bento Bueno, DD. Secretário do Interior e a outras pessoas que também assistiram à encantadora festa. É uma valsa que vai publicada na *Revista*, e que mostra que Guiomar Novaes, além de prometer, como já vimos, ser uma distinta interpretadora dos mestres, será também uma compositora original.[47]

A valsa *Jardim de Infância* é a única composição conhecida de Guiomar, embora ela compusesse muito para si mesma quando criança[48], segundo o seu depoimento de 1972. Foi a impressão que garantiu a sobrevivência da música, e isto só ocorreu porque ela foi feita para ser distribuída na despedida de Guiomar do Jardim. Essa valsa foi e ainda é um marco na reputação da pianista porque ela foi produzida com essa intenção.

---

[44] Ibidem, p. 1122.
[45] Infelizmente as coleções do *Correio Paulistano* conhecidas (Biblioteca Nacional e Arquivo Público do Estado de São Paulo) não têm os números de quase todo o segundo semestre de 1902.
[46] *O Commercio de São Paulo*, 27 nov. 1902, p. 2; *O Estado de S. Paulo*, 27 nov. 1902, p. 2.
[47] THOMPSON, 1903, p. 1121.
[48] Depoimento ao MIS-RJ.

Cerca de um mês depois da festa, o fama de Guiomar chegava ao Rio de Janeiro. No número de 10 janeiro de 1903, a revista carioca *O Malho* dava a notícia, com o título "*Pianista de 8 anos em S. Paulo*" sobre uma gravura do rosto de Guiomar. Esse texto, um dos primeiros a registrar a data do nascimento de Guiomar, explicava o motivo da composição da música: como ela terminara "com grande brilhantismo o curso do Jardim da Infância [..,] como recordação do tempo que aí passou compôs uma belíssima valsa". Na semana seguinte a revista reproduziu a partitura da valsa decorada com a mesma gravura presente no número anterior[49] (Exemplo musical 1). Nós sabemos que cópias da partitura foram distribuídas na festa; de alguma forma uma delas chegou ao Rio e acabou publicada. Mas qual era a origem da gravura?

O artigo de Thompson foi publicado no sexto número da *Revista de Ensino* e trazia, além do texto e da valsa, uma foto de Guiomar ao lado de um piano (Imagem 23). A periodicidade da publicação era bimestral: o quinto número saíra em dezembro de 1902, o sexto em fevereiro de 1903. Sendo a revista paulista posterior à carioca, a foto publicada no exemplar da primeira não poderia ter servido como modelo à gravura da segunda. Ainda assim é possível ver que ela, a gravura, teve origem na foto: o detalhe do laço na cabeça da menina deixa isso claro. Se a gravura fosse feita com base na fotografia, esta última teria de ser anterior a 10 de janeiro de 1903. O que ambas as publicações têm em comum é o anúncio da saída de Guiomar do Jardim da Infância, logo a fotografia deve ter sido feita para ser distribuída junto com a partitura na festa de 26 de dezembro, e ambas, foto e partitura, chegaram ao Rio de Janeiro.

---

[49] *O Malho*, 10 jan. 1903, n. 17 e *O Malho*, 17 jan. 1903, n. 18.

Imagem 23 – Foto de Guiomar Novaes publicada na *Revista de Ensino* em 1903

E quem era o público de Guiomar? Já sabemos que o governador do estado e o seu secretário do interior estavam na plateia; também sabemos que o Jardim era uma instituição elitista. Exemplos concretos desse público encontram-se em duas listas. A primeira é a das crianças matriculadas em 1899, já mencionada; nela foram arroladas três Mesquita, dois Prado, dois Pujol, três Souza Queirós, um Matarazzo e dois Homem de Mello[50]. A segunda lista é dos pais cujos filhos estiveram matriculados em 1904. Num ofício dirigido à inspetora do Jardim, Maria Ernestina Varela, de 16 de novembro de 1904, eles agradeciam com "imensa gratidão" a "carinhosa solicitude"[51] com a qual seu filhos eram tratados. Aparecem aqui Manoel Novaes (pai da pianista), dr. Emílio Ribas,

[50] GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1899.
[51] *Correio Paulistano*, 17 nov. 1904, p. 3.

cel. Pedro da França Pinto, dr. Alberto Penteado, dr. Alcântara Machado, André Matarazzo, dr. Lopes Chaves e Emílio Mesquita.

Além desse público, a fama de Guiomar atingiu o público das revistas e dos jornais. Segundo Ana Luiza Martins[52], a *Revista de Ensino,* publicada entre 1902 e 1918, era o maior êxito do periodismo pedagógico paulista na Primeira República. Entre as causas para esse sucesso estava a sua mantenedora, a Associação Beneficente do Professorado Paulista, a maior e mais ativa organização profissional da categoria, e o apoio oficial do Estado: ela era impressa gratuitamente na Tipografia Oficial do Estado.

Além disso, a *Revista do Ensino* também contava com corpo editorial e autores de prestígio, ligados "à Escola Normal, a instituição educacional mais celebrada do País, 'o grande tempo', na fala de Olavo Bilac"[53]. O público leitor da *Revista* era formado basicamente por professores: os sócios da Associação, distribuídos na capital e no interior do estado, e pelo professorado da capital, a quem era distribuída gratuitamente.

A publicação na imprensa jornalística e periódica era fundamental para o projeto educacional paulista. Segundo Morila[54], a música tinha várias funções nas escolas no início do século XX, e as festas – como essas de que Guiomar participava – encarnavam duas delas em especial: a educação estética e a educação moral. A primeira promoveria a união nacional, amalgamando as artes e os valores burgueses e permitindo uma recepção estética – produzindo indivíduos capazes de aceitar, entender e apreciar uma concepção de belo cara à elite. Além disso, um público esteticamente educado saberia julgar e classificar obras musicais. Essa capacidade de avaliar levaria à segunda função: o

---

[52] MARTINS, 2001, p. 307-310.
[53] Ibidem, p. 310.
[54] MORILA, 2006.

julgamento estético propagaria os valores morais ligados ao projeto civilizatório republicano:

> Criar uma civilização dependeria, portanto, de elevar o gosto popular, educá-lo esteticamente e, ao mesmo tempo, transformar os costumes, incutir novos valores e dar uma orientação moral. A música, no entender dos músicos e com anuência dos educadores, teria um papel privilegiado nessa criação[55].

A escola expunha publicamente os seus alunos em apresentações cuidadosamente distribuídas pelo ano letivo; as festas eram anunciadas nos jornais, políticos e autoridades eram individualmente convidados. A música ganhava *status* de espetáculo e a escola irradiava um saber e um "*ethos* republicano"[56]. Ao aparecer em uma publicação de alcance nacional, como era *O Malho*, Guiomar ganhava expressão nacional e o estado paulista mostrava ao país os prodigiosos frutos do seu ensino e do seu progresso.

5.6. Uma compositora original

Em 1972 Guiomar Novaes disse que compusera muito para si na infância. No entanto, em 16 de setembro de 1913, não fora essa a resposta dada por ela a Monteiro Lobato, que estreava nas páginas da grande imprensa paulista entrevistando a pianista. Lobato[57] perguntava se ela sentia aptidões para a composição; a resposta foi: "– Creio que não. Em geral o executante não compõe".

Uma rápida análise formal mostra uma peça que mostra o domínio da harmonia, contraponto e forma. O estilo da valsa *Jardim da Infância* poderia ser chamado de

---

[55] Ibidem, p. 86.
[56] Ibidem, p. 87.
[57] LOBATO, 2008, p. 272.

eclético, parafraseando o estilo arquitetônico em voga na capital paulista durante a Primeira República. Sob o aspecto formal ela é clássica, com frases e períodos regulares de quatro e oito compassos e um plano tonal que permanece dentro das tonalidades vizinhas. A valsa tem três seções: a primeira em mi bemol maior, a segunda em si bemol maior, a terceira com início em dó menor e a final em mi bemol maior. Existe, portanto, um macroplanejamento harmônico tanto das seções individuais quanto de umas em relação às outras.

Em relação à harmonia, a correção da condução de vozes chama a atenção: existe uma única oitava paralela (A) nos c. 13-14 casa 2, entre o tenor e o soprano, ou seja, um paralelismo aceito. A música não se resume às funções básicas, I, IV e V graus, e inclui dominantes secundárias e acordes diminutos. Os acordes são apresentados em suas posições fundamentais e em inversões corretamente empregadas. Uma progressão harmônica que merece destaque é a dos c. 23 a 32 casa 1: nesse ponto uma dominante secundária (V7/V) leva à dominante principal (V7) de si bemol. Duas coisas chamam a atenção nessa passagem: a dominante secundária é precedida por um acorde V6-4/V acompanhado uma linha cromática descendente (B) fá, mi, mi bemol. A peça usa um único acorde diminuto (C), nos c. 57-62, usado para alcançar uma dominante principal numa progressão VII/V, V6-4 e V.

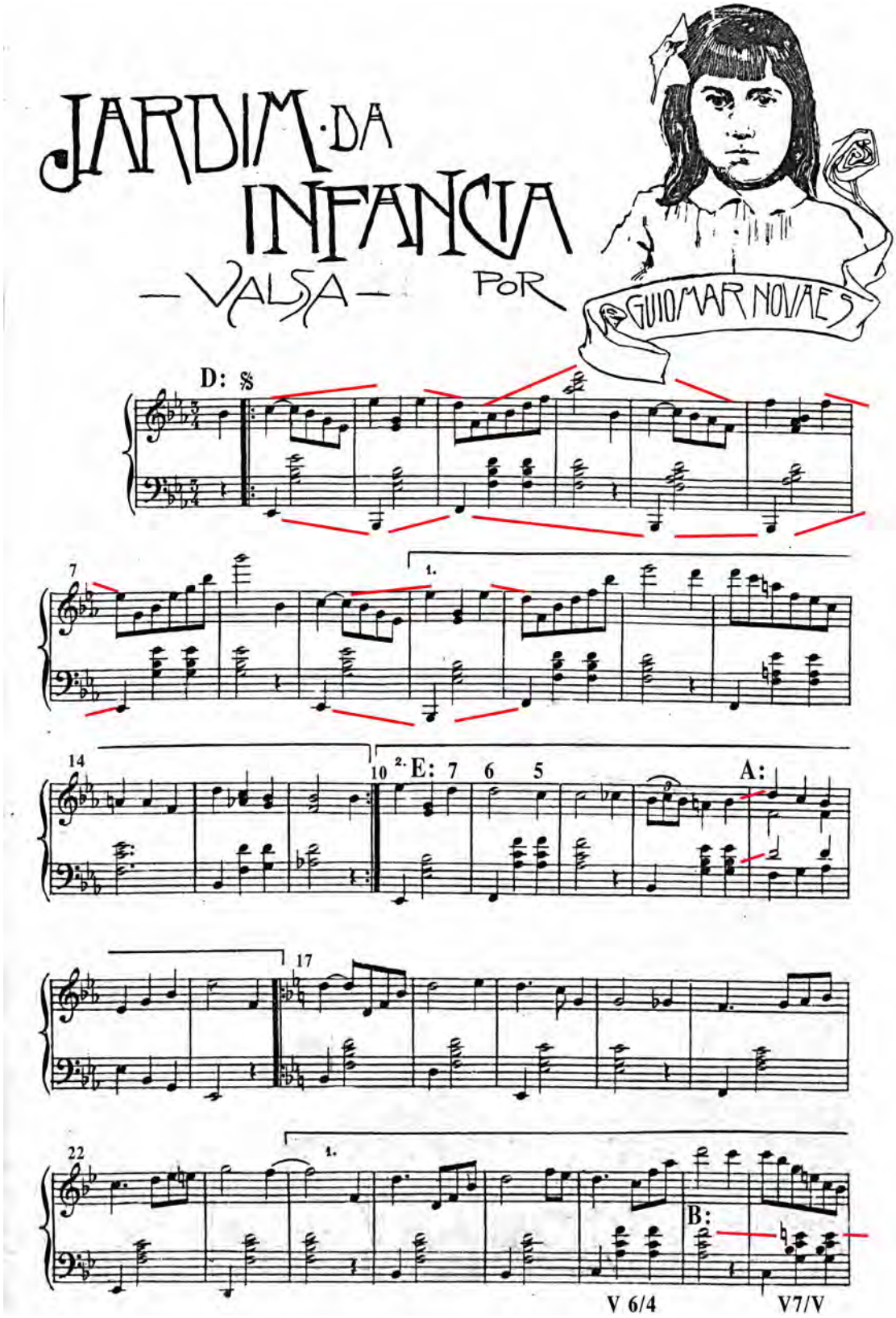
A peça também mostra o domínio do contraponto. Um primeiro exemplo disso pode ser apontado na seção A, na qual melodia e baixo movimentam-se basicamente por movimento contrário (D). A preparação e a resolução das dissonâncias também são impecáveis, como mostra a passagem do c. 17-18 (E). O ponto de saída é uma oitava e o de chegada uma quinta. Num exercício escolar de contraponto de primeira espécie isso seria feito por meio de uma sétima usada como nota de passagem. Mas não é isso que acontece: a sétima é resolvida em sexta pela movimentação do baixo e pelo

prolongamento da nota ré. Esse prolongamento transforma a nota ré de dissonância de passagem em retardo, pois o ré não é nota do acorde de fá maior. O retardo é então resolvido em quinta no último tempo do c. 18.

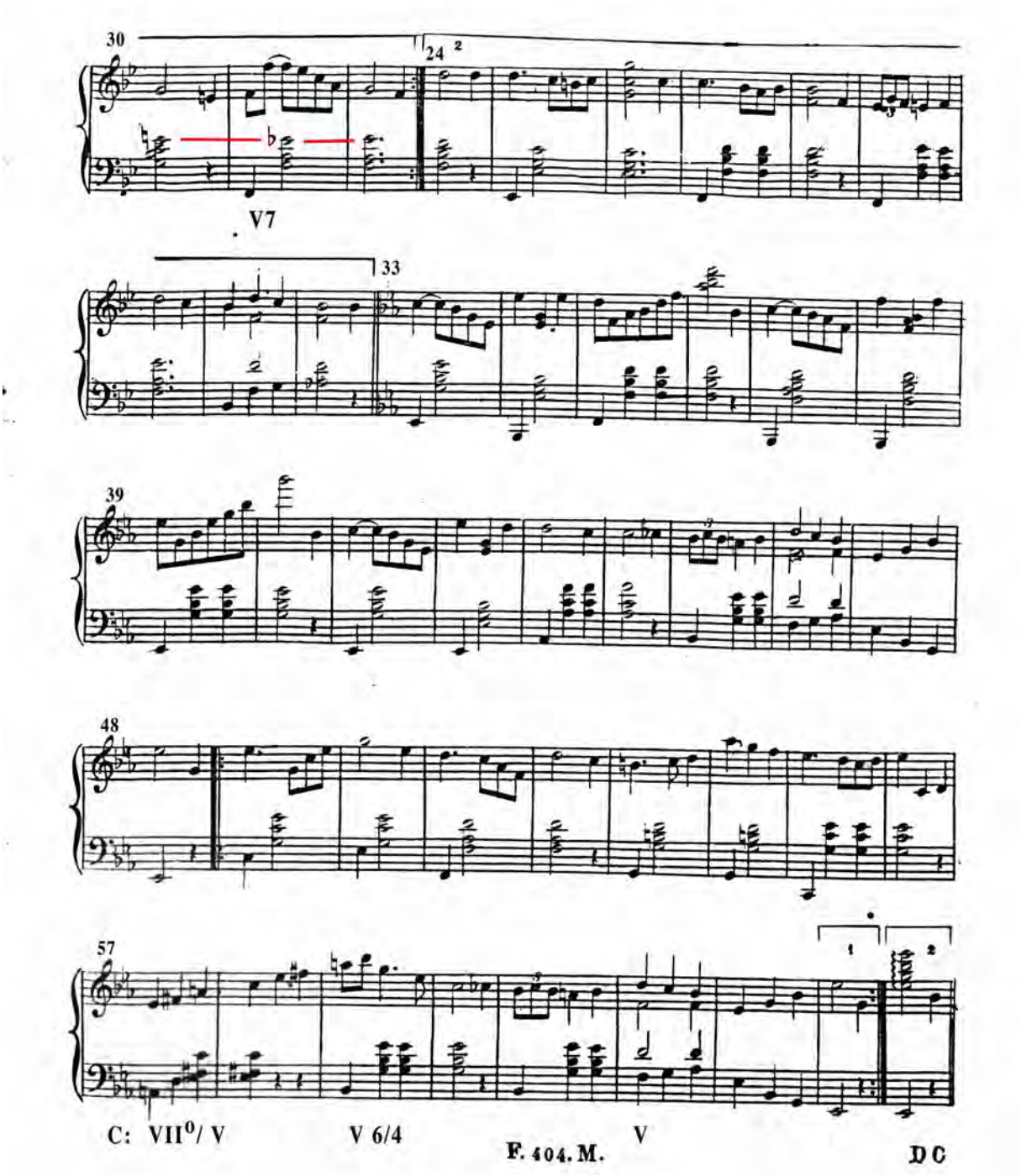
O primeiro indício da boa compreensão da fraseologia musical é a segundo período da primeira seção, que começa na anacruse para o c. 9 e vai até o c. 16. Esse período é composto de duas frases cujo fim e início estão elididos no c. 12. A primeira frase melódica termina numa apojatura que é resolvida na primeira nota da frase seguinte. Além disso, esse segundo período termina em uma meia cadência, isto é, na dominante que levara à tônica no retorno ao c. 1. E a incômoda pergunta que segue após essa análise musical é: Guiomar Novaes, que ainda não havia completado nove anos, poderia ter de fato composto essa valsa? É fato que ela conseguia tocar. Seria possível argumentar que ela poderia compor imitando as peças que escutava e tocava.

Hoje, tanto no ensino de conservatório quanto no universitário, as disciplinas de contraponto e harmonia ainda estão impregnadas de exercícios abstratos e não de exemplos da literatura musical. Os exercícios de contraponto ainda são feitos pelas espécies prescritas por Johann Fux, e os de harmonia em blocos de acordes que lembram muito pouco os corais de Bach. Nas aulas de análise, composição e história da música esse conhecimento abstrato é – ou deveria ser – corporificado no repertório musical.

Em 1902 a teoria musical que Guiomar Novaes devia conhecer era a necessária à leitura de partituras. Além do domínio técnico de harmonia, contraponto e forma musical, a valsa *Jardim da Infância* mostra capacidade de articular essas disciplinas criativamente. Se ela fosse um exercício, seria um exercício de composição.



Exemplo musical 1.1 – Valsa *Jardim da Infância,* de Guiomar Novaes



Exemplo musical 1.2 – Valsa *Jardim da Infância,* de Guiomar Novaes

Um argumento que pode ser usado na defesa de Guiomar é que ela poderia ter composto a valsa imitando modelos que ela conhecia, usado seu conhecimento de outras valsas do repertório que estudava para compor algo por imitação. Mas essa imitação, numa criança de 9 anos, seria de um perfil melódico, uma sequência de acordes, uma

figuração rítmica. Não há como negar que a composição que Guiomar passou pelas mãos de Chiaffarelli ou de uma de suas assistentes. E para isso há outro argumento bastante convincente, que não está na música, mas no domínio de uma ferramenta essencial à impressão da valsa: o lápis.

Segundo narra Thompson, Guiomar ainda não havia sido alfabetizada quando compôs a valsa, ela aprenderia a ler e escrever em 1903. Se ela não aprendera a escrever, ela não dominaria o lápis com a proficiência necessária para escrever a música. Várias cópias da valsa foram distribuídas na festa do Jardim; quer impressas, quer manuscritas, elas tiveram que ser escritas por alguém. Se Guiomar não era capaz de transferir suas ideias musicais para o papel porque ainda não sabia usar o lápis, alguém teve de fazer isso por ela. A mão de Chiaffarelli, direta ou indiretamente, interferiu na música que Guiomar criara.

Outra maneira de analisar a valsa é por comparação ao repertório que Guiomar estudava com Chiaffarelli. Dois meses após a festa no Jardim, em 29 de janeiro de 1903, Guiomar apresentou-se novamente no Salão Steinway, em outro recital promovido por seu professor. Naquela ocasião ela tocou o *Rondó turco* de Daniel Steibelt (1765-1823). É claro que existe uma série de diferenças de estilo musical, gênero, das características técnicas dos instrumentos para os quais as peças foram escritas. Mas do ponto de vista das dificuldades técnicas instrumentais, a comparação entre as duas peças é bastante instrutiva.

O *Rondó* de Steibelt foi escrito no que ficou conhecido como *stile brillante*:

> uma construção altamente seccional que conduz ao pico virtuosístico próximo ao fim. Este estilo prevaleceu não apenas nas inumeráveis

> fantasias, concertos, rondós e conjuntos de variações [...], mas também nas improvisações que tipicamente encerravam os programas de concerto.[58]

O *Rondó* é baseado na execução veloz de escalas e arpejos com articulações variadas em *legatos* ou *staccato.* A mão direita percorre o teclado de maneira constante; os maiores saltos encontrados são de 15ª na mão esquerda e 9ª na mão direita, como os exibidos no Exemplo musical 2. A parte mais virtuosística ao final da peça, visível no Exemplo musical 3, é basicamente de trinados e escalas. O virtuosismo do *Rondó turco* exige dedos ágeis e articulação precisa.

A valsa de Guiomar exige que o pianista supere outra sorte de dificuldade: os saltos. Logo no c. 5. a distância coberta pela mão esquerda entre a nota mais grave e a mais aguda é de duas oitavas e uma terça; a mão direita também percorre um registro grande em apenas três compassos (c. 3 a 5); a melodia sobe e desce duas oitavas. Além disso, as mãos movimentam-se preferencialmente por movimentos contrários, para valorizar ainda mais os saltos, pois os braços movem-se em direções opostas.

A composição da fotografia de Guiomar também ajudou a capturar essa movimentação dos braços. Na fotografia ela foi retratada de corpo inteiro, ao lado de um piano que não era o seu[59], no qual tanto o frontão[60] do instrumento quanto a partitura reforçam sua baixa estatura e o pequeno tamanho de seus braços. Foto e música destacam os mesmos "embaraços" citados por Thompson e cuja superação causava o espanto dos visitantes do Jardim da Infância: a dificuldade da menina em alcançar os

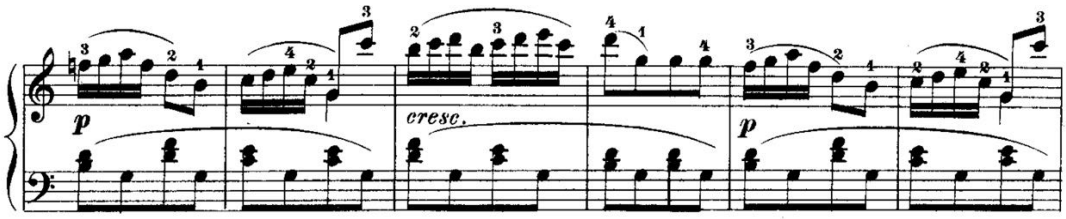
---

[58] RINK, John. The Profession of Music. In: **The Cambridge History of Nineteenth-Century Music**. Samson, Jim (Ed.). New York: Cambridge Univ. Press, 2014. p. 66.

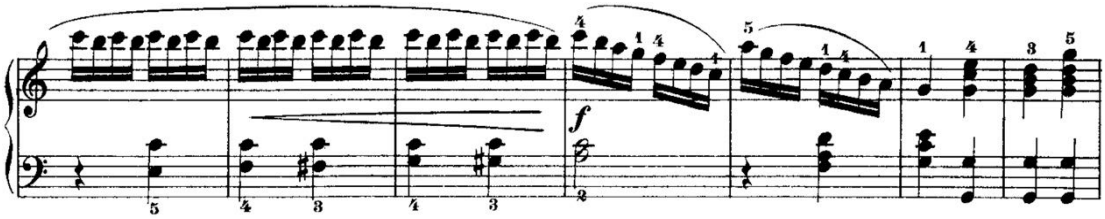
[59] Um registro de Guiomar e seu primeiro piano pode ser encontrado no livro de Vitória Pimenta PIMENTA, Vitória Serva. **Pianística, conselhos práticos aos que se dedicam ao estudo do piano**. São Paulo: 1937.

[60] Elemento decorativo semicircular no centro superior do instrumento.

pedais, os dedos que “mal atingem uma oitava”, apesar do quê seu “dedilhado todo especial percorre o teclado do piano, com agilidade invejável, tirando de suas cordas os mais expressivos e claros sons!”[61].



Exemplo musical 2 – *Rondó Turco*, de Daniel Steibelt, c. 17-22



Exemplo musical 3 – *Rondó Turco*, de Daniel Steibelt, compassos finais

5.7. Urgia ampará-la

O Jardim da Infância soube usar Guiomar, que maravilhava visitantes nacionais, para projetar a imagem de instituição na qual o progresso artístico paulista estava nascendo. Da mesma forma, a família e seu professor souberam aproveitar-se da visibilidade e do acesso aos círculos sociais e de poder político.

Toffano escreve que a pressão que Guiomar recebeu desde seu nascimento foi um dos fatores para o sucesso de sua carreira, pois ela “não tinha vindo de família rica;

[61] THOMPSON, 1903, p. 1119.

nenhum de seus familiares tinha expressão na sociedade" [62]. A família Novaes poderia não ter muitos recursos financeiros, mas não parece que "expressão social" lhes faltasse. Tal afirmação é resultado do desconhecimento da biografia do pai de Guiomar, Manoel José da Cruz Novaes. Isso não ocorreu com a da mãe, Anna Augusta de Menezes Novaes, cuja atuação foi documentada. A explicação disso é bastante óbvia: o pai faleceu em 9 setembro de 1906, no início da carreira da filha[63]. Segundo Orsini[64], Manoel era major e negociante de café; transferiu-se com a família de São Paulo para São João da Boa Vista pouco antes de a pianista nascer. Homem afeito às letras, ele dedicou um poema a cada um dos filhos quando eles nasceram. Ainda segundo aquela autora, fora por seu empenho que Guiomar se tornou aluna de Chiaffarelli: ele também teria "quebrado lanças para preservar o talento genuíno [da filha] que pertencia mais ainda à pátria que à família"[65].

A maior parte das informações que Orsini cita sobre Manoel Novaes foram dadas pela pianista numa entrevista concedida ao crítico musical Dean Elder e publicada na revista norte-americana *Clavier*. Ali ficamos sabendo que os poemas de Manoel eram sonetos. Além disso, outra informação que escapou aos biógrafos de Guiomar é a atividade adicional que ele exercia, além do comércio de café. Perdida entre uma foto e uma virada de página, Guiomar diz que seu pai também era um homem de jornal, "*a news-paperman*"[66]. Ele também era maçom, e em 1896 fora listado como venerável[67] (presidente) da Loja Deus e União, de São João da Boa Vista[68].

---

[62] TOFFANO, 2007, p. 138.
[63] Orsini data a morte de Manoel em 1905, sem indicar a fonte da informação. Seu falecimento foi publicado no *Estado* de 10 set. 1906, p. 3.
[64] ORSINI, 1988, v. 1, p. 80
[65] MELO apud ibidem, v. 1, p. 80
[66] Ibidem, p. 11-12.

Todos os jornais paulistas consultados tinham uma coluna comum na qual se publicavam notas enviadas por correspondentes do interior do estado – no *Comércio* sua chamada era "Pelo Nosso Estado". Na coluna do dia 4 de novembro de 1902, Manoel Novaes fora citado: "Esteve ontem nesta localidade [Santo Antônio da Cachoeira, atual Piracaia], tratando dos interesses dessa folha e deu-nos o prazer de sua visita"[69]. No *Estado* a coluna chamava-se "Os Municípios", e em 23 de novembro de 1902, constava que estivera em Queluz "o sr. Manoel da Cruz Novaes, representante do Comércio de S. Paulo, dessa capital"[70].

O seu emprego explica, por exemplo, porque só Guiomar fora mencionada pelo *Commercio* na notícia sobre a festa de encerramento do ano letivo de 1902 do Jardim da Infância: "passamos finalmente às salas das senhoras Julia de Godoy e Eulália Machado, em cujos exercícios sobressaiu a aluna Guiomar Novaes no desempenho de uma ação de desenho em verso"[71]. Infelizmente a memória de suas contribuições para a carreira de Guiomar não foram registradas, mas é possível supor que o trabalho no jornal possa ter facilitado o acesso de Manoel (e Guiomar) a um círculo de políticos e intelectuais que poderiam interferir positivamente na carreira da filha – Guiomar teve acesso a essas pessoas e existam provas disso.

Como veremos, Guiomar iria para Paris financiada pelo governo do estado de São Paulo. E a contribuição do governo do estado de São Paulo não foi apenas financeira:

---

[67] Título de presidente de uma loja simbólica (FIGUEIREDO, 2011, p.523).
[68] DURAND, José Carlos Garcia. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 27.
[69] *O Commercio de São Paulo*, 4 nov. 1902, p. 1.
[70] *O Commercio de São Paulo*, 23 nov. 1902.
[71] *Jornal do Commercio*, 26 nov. 1901, p. 1.

Guiomar, ao embarcar para a Europa para concorrer a uma vaga no Conservatório de Paris, levava documentos forjados.

Desde muito cedo a idade fora motivo de embaraço para Guiomar. Já aparece em 1913 na entrevista dada a Monteiro Lobato:

> — Sabe Guiomar, que certas moças, não podendo falar mal da sua arte, vingam-se com um aumento de idade? A uma ouvi provando com os mais felinos argumentos que você já tem 23 anos.
> — Só 23? Foi generosa. Ao "seu" Chiaffarelli uma garantiu que eu tinha 30..
> — E no entanto Guiomar só tem 17 – interveio uma sua irmã ali presente.
> — Dezoito aliás – emendou a pianista –; nasci a 28 de fevereiro de 1896 em São João da Boa Vista.
> Como se vê, a nossa gentil patrícia não é forte em aritmética. Quem nasceu em 96 e sabe somar só em 1914 completa 18 anos.[72]

A certidão de nascimento de Guiomar é clara: ela nasceu em 28 de fevereiro de 1894[73], mas já se subtraía um ano de sua idade desde 1900, quando da primeira notícia dada sobre ela na imprensa paulista[74]. Em janeiro de 1903, quando *O Malho* publicou notícias do sucesso na festa do Jardim, a data de nascimento publicada era 28 de fevereiro de 1895. Pelos jornais podemos ver que essa diferença continuou constante até a entrada de Guiomar no Conservatório de Paris, em 1909, quando mais um ano fora subtraído. Ao anunciar que ela havia sido admitida na escola, o *Correio Paulistano* dizia: "a jovem pianista Guiomar Novaes, nossa conterrânea que conta apenas 13 anos, foi recebida anteontem unanimemente nas classes superiores do Conservatório de Paris"[75]. E a prova de que os documentos que ela levava tinham sido forjados está no diploma do Primeiro Prêmio, o *Premier Prix*, que Guiomar conquistou em julho de 1911. Ali o ano de

---

[72] LOBATO, 2008, p. 273-274.
[73] ORSINI, 1988, v. 3, p. 478-480
[74] *Correio Paulistano*, 19 maio 1900, p. 1
[75] *Correio Paulistano*, 30 nov. 1909, p. 1.

seu nascimento é 1896, ou seja, a certidão que Guiomar levou para apresentar ao Conservatório em sua matrícula era forjada.

Mas essa "inconsistência" no ano de nascimento de Guiomar não é novidade e a explicação para a subtração do segundo ano era a idade limite que o Conservatório de Paris exigia: 14 anos, conforme Orsini apurou junto à família da pianista[76]. Contudo, a justificativa de que esta segunda alteração se dera em razão do limite etário não faz sentido. Pelo artigo 57 de seu regulamento, os aspirantes ao Conservatório não deveriam exceder a idade mínima de ingresso antes de 1º. de janeiro do ano em que se inscreviam na prova de admissão. O conservatório oferecia dois cursos de piano, conforme descritos nos artigos 25 e 26:

> Piano ou piano superior: com cinco classes, duas masculinas e três femininas de doze alunos cada, cinco anos de duração e idade máxima de admissão de 18 anos.
> Piano preparatório: com quatro classes, uma masculina e três femininas com dez alunos cada, duração de três anos e idade máxima de admissão de 14 anos[77].

Guiomar inscrevera e fora aceita para o curso superior[78]. Portanto, em janeiro de 1909, ela preencheria quaisquer requisitos de idade independentemente do ano de nascimento que lhe atribuíssem: 1894, 1895 ou 1896. Aliás, a adulteração de documentos para ingressar no conservatório era um artifício conhecido dos franceses, como mostra uma pequena tirada cômica publicada na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro*, cerca de um mês antes de Guiomar chegar à cidade:

---

[76] Comunicação pessoal de Olavo Carvalho Filho (ORSINI, 1988, v. 1, p. 66)
[77] RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DÉCLAMATION. **Réglement Organique du Conservatoire National de Musique et Déclamation**. Paris: Journal Officiel de la République Française, Lois e Décrets, 1905. p. 6001.
[78] *Comoedia,* 27 nov. 1909, p. 3.

> As mães do conservatório:
> — Sua filha foi recusada?
> — Sim, mas nós não fizemos nada errado! Nós arranjamos tudo: lições particulares, recomendações – e uma certidão de nascimento falsa![79]

O motivo para a segunda alteração foi outro: ela poderia encarnar por mais tempo o papel de criança prodígio. Isso fica evidente já na primeira menção feita a ela na imprensa parisiense em uma pequena nota assinada por Isabelle Delage-Prat no *Le Guide Musical*, periódico belgo-francês de grande prestígio, dirigido por Henri de Curzon:

> Embora raramente falando de audições de alunos, o *Guide Musical* não pode silenciar sobre esta que o Sr. Phillip acabou de dar na sala Gaveau, para fazer escutar aos seus alunos do Conservatório. Citar apenas algumas é impossível, contudo os nomes das senhoritas Fourgeaud, Coffer, Novaes principalmente (uma criança de 11 anos, que tocou com um domínio inacreditável a *Berceuse* e a *Balada op. 47,* de Chopin) são os nomes para guardar.[80]

Ao lado da idade, a baixa estatura de Guiomar também a ajudou a representar aquele papel. Assim, desde o primeiro concerto Guiomar Novaes espantava o público parisiense. Em fevereiro de 1911 ela deu seu primeiro recital oficial, isto é, era a primeira ocasião em que ela poderia fazer valer o seu nome, sem ter de repartir, portanto, o palco com outras alunas da classe de seu professor ou do conservatório. O recital foi na sala Erard, o sucesso foi enorme e o próprio Henri de Curzon fez a crítica. Nela ele ressaltava o olhar sério, o gesto reservado, a memória, a virtuosidade, a sonoridade da pianista. Contudo, os primeiros atributos mencionados são o seu tamanho

---

[79] *Le Figaro*, 26 out. 1909, p. 1.
[80] *Le Guide Musical*, n. 2, 9 jan. 1910, p. 29.

e a sua idade – "uma pequena menina de uma dúzia de anos, bem morena sob seus cabelos negros"[81] –, e Curzon continua:

> Não é certamente a primeira pequena virtuose de vestido curto que nos é dado escutar, mas ela é diferente das outras, essa aí! Para dizer melhor, eu jamais escutei algo parecido! O que chama a atenção antes de mais nada nesta jovem brasileira [...] são as qualidades menos costumeiras às crianças: é a autoridade e é o estilo. [82]

Jacques Ibert fora contemporâneo de Guiomar Novaes no conservatório e também escreveu sobre esse concerto. Ele ainda não era conhecido como compositor, mas já tinha reputação como professor de piano, pianista e crítico musical[83]. A crítica de Ibert foi bastante desfavorável: Guiomar fizera um recital desequilibrado, muito bem em uma parte, mas muito mal em outra; ela seria apenas "uma agradável marionete cujos fios são mantidos com arte por seu mestre". Ele termina novamente citando a idade: "mas eu tenho certeza que com a idade e o estudo"[84] ela ganharia outras qualidades.

---

[81] "*une petite fille d'une douzaine d'annes, très brune sous ses cheveux noir*"
[82] *Le Guide Musical*, n. 6, 5 fev. 1911, p. 111.
[83] LAEDERICH, Alexandra Jacques Ibert. In: **Grove Music Online**, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013675>.
[84] *La Critique Indépendante*, 15 fev. 1911, p. 2.

6. GUIOMAR, ARTISTA COMPLETA OU NÃO?

Guiomar estudou sob a orientação de Luigi Chiaffarelli até outubro de 1909, quando viajou à Europa, onde ficou até meados de 1913. Os paulistas acompanharam sua carreira à distância pela imprensa local, que noticiava suas apresentações, republicava parte das críticas feitas ou ainda publicava colaborações de brasileiros que escreviam aos jornais contando sobre o que viram e ouviram.

Em agosto de 1913, após quase quatro anos, Guiomar Novaes estava de volta a São Paulo e, em menos de um mês, estreou no Teatro Municipal de São Paulo. O palco mal completara dois anos de funcionamento quando ela debutou ali, em 15 de setembro. Esse era o primeiro concerto da pianista na cidade desde que retornara da Europa. Aos 19 anos, em Paris, Guiomar fora laureada pelos aplausos do público; hoje, sua estreia no Municipal está praticamente esquecida. À medida que sua carreira progrediu, esse concerto perdeu importância frente aos realizados no Rio de Janeiro, em 1914, em Nova Iorque, no final de 1915, e à sua participação polêmica na Semana Moderna de 1922.

De um lado, tal processo de reavaliação, reordenamento e esquecimento de conquistas no início de uma longuíssima carreira, como foi a de Guiomar Novaes, não é algo surpreendente. De outro, é preciso reconhecer que a inexistência ou o desconhecimento de um exemplar do programa feito para a aquela ocasião contribuiu para o seu esquecimento. Orsini, por exemplo, na biografia publicada em livro, comenta a estreia no Municipal com uma frase lacônica: "Em 15 de setembro de 1913, fez sua *rentrée* no Municipal de São Paulo"[1].

---

[1] ORSINI, 1992, p. 88.

Outros concertos, cujos programas foram preservados, ganham uma dimensão que esse jamais teve, pelo simples fato de que podem ser reproduzidos em livros, revistas e na internet. Ou seja, o programa é um objeto que "presenciou" é um testemunho histórico, e mesmo que a informação nele registrada possa ser recuperada em outras fontes, a inexistência de um vestígio material daquele evento embaraça a rememoração e, portanto, a perpetuação do acontecimento. Programas de concerto são documentos/monumentos[2] que desempenham papel importante para a fixação e recriação da história de músicos intérpretes.

6.1. Afetos e expectativas: o papel da imprensa na construção de reputações

Se as apresentações feitas para um pequeno público nos salões das lojas de música permitiam aos críticos e professores formar um julgamento prévio sobre o mérito do pianista, para o restante do público não havia essa possibilidade. Portanto, olhar a cobertura prévia dos concertos mostra outro lado da criação da reputação, que não era feito pelo julgamento especializado, mas que era tão ou mais importante que este. Por meio de fotos, manchetes e notícias alcançava-se o público leigo mais numeroso, que não ia ao teatro, mobilizando suas expectativas e seus afetos.

Partindo retrospectivamente do momento atual, tendo em vista a totalidade de sua carreira, a reputação de Guiomar Novaes como concertista internacional foi construída a partir dos Estados Unidos[3]. A projeção obtida na América do Norte marcou-a tão fortemente que, do início de sua carreira na Europa, sobreviveram em sua biografa

---

[2] LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 528-530.

[3] Na primeira frase do verbete de Guiomar Novaes na *Wikipédia* consta: "Guiomar Novaes foi uma pianista brasileira que construiu sólida carreira no exterior, particularmente nos Estados Unidos". Cf. *Wikipédia, a enciclopédia livre.* Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Guiomar_Novaes. Acessado em: 10 jul. 2015.

como episódios significativos o exame de admissão no Conservatório em 1909 e a conquista do *Premier Prix* em 1911. Ou seja, o concerto de estreia no Teatro Municipal de São Paulo nos mostra uma Guiomar cuja carreira estava apenas começando, diferente portanto daquela que conhecemos hoje.

Além disso, o concerto deu origem a uma polêmica[4] desencadeada por Félix de Otero, professor de piano e crítico musical de *O Estado de S. Paulo*, e Vicente de Carvalho, intelectual de muito prestígio à época. O que estava em debate era o *status* de Guiomar Novaes: era uma artista completa ou não? Otero defendia que Guiomar era muito nova, Carvalho discordava. Os textos produzidos nessa disputa permitem-nos entender valores, posições e afetos em disputa, criando uma oportunidade para solucionar dois problemas importantes. O primeiro deles, à espreita nas entrelinhas de todos os capítulos anteriores, é saber, afinal de contas, o que faz de um artista um Artista?

O segundo foi formulado por Nicolau Sevcenko e diz respeito "ao fenômeno psicossocial" em que Guiomar Novaes se transformara, fenômeno que ultrapassava os significados particulares da música, mobilizando "conteúdos emocionais" em ardente expectativa de consumação e de difícil sondagem[5].

6.1.1. Extra! Guiomar Novaes na imprensa paulistana

Em 20 de junho de 1913, Guiomar Novaes estampava a primeira página do *Correio Paulistano* (Imagem 24 – lado direito). Com uma fotografia sua de corpo inteiro, o jornal noticiava retumbantemente o retorno da pianista a São Paulo, conforme constava em um telegrama dela ao seu ex-professor indagando-o sobre a conveniência

---

[4] A transcrição da crítica de Otero consta do Anexo A.
[5] SEVCENKO, 1992, p. 251.

de seu retorno. Essa mesma fotografia foi reproduzida na edição de 20 de agosto, quando Guiomar chegou à cidade; em sua legenda lia-se: "a notável pianista chega hoje a S. Paulo"[6]. Desta vez a notícia estava na segunda e não na primeira página[7]. Finalmente, em 21 de agosto, o *Correio* descrevia a recepção dada a ela no dia anterior na *gare* da Luz, onde seu ex-professor e suas ex-colegas a esperavam.

A forma como o *Correio Paulistano* cobriu o retorno de Guiomar era a mesma dispensada às autoridades de Estado e do clero, às personalidades da política e às celebridades das letras e das artes: primeiro noticiava-se o agendamento da viagem, no dia da chegada prevenia-se o público sobre o acontecimento, por último descrevia-se a recepção feita na estação da Luz. Ou seja, a convenção jornalística aplicada à recepção de Guiomar informava um leitor pouco inteirado do que se passava no mundo do piano paulistano que ela era uma celebridade.

Em 6 de setembro, era o nome de Guiomar Novaes que voltava à primeira página do *Correio* como título da matéria sobre sua estreia no Teatro Municipal. A última frase do subtítulo resume o tom da cobertura dada pelo jornal: "A grande pianista brasileira dará um concerto em S. Paulo – No Theatro Municipal – Vai ser um extraordinário sucesso"[8]. Naquele mês, setembro, Guiomar voltou a ser assunto de capa no *Correio Paulistano* outras três vezes: a última delas foi no dia seguinte ao concerto. Nessa ocasião seu retrato ocupou cerca de 20% da primeira página (Imagem 24 – lado esquerdo) do jornal; em sua legenda lia-se: "A notável pianista brasileira Guiomar

---

[6] *Correio Paulistano,* 20 ago. 1913, p. 2.
[7] A fotografia escolhida para a capa era a comemoração dos sessenta anos da *Société des Gens de Lettres* francesa, com a manchete: "Uma grande festa literária, as bodas de diamante da Sociedade dos Homens de Letras".
[8] *Correio Paulistano*, 15 set. 1913, p. 1.

Novaes, pensionista do Estado na Europa, onde alcançou grandes triunfos, e que obteve ontem, no Teatro Municipal de S. Paulo, um sucesso colossal".[9]

CORREIO PAULISTANO

S. Paulo — Sexta-feira, 20 de Junho de 1913

NOTAS

Guiomar Novaes

CORREIO PAULISTANO

S. Paulo — Terça-feira, 16 de Setembro de 1913

GUIOMAR NOVAES

NOTAS

Imagem 24 – Primeiras páginas do *Correio Paulistano*. No lado esquerdo o anúncio do retorno de Guiomar Novaes a São Paulo; no direito, a foto comemorando o concerto no Teatro Municipal[10]

A cobertura dada por *O Estado de S. Paulo* começou em um tom diferente ao observado no *Correio Paulistano*. Não houve qualquer menção sobre os primeiros preparativos da viagem de volta; por sua vez, a recepção na estação da Luz recebeu poucas linhas, mas bastante elogiosas: "uma *virtuose de qualidades notáveis* e uma pianista que faz honra ao nome paulista"[11]. Já a primeira notícia dada pelo *Estado* sobre o concerto no Municipal, se comparada à do *Correio,* estava praticamente escondida

[9] *Correio Paulistano*, 16 set. 1913, p. 1.
[10] *Correio Paulistano,* 20 jun. 1913, p. 1.
[11] *O Estado de S. Paulo,* 21 jun. 1913, p. 2. Grifo meu.

(Imagem 25 – lado direito)[12]. Não só ela fora colocada em uma posição de pouca visibilidade, como também fora separada por uma virada de página, entre a página cinco e a seis, um desprestígio contrastante em relação à manchete impressa pelo *Correio*. O estilo usado no texto também era mais sóbrio, e os elogios mais comedidos do que os usados no *Correio*:

> Estamos certos de que esse concerto marcará época no nosso microcosmos artístico. É que a jovem virtuose volta-nos consagrada pelos centros mais cultos da velha Europa, onde o seu brilhante talento recebeu as homenagens dos mais autorizados críticos da arte. [...] todas as preciosas qualidades que a tornam hoje, no mundo artístico, *mais alguma coisa do que uma menina prodígio, e sim, uma artista na mais elevada acepção da palavra*[13].

Os preparativos para o concerto apareceram regularmente em ambos os jornais: falavam do piano cedido ao teatro (o mesmo usado pelo virtuose português Viana da Motta em sua última passagem pela cidade), o local de venda dos bilhetes e a procura por eles, a disputa pelos melhores lugares, os convites feitos às autoridades, as flores encomendadas, a preparação dos estrondosos aplausos, os familiares da pianista e os viajantes ilustres que partiam de suas cidades e vinham para São Paulo em razão do concerto etc. No dia 13 de setembro, enquanto o *Estado* dizia que a lotação do teatro estava quase tomada, o *Correio* celebrava "essa festa de arte, que, como é de prever, consagrará definitivamente a nossa distinta patrícia"[14]. Guiomar recebia pela segunda vez um tratamento de celebridade.

---

[12] *O Estado de S. Paulo*, 21 jul. 1913, p. 2.
[13] *O Estado de S. Paulo*, 6 set. 1913, p.5-6. Grifo meu.
[14] *Correio Paulistano*, 13 set. 1913, p. 3.

De alguma forma essas altas expectativas afetaram a redação do *Estado* e, na edição do dia do concerto, a exaltação venceu a sobriedade. Acompanhando essa mudança de opinião, uma fotografia de Guiomar ocupou o centro da terceira página (Imagem 25 – lado esquerdo). No corpo da notícia lia-se:

> Os que forem ouvi-la, logo à noite, ao Municipal podem ir de ouvidos prontos e de espírito preparado para ouvir uma das *mais perfeitas artistas do piano, hoje existentes no mundo*. Não há nisso nenhum exagero da nossa parte[15].

Imagem 25 – Páginas de O *Estado de S. Paulo*. Lado esquerdo, primeira parte da matéria sobre a estreia de Guiomar Novaes no Teatro Municipal; lado direito, matéria no dia do concerto[16].

De início, *O Estado de S. Paulo* descrevera Guiomar como "virtuose de qualidades notáveis" e depois passou a "artista na mais elevada acepção", para finalmente torná-la

[15] *O Estado de S. Paulo*, 15 set. 1913, p. 3. Grifo meu.
[16] *Correio Paulistano,* 20 jun. 1913, p. 1.

uma das mais "perfeitas artistas do piano, hoje existentes no mundo". Quando a pianista alcançou a perfeição, o que aconteceu no dia de sua estreia, a fotografia de Guiomar era estampada pelo jornal. O *Estado* raramente inseria imagens fotográficas em suas páginas: segundo levantamento de Telma Madio, em todo o ano de 1913 foram apenas 11 fotografias[17]. Portanto, apresentar Guiomar Novaes com esse recurso técnico excepcional coroava a alta reputação que lhe era atribuída, marcando também a mudança de opinião do jornal.

A presença de imagens na capa do *Correio Paulistano* tornou-se diária em 7 de julho de 1912. A partir daquele domingo, o canto superior direito da primeira página passou a ser o espaço costumeiro para exibir os estadistas, monumentos, grandes fatos, feitos e heróis do momento. Entre junho e setembro, Guiomar Novaes figurou várias vezes na galeria das celebridades cujos nomes e imagens desfilaram na primeira página do *Correio*.

A entusiasmada cobertura realizada pelo *Correio Paulistano* explica-se em parte pela ligação do jornal com o Partido Republicano Paulista (PRP), que controlou a política e o governo durante boa parte da primeira república e do qual o *Correio* era um órgão oficial, como era explicitamente indicado no cabeçalho do jornal[18]. Não eram gratuitas, portanto, as sucessivas referências à participação do governo paulista em prol da educação de Guiomar.

---

[17] Em seu estudo, Madio considerou apenas imagens de fontes reconhecidamente fotográficas, descartando, por exemplo, retratos tipo três por quatro cuja origem poderia ser desenho ou fotografia. MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: *O Estado de S. Paulo*. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, pp. 61-91, 2007. p. 6.

[18] O PRP era a voz da oligarquia cafeeira paulista, era a fala do estado paulista. Cf. THALASSA, Ângela. ***Correio Paulistano*: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2007. p. 810-81.

Uma pesquisa mais extensa que inclua outros periódicos da época, jornais e revistas pode nos revelar detalhes sobre a importância, o significado e os efeitos na reputação dos artistas promovidos pela exposição nas capas dos periódicos. Possivelmente, Guiomar Novaes foi a primeira pianista paulista a ter sua fotografia nas manchetes dos jornais e, portanto, a ter seu rosto exposto nos locais em que eles eram vendidos – nas tabacarias dos cafés e estações ferroviárias – ou a ter seu nome apregoado pelos *bambinos,* os garotos que vendiam jornais e revistas nas ruas do centro de São Paulo[19].

6.1.2. Glórias paulistas

Em julho de 1914 o escritor e jornalista Amadeu Amaral comemorava em sua coluna em *O Estado de S. Paulo* o sucesso de alguns músicos paulistas no Rio de Janeiro e na Europa. O amor-próprio dos paulistas rejubilava, dizia ele.

Amaral referia-se aos êxitos de Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Walter Burle Marx, todos pianistas, e do violinista Francisco Chiaffitelli, cujos concertos repercutiram bem na imprensa carioca. A esses ainda se somavam notícias vindas da Europa sobre a violinista Celina Branco, que estudava no Conservatório de Bruxelas, e o tenor José Bustamante Camargo, que cantava em Paris[20]. Isso provava, segundo Amaral, que São Paulo era mais do que a terra do café: havia um pequeno foco de vida artística que provocava a admiração "dos homens de letras, dos críticos, dos confrades e da imprensa" e do público carioca. Ainda mais admirável, continuava ele, era serem inesperados os motivos destas alegrias:

---

[19] Sobre os *bambini* e os pontos de venda dos periódicos ver MARTINS, 2001, p. 232-234.
[20] *O Estado de S. Paulo*, 2 jul. 1914, p. 10.

> Extraordinários, além do mais porque não são procurados. Ninguém contava com eles. Aparecem-nos de súbito, a uma volta do nosso caminho [...]. Como povo, como massa, parecíamos ignorar que trouxéssemos conosco uma pequena riqueza de talentos artísticos [...]. Nunca nos percorreu a alma coletiva, e disso cada um de nós tem consciência, a sensação viva e nítida, por assim dizer material, da nossa capacidade produtora de arte [21].

Ainda que aqueles artistas fossem desconhecidos do grande público, o patrocínio governamental e o aproveitamento desses músicos na propaganda oficial do Estado mostra que o resultado não era inesperado, talvez o fosse para Amadeu Amaral, mas de forma alguma o era para todos os paulistas.

Ao contrário do que as biografias de Guiomar registram, a pianista já era patrocinada pelo governo antes de seu ingresso no Conservatório de Paris. Em dezembro de 1907, o deputado José Manuel de Azevedo Marques apresentou uma emenda ao orçamento estadual que concedia 1.200 contos de réis anuais "como auxílio à menina Guiomar Novaes para continuar os seus estudos de piano e música nesta capital"[22]. A emenda foi aprovada e a dotação incluída nos orçamentos de 1908 e 1909[23].

Quando Guiomar partiu para a Europa, o valor da pensão foi aumentado para 3.600 contos de réis anuais e incorporado ao orçamento de 1910 sob a rubrica "subvenções a moços paulistas, para estudarem pintura, escultura e música"[24]. Em 1912 essas subvenções foram codificadas e institucionalizadas dando origem ao Pensionato Artístico, programa de concessão de bolsas de estudos para o aperfeiçoamento de jovens artistas paulistas na Europa. Para o senador José de Freitas Valle, "com a criação do

---

[21] *O Estado de S. Paulo*, 8 jul. 1914, p. 4.
[22] *Correio Paulistano,* 7 dez. 1907, p. 2.
[23] Lei n. 1.117-A de 27 dezembro de 1907, art. 8º §9º; Lei n. 1.160 de 29 dezembro de 1908, art. 8º, §9º.
[24] Respectivamente *Correio Paulistano*, 3 dez. 1909, p. 2; *Correio Paulistano*, 17 dez. 1909, p. 7; Lei n.1.245 de 30 de dezembro de 1910, art. 2º §26.

Pensionato, Guiomar foi incorporada ao programa, e passou a receber quinhentos francos mensais, o que não alterou significativamente o valor que ela recebia"[25].

A imagem de São Paulo como "terra de pianistas" já era promovida pelo governo do estado desde pelo menos 1908, quando foi exibida na Exposição Nacional da Praia Vermelha no Rio de Janeiro. No festival que marcava os 100 anos da abertura dos portos, entre os "tesouros materiais e intelectuais", como dizia o *Correio Paulistano*[26], foi escolhido para representar a "educação artística" de São Paulo um quadro com os retratos das alunas de Luigi Chiaffarelli, entre eles o da "genial menina Guiomar Novaes". Junto ao quadro expunham-se os programas das duas séries de concertos promovidos pelo professor italiano: os dos Concertos Históricos e os dos Saraus Musicais. Naquele quadro também estava representada, ainda segundo o *Correio*, "uma das maiores glórias da nossa capital: a execução, em série, das 32 sonatas [de piano] de Beethoven, pela primeira vez no mundo, na terra dos bandeirantes".

As "glórias paulistas" também seriam exibidas *in loco* em um concerto promovido pelo governo em seu Pavilhão. Incialmente, a atração do concerto seria Antonietta Rudge, uma das alunas mais escaladas por Chiaffarelli em seus Concertos Históricos. Adoentada, ela foi substituída por Guiomar Novaes. Também tomaram parte no concerto a pianista Antonietta Pasquale, outra discípula de Chiaffarelli, a violinista Paulina d'Ambrósio e o cantor Carlos de Carvalho. O programa é apresentado no quadro seguinte:

---

[25]Segundo Marcia Camargos, a pensão mensal dos bolsistas era quatro contos de réis por mês. O art. 7º. do decreto n. 2.234 de 22 de abril de 1912 que criou o Pensionato é claro: são quinhentos francos mensais. Na realidade o valor apontado por Camargos corresponde ao total anual pago aos bolsistas convertido em moeda brasileira. CAMARGOS, 2011, p. 54.

[26] *Correio Paulistano,* 31 out. 1908, p. 3.

1ª Parte	
GOTTSCHALK	*Hino nacional*, Guiomar Novaes
Alberto NEPOMUCENO	*Dor sem consolo*, Carlos de Carvalho
Benjamino CARELLI	*Mefisto serenata*, Carlos de Carvalho
PAGANINI	*Concerto*, I movimento, Paulina d'Ambrósio
2ª Parte	
SCHUBERT/LISZT	*Marcha húngara*, Antonietta Pasquale
LISZT	*Rapsódia n. 2*, Antonietta Pasquale
Pablo de SARASTE	*Zigeunerweisen*, Paulina d'Ambrósio
Benjamin GODARD	*Introdução e allegro de concerto*, Guiomar Novaes e Antonietta Pasquale

Quadro 8 – Programa do concerto dado no Pavilhão Paulista na Exposição Nacional da Praia Vermelha[27]

Não está claro se todo o programa fora refeito em razão da ausência de Antonietta ou quais peças ela apresentaria. Considerando, porém, o destaque dado a Beethoven no quadro exposto no Pavilhão é de supor-se que Antonietta executaria peças desse compositor ou, ao menos, obras que evocassem a seriedade dos compositores austro-germânicos.

Em relação à totalidade do programa executado, é importante notar a despreocupação em apresentar obras de compositores paulistas, e Guiomar poderia fazê-lo, considerando apenas as obras que ela já havia apresentado em público: a *Primeira Rapsódia brasileira* de Luís Levy, tocada ao menos sete vezes, e o *Tango brasileiro* de Alexandre Levy, duas vezes, desde sua estreia com Chiaffarelli em 1902 até aquele momento. O mesmo pode ser dito em relação a peças de três compositores austro-germânicos: Guiomar já se apresentara anteriormente com obras de Beethoven, Carl Maria von Weber e J. S. Bach[28].

---

[27] *Correio Paulistano,* 14 nov. 1908, p. 2.

[28] Beethoven – *Sonata em sol maior*; 6 *Variações em fá maior*, Op.34; *Concerto para Pian*o n.4 em sol maior, Op. 58; 6 *Variações em fá maior*, Op. 34; *Sinfonia n.1*, I. mov.; *Abertura Egmont*; Weber - *Perpetuum Mobile*; J. S. Bach *Prelúdio e Fuga em dó sustenido*. Cf. Apêndice A.

Apesar de todas essas opções, nem o "gênio paulistano" e tampouco a seriedade de Beethoven fizeram parte do programa; ao contrário, as peças virtuosísticas colocavam em destaque a intérprete e não a música. Um argumento bastante forte para justificar a escolha por aquelas obras é que elas já estariam "nas pontas dos dedos" de Guiomar. Possivelmente esse era o caso, pois Guiomar havia tocado seis vezes a *Grande fantasia* de Gottschalk e cinco vezes a *Introdução e allegro* de Godard. Nesse caso, pode-se argumentar que isso representaria uma amostra do tipo de obra que Guiomar mantinha sempre pronta, "na ponta dos dedos".

A mesma estratégia promocional – a realização de concertos com músicos paulistas – foi repetida e ampliada na Exposição Universal de Turim, em 1911. Durante o festival, o governo estadual organizou uma série de seis concertos no pavilhão brasileiro, apresentados como Concertos Paulistas. Neles tomaram parte Alfredo Oswald, Guiomar Novaes, Madaglena Tagliaferro, Antonietta Pasquale e Celina Branco. Ao contrário do que acontecera no Rio, dois concertos foram especialmente dedicados a compositores paulistas em Turim, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Henrique Oswald tiveram peças suas tocadas[29].

Para organizar os concertos o governo do estado indicou o compositor Henrique Oswald, que encontramos nos capítulos 3 e 4. Sua indicação certamente contribui para a realização dos concertos com obras de compositores paulistas, inclusive as suas, e para inclusão de seu filho – o pianista Alfredo Oswald, brasileiro nascido em Florença – entre os músicos que se apresentaram nos Concertos Paulistas. A série concerto mereceu

[29] *Correio Paulistano,* 10 out. 1911, p. 4

ainda um artigo escrito pelo jornalista Alexandre d'Atri para a revista *Italie Illustré*, de claras conotações propagandísticas[30].

É possível que esses concertos e bolsas fossem desconhecidos de Amaral, mas mostram um esforço, ainda em pequena escala, em relação às artes e aos artistas paulistas que depois veio a se transformar no Pensionato Artístico. Por isso, o que melhor explica a tomada de consciência pública por Amadeu Amaral era o novo estágio alcançado pelo pianismo paulistano, para o qual contribuíram os sucessos obtidos por Antonietta Rudge e, principalmente, Guiomar Novaes, em concertos dados no Rio de Janeiro entre junho e julho de 1914. O próprio texto do jornalista ecoava as muitas notícias sobre as pianistas escritas na imprensa carioca e prontamente repercutidas na imprensa de São Paulo, estabelecendo uma conversa pública entre as duas cidades feita nas páginas dos jornais.

A repercussão entre os "homens de letras" mencionada por Amaral poderia referir-se ao tema de uma conversa surgido em meio a uma recepção oferecida pelo poeta e escritor Coelho Netto (1864 - 1934) em sua casa, no Rio de Janeiro, que chegou às páginas do jornal *O Paiz*. Com a estreia de Guiomar Novaes ressoando na memória dos cariocas e a expectativa por sua segunda aparição, cogitou-se na casa de Coelho Netto a promoção de um concerto com a participação de ambas as pianistas paulistas, Guiomar e Antonietta. Segundo a nota, a ideia causara enorme entusiasmo entre os convidados do escritor, e logo se acrescentou às pianistas a violinista Paulina d'Ambrósio. Por fim, o texto do jornal terminava lembrando que as "três distintas patrícias, três glórias nacionais [...], por uma curiosa coincidência, são elas três [...]

[30] Alexandre d'Atri é especialmente conhecido por ter dirigido a *Revue du Brésil* (1897-1897) editada em Paris e engajada na promoção do Brasil na Europa desde fins do século XIX MARTINS, 2001, p. 82-86.

nascidas em S. Paulo"[31]. Publicada na imprensa carioca a 1º de junho, a notícia foi republicada na imprensa paulista já no dia seguinte.

Guiomar estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de junho de 1914. Em sua crítica sobre o espetáculo, o calejado e temido crítico Oscar Guanabarino começava por revelar o principal motivo que o fizera sair de casa. O nome da pianista paulista já lhe era familiar, mas a razão para escutá-la era satisfazer sua curiosidade sobre os verdadeiros méritos de Guiomar – se ela fazia jus aos elogios que a precediam. Afinal, argumentava ele,

> alguém, por ela, incumbira-se de transcrever na imprensa desta capital tudo quanto a seu respeito se publicava na Europa [...]; mas, devido à experiência de anos de tirocínio, púnhamos de reserva o que a seu respeito líamos, ainda que sentíssemos certo prazer tendo conhecimento de mais uma patriciasinha, que, pelo seu talento, atraiu sobre si as atenções do público e da imprensa de importantes capitais europeias[32].

O depoimento de Guanabarino é valioso por vir de um ator envolvido nos meandros da crítica artística e da imprensa diária. Os seus anos de "tirocínio" levaram-no a suspeitar da idoneidade, seriedade ou competência de seus confrades da imprensa europeia. O crítico conhecia as convenções de seu ofício, das críticas encomendadas e dos concertos não assistidos, por exemplo. Ou seja, a crítica musical não era confiável, um julgamento um tanto duro sobre os seus colegas de ofício. O texto de Guanabarino mostra igualmente o papel da imprensa em criar, alimentar e amplificar expectativas e afetos: mesmos que os elogios feitos a Guiomar fossem falsos, eles ainda assim eram

---

[31] *O Estado de S. Paulo*, 2 jul. 1914, p. 2.
[32] *O Paiz*, 27 jun. 1914, p. 3.

prazerosos, alimentando em Guanabarino um misto de sentimentos patrióticos e afetivos: era prazeroso ler o nome da "patriciasinha" na imprensa europeia.

Segundo o jornal *O Paiz*, o Teatro Municipal não estava completamente tomado, mas sua ocupação era "mais que regular"[33]; o público, por sua vez, esteve entusiasmado durante todo o recital, que fora "magnífico", "caloroso", "verdadeiramente impressionante". A descrição feita no *Jornal do Commercio* foi em outra direção, e carregava nas tintas: Guiomar levou "frêmitos à alma do carioca", foi "aplaudida com delírio", "inflamou o espírito do auditório para as manifestações de glorificação". Tudo isso não se dera por motivos patrióticos ou vaidades:

> a causa de toda aquela exaltação que se processou rapidamente, começando por demonstrações de agrado, crescendo num impulso de admiração, avolumando-se nos gestos irreprimíveis dos aplausos amplificando-se nas aclamações e explodindo em uma apoteose, teve origem na grandeza artística que a excelsa pianista revelou[34].

E foi este tom "apoteótico" que predominou na imprensa carioca no resto da passagem de Guiomar Novaes pelo Rio de Janeiro. Após o sucesso desse primeiro, um segundo concerto foi arranjado. O Teatro Lírico foi escolhido pela necessidade de um "teatro maior para conter todos os admiradores da brilhante pianista que ainda não puderam aplaudi-la no primeiro concerto"[35]. De fato, uma "enchente" tomou todo o teatro: pela descrição feita em *O Paiz*, o "velho teatro, cujas vastas dimensões são bem conhecidas. regurgitava". E o concerto foi um "verdadeiro delírio". Ao final, a multidão

---

[33] *O Paiz*, 26 jun. 1914, p. 4.
[34] *Jornal do Commercio*, 26 jun. 1914, p. 5.
[35] *Jornal do Commercio*, 29 jun. 1914, p. 6.

aglomerou-se na porta esperando pela pianista, cercou o carro que a levaria e "acompanhou-a até longa distância, vitoriando-a sem interrupção"[36].

Um terceiro concerto foi marcado logo em seguida no Salão de Empregados do Comércio, e após esse, mais outros dois novamente no Teatro Lírico – o que era para ser uma única apresentação transformara-se em cinco. O penúltimo foi intitulado Festival Artístico Popular por ter ingressos a preços módicos, dando oportunidade a pessoas de menor poder aquisitivo de ouvir a pianista. No derradeiro e último concerto, Guiomar se apresentou como solista convidada pela Sociedade de Concertos Sinfônicos[37].

Um dos problemas de lidar com textos não assinados de jornais é o anonimato que os caracteriza e o número de pessoas envolvidas em sua produção: repórteres, redatores, revisores, chefes de redação, linotipistas, diagramadores, ilustradores etc. Quase nunca é possível identificar pelas mãos de quem tal ou qual fato se tornou notícia, ou qual ou quais alterações ocorreram nesse processo. Se não é possível identificar ou atribuir a autoria a um texto, é ao menos possível identificar os objetivos aos quais ele atende e as expectativas que ele cria. Na medida em que as expectativas são ou deixam de ser satisfeitas, elas se transformam em reputação. No caso de Guiomar era necessário afirmar a grandeza da pátria, fosse a "pátria paulista" ou a brasileira.

Considerando a pouca idade de Guiomar e a pouca autonomia permitida às mulheres em geral no início do século XX, é possível afirmar que ela dificilmente poderia ter incumbido alguém para promover seu nome na imprensa carioca, como sugere Oscar Guanabarino. Luigi Chiaffarelli poderia ter feito isso; Gelásio Pimenta seria um candidato

---

[36] *O Paiz,* 4 jul. 1914, p. 3.

[37] Datas dos concertos de Guiomar no Rio de Janeiro: 25 de junho no Teatro Municipal; 2 de julho no Teatro Lírico; 12 julho, Salão dos Empregados do Comércio; em 23 de julho foi o Festival Artístico Popular; 25 de julho com a Sociedade de Concertos Sinfônicos.

mais provável, era um homem da imprensa e apoiara Guiomar Novaes desde o início de sua carreira. Além disso, ele estava engajado na promoção do "progresso paulistano", da pujança do café, dos feitos realizados no estado e na cidade de São Paulo que marcaram o periodismo paulista da época e dos quais sua revista, *A Cigarra*, tornara-se referência[38].

Guiomar Novaes apareceu em *A Cigarra* já em seu primeiro número, de março de 1914, em uma fotografia de um concerto em Santos, e durante todo o primeiro ano da revista o seu nome aparecia em alguma seção. No número 4, por exemplo, o abbade Michon inaugurou o "Consultório Grafológico" analisando a caligrafia da pianista, que revelava

> Espírito e coração de eleição; inteligência lúcida e criadora; grande sensibilidade feminina. Paixão profunda, alucinada pela arte. Amor ao sucesso, à glória, à celebridade.
> Confiança em si. A esperança e a convicção permitem-lhe um estado de alma quieto e calmo, que provoca simpatia.
> Natureza sem caprichos e sem extravagâncias, tudo nela é verdadeiro, natural e encantadoramente simples.
> Não é vaidosa, nem orgulhosa, nem ambiciosa, porque em sua alma tudo é equilíbrio e harmonia. O seu grafismo tem um aspecto de uma partitura, como reflexo que é do seu grande talento de virtuose musical.
> Abade Michon[39]

Como alguém pode ter amor ao sucesso e não ser ambiciosa o abade deixou de explicar. O que a curiosa "análise grafológica" deixa claro é que Guiomar já não era só pianista, era uma celebridade. E, evidentemente, o sucesso obtido no Rio de Janeiro, em julho de 1914, foi comemorado no oitavo número de *A Cigarra*, com Guiomar em sua capa (Imagem 26). Gelásio apoiara Guiomar desde os primeiros anos, o que agora lhe

---

[38] Sobre essa fase do periodismo paulista ver MARTINS, 2001, p. 532-538.
[39] *A Cigarra*, 25 jun. 1914, p. s.n.

garantia acesso privilegiado à pianista que ele usava a seu favor, inserindo fotos da pianista nos saraus em sua casa. E não se tratava apenas de interesse comercial, certamente houve uma relação de pessoal construída durante os anos. O necrológio de Gelásio no *Correio Paulista* menciona a admiração profunda que ele tinha por Guiomar, e a ajuda que ele prestou a ela desde sua meninice até o início de sua carreira[40].

Pimenta logo intuíu que Guiomar era assunto que interessava a parcela de leitores que desde cedo ele procurou conquistar e cativar: as alunas do Conservatório Dramático e Musical. *A Cigarra* publicava regulamente notícias e fotos sobre o Conservatório: em seu décimo número, em setembro de 1914, Pimenta incluiu um retrato do veterano professor de canto, João Gomes de Araújo e suas alunas. No grupo, um rapaz alto e novo destoava das moças: era Mário de Andrade (Imagem 27).

Estevam Lucchesi foi outro que percebeu que se associar à figura de Guiomar Novaes era uma boa estratégia de *marketing*. Ele reformava e afinava pianos e, em setembro de 1914, publicou um anúncio no *Estado de S. Paulo* que reproduzia um bilhete manuscrito onde Guiomar recomendava sua oficina e onde dizia-se muito satisfeita com seus serviços, que "rivalizavam aos melhores profissionais" que conhecera na Europa (Imagem 28).

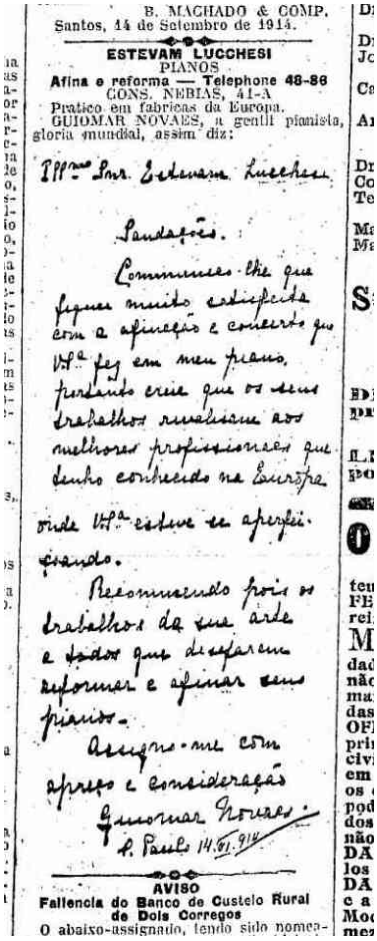
---

[40] *Correio Paulistano*, 21 set. 1924, p. 3.

Imagem 26 – Guiomar Novaes na capa da *Revista Cigarra*, n. 8, agosto de 1914

Imagem 27 – João Gomes de Araújo com suas alunas de canto do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e Mário de Andrade, em 1914[41]

[41] *A Cigarra,* 16 set. 1914, p. s. n.



B. MACHADO & COMP.
Santos, 14 de Setembro de 1914.

ESTEVAM LUCCHESI
PIANOS
Afina e reforma — Telephone 48-86
CONS. NEBIAS, 41-A
Pratico em fabricas da Europa.
GUIOMAR NOVAES, a gentil pianista, gloria mundial, assim diz:

Ill.mo Snr. Estevam Lucchesi

Saudações.

Communico-lhe que fiquei muito satisfeita com a afinação e concerto que V.Sa fez em meu piano, pertendo crue que os seus trabalhos rivalisam aos melhores profissionaes que tenho conhecido na Europa onde V.Sa esteve em aperfeiçoando.

Recommendo pois os trabalhos da sua arte a todos que desejarem reformar e afinar seus pianos.

Assigno-me com apreço e considerações

Guiomar Novaes.

S. Paulo 14.9.914

AVISO
Fallencia do Banco de Custeio Rural de Dois Corregos
O abaixo-assignado, tendo sido nomea-

Imagem 28 – Anúncio de Estavam Lucchesi com a recomendação de Guiomar Novaes sobre seus serviços de reforma e manutenção[42]

6.1.3.São Paulo, terra de pianistas

A descrição dos concertos de Guiomar Novaes no Rio de Janeiro em julho de 1914, seu final apoteótico, as multidões que acompanhavam a pianista, os concertos extras são relatos idênticos ao apresentado por Nicolau Sevcenko em seu clássico *Orfeu extático na metrópole*. Tratando do fenômeno de Guiomar, ele diz:

[42] *O Estado de S. Paulo*, 15 set. 1914, p. 9.

> Por certo, esse curioso fenômeno psicossocial ultrapassava os significados particulares da simples música. Para além do teclado, Guiomar Novaes tocara em alguma corda sensível que, embalada pela música, a transformara num símbolo vivo, forte o suficiente para mobilizar conteúdos emocionais em ardente expectativa de consumação. Que conteúdos eram esses é difícil sondar. Parte desse poder de deflagrar explosões de emoção, com certeza, vinha do prestígio de ser uma brasileira, "paulista", como a crítica local insistia, que seduziu as plateias mais sofisticadas do mundo. Outra parte, é provável, adviria do seu dileto romântico, de forte apelo emocional. Outra parte ainda, talvez, derivaria desse peculiar arranjo de linguagens, "clássica", "moderna", "brasileira", com essa última predominando em carga emotiva e coroando as demais, como se fosse o seu desdobramento lógico ou a sua projeção mais legítima. Havia ali algo assim como a autenticação em escala etérea de um destino manifesto. A história e o presente se fundiam num local que era o futuro e era ao mesmo tempo o Brasil.[43]

Contudo, a Guiomar Novaes que voltara da Europa aos 19 anos, se fora consagrada em 1913 em São Paulo e em 1914 no Rio de Janeiro não era a mesma pianista descrita por Sevcenko. A Guiomar que o historiador descreve foi fortemente influenciada pelos textos de Mário de Andrade sobre a pianista publicados da revista *Klaxon*.

Uma primeira diferença entre a pianista de 1913 e a descrita por Sevcenko refere-se ao repertório – ao contrário do que ele acreditava, o repertório dela não tinha um "peculiar arranjo de linguagens"; tampouco a Escola Luigi Chiaffarelli, em que ela se formara, valorizava a música moderna[44], ou ao menos o que ele, Sevcenko, reconhecia como música moderna: Debussy. No repertório de concertos de Guiomar antes de novembro de 1917 não existe nenhum rastro da música desse compositor, cujas obras

---

[43] SEVCENKO, 1992, p. 251-252.
[44] Ibidem, p. 251.

foram incluídas a conta-gotas no repertório da pianista durante a década de 1920[45]. O mesmo pode ser dito sobre Villa-Lobos, compositor cujas peças começaram a aparecer em seus recitais a partir da Semana de Arte Moderna de 1922[46]. Além disso, no caderno "Repertório de Guiomar Novaes", que lista o repertório que Guiomar estudou com Chiaffarelli em São Paulo[47], entre os compositores classificados como modernos constavam Alexandre Levy, Brahms, Bizet, Liszt e Saint-Saëns[48]; o único compositor arrolado ali que pelos critérios estéticos atuais produziu música moderna é Maurice Ravel.

Uma das dificuldades em sondar os "conteúdos emocionais" despertados por Guiomar e aos quais Sevcenko aludiu era a atmosfera de encantamento que ela estabelecia com o público durante suas *performances*, um lugar-comum nos relatos de quem a assistiu. Para ficar apenas com um exemplo do que isto significava, vale a pena citar uma passagem de Mário de Andrade na *Klaxon*, sobre um dos concertos de Guiomar a que ele assistira:

> A *10ª Rapsódia* [de Lizst] é rojão que só tem direito de existir quando a célebre virtuose [Guiomar] se incumbe de lhe realizar os glissandos. Mas onde a fantasia da intérprete permite-lhe uma legítima e total criação é na *Dança dos Duendes*. Eu vi os elfos saírem em girândolas esverdinhadas do negro Steinway, formaram em torno da pianista uma ronda vertiginosa em que pousou, furtivo, um raio de luar... Sempre desejara conhecer esses elfos pequeninos... Aconselharam-me a leitura de Leconte... Saí da lição [...]

---

[45] Na década de 1920, Guiomar tinha seis peças de Debussy em seu repertório de concerto: *Fantasia em fá menor, Soirée dans Grenade*, *Les Colines d'Anacapri*, *Minstrels*, *Poissons d'Or* e *Reflets dans l'eau*. Cf. Programas executados por Guiomar Novaes, ORSINI, 1988, v. 3, p. 10-197.

[46] Na década de 1920, Guiomar tocava seis peças de Heitor Villa-Lobos: *O ginete do Pierrozinho, Polichinelo, Lenda do caboclo, Therezinha de Jesus, Passa-passa gavião* e *Momo precoce – Fantasia para piano e orquestra.* Idem, ibidem, loc. cit.

[47] O caderno foi reproduzido no Anexo B.

[48] Uma boa discussão sobre quais eram as escolas considerados modernas no início do século XX está em LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **O Círculo Veloso Guerra e Darius Milhaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Reler, 2010. p. 19-68.

> incrédulo como entrara. Um dia, ao ler Shakespeare, sentira duendes em redor de mim... Mas quando a srta. Novaes executou o trecho de Liszt eu vi os entezinhos translúcidos. A ilustre pianista, pelo poder de sua fantasia, criara o inexistente. Devo-lhe esta comoção linda de minha vida[49].

Descobrir como Guiomar fez para tornar visíveis os duendes percebidos por Mário de Andrade ou os tais "fenômenos psicossociais" aos que alude Sevcenko ultrapassa em muito o âmbito deste trabalho. O que é possível é observar alguns dos componentes afetivos construídos e mobilizados na recepção dos concertos de Guiomar. Antes, porém, é necessário ajustar o quadro cronológico proposto por Sevcenko, pois o surgimento do fenômeno Guiomar é anterior ao que ele propõe.

Creio já ter deixado claro que São Paulo promovia-se como terra de pianistas desde pelo menos 1908, quase uma década antes do que Sevcenko propõe. Mas, como ele propões, fora o repertório romântico e a consagração no exterior que possibilitaram a Guiomar mobilizar aqueles conteúdos "em ardente expectativa de consumação". Quais poderiam ser esses conteúdos? A resposta a este problema está na polêmica sustentada por Vicente de Carvalho contra Felix Otero ocorrida em 1913[50] e aludida no início deste capítulo.

Para Otero, Guiomar ainda não era uma artista acabada por que ser muito jovem para isso. Para ele, as opiniões que afirmavam a perfeição artística da pianista baseavam-se em um sistema binário de julgamento que só admitia os extremos, o ótimo

---

[49] ANDRADE, Mário de. **Guiomar Novaes II**. São Paulo: 1922. p. 9.

[50] Em sua autobiografia, o pianista João de Souza Lima, cujo irmão fora aluno de Félix de Otero, menciona o tema da polêmica LIMA, João de Souza. **Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do Maestro Souza Lima**. São Paulo: Ibrasa, 1981. p. 19. Luciana Medeiros e João Carlos Sampaio também mencionam a polêmica MEDEIROS; SAMPAIO, 2011, p. 50. Maria Stella Orsini descreve a polêmica em sua tese de livre-docência ORSINI, 1988, p. 337-339. A passagem foi excluída da versão em livro Idem, 1992.

e o péssimo, e, sobretudo, na necessidade de alimentar o amor-próprio patriótico a qualquer custo[51].

A polêmica nos jornais foi feroz. Vicente de Carvalho escreveu oito artigos, todos publicados em *O Estado de S. Paulo* entre 20 de setembro e 13 de outubro. Por ser leigo em música e reconhecendo-se incapaz de julgar os méritos propriamente musicais de Guiomar Novaes, Carvalho usava as apreciações emitidas pelos críticos europeus sobre os concertos da pianista na Europa. Portanto, não surpreende que em seu oitavo e derradeiro artigo, ele procure justificar o reconhecimento público ao qual Guiomar faria jus com argumentos de forte apelo emocional. Nesses argumentos, Carvalho mobiliza três componentes fundamentais para entender a dimensão e o significado do fenômeno Guiomar Novaes: a pátria, a civilização e o amor:

> A essa artista [Guiomar Novaes], que não veio procurar em nós aplausos sem eco de que não precisa e sim nosso carinho, de tanta valia para o seu coração afetuoso; a essa patrícia, que não nos deve quase nada, e a quem nós devemos a sua glória, em que participamos; a essa artista maravilhosa que é nossa patrícia, que tanto nos honra e tanto nos ama, não neguemos o que lhe podemos dar: o nosso entusiasmo enternecido.
> [...]
> Para que, pela nossa ingratidão contrastando com as seduções do mundo que a aclama não a desliguemos de nós; para que em toda parte onde a aclamarem, e no seu coração, ela seja sempre como é hoje, a brasileira, "*la brèsilienne*", "*la brasiliana*", "*the Brazilian*", "*die Brazilierin*" Guiomar Novaes[52].

Para Vicente de Carvalho, Guiomar chegara consagrada da Europa; não era o reconhecimento público que ela buscava no Brasil, não eram as "palmas sem ecos" – ela esperava o carinho e o afeto que merecia. Afinal, ela dava aos brasileiros motivos para

---

[51] *O Estado de S. Paulo,* 16 set. 1913, p. 4. A crítica de Otero foi transcrita no Anexo A.
[52] *O Estado de S. Paulo*, 13 out. 1913, p. 6.

orgulharem-se de si mesmos e de sua nacionalidade, e o motivo de orgulho não se assentava na diferença com o europeu, pelo contrário: a música, o instrumento, os compositores eram os mesmos; Guiomar venceu os europeus no campo e pelas regras deles. Aquela pequena paulista, que alguns daqueles homens da oligarquia cafeeira conheceram ainda menina, realizou o sonho dourado da elite republicana: éramos brasileiros e ao mesmo tempo europeus.

A importância das vitórias de Guiomar Novaes na Europa ultrapassava o caráter de mera prova do sucesso do projeto civilizatório republicano. Proclamada a República, os vários grupos que derrubaram o Império passaram a lutar pela "formação das almas", ou seja, pela hegemonia política e pelo imaginário popular, uma batalha por símbolos, alegorias e mitos. Segundo José Murilo de Carvalho, uma das dificuldades brasileiras para justificar o novo regime era a inexistência de um sentimento de identidade nacional. Por isso, "a busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação seria a tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República"[53].

Guiomar foi importante de duas maneiras ao menos na construção dessa identidade coletiva. A primeira e mais óbvia era como símbolo nacional, com o qual todos poderiam se identificar, mulheres inclusive. A segunda, tão importante como a primeira, era a possibilidade que seus concertos permitiam para se experimentar essa identidade coletiva, criar por meio da ação o sentimento de pertencimento nacional.

Estudando os concertos de Beethoven, DeNora explorou sociologicamente a dimensão gestual da música: a *performance* musical como agente estruturador de

---

[53] CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 32.

categorias, capacidades e distribuição de ação e experiência. DeNora procurou mostrar como os concertos de Beethoven ajudaram a estruturar uma percepção de formas de tocar piano que seriam masculinas ou femininas em razão das demandas físicas que tais concertos exigiam, demandas inadequadas ao gestual feminino apropriado e às próprias vestimentas[54]. Ou seja, a ação de tocar teria sido um elemento no processo de atribuição do significado atribuído à música e à própria execução. Tocar os concertos de Beethoven era uma maneira de desempenhar distinções (construídas) de gênero.

Da mesma forma, as *performances* de Guiomar Novaes permitiam ao seu público exercitar *in loco* o patriotismo. A *Grande fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro* foi um dos cavalos de batalha da pianista, pedido recorrente no bis de seus concertos. Quando tocado, era comum o auditório pôr-se de pé para escutá-lo. A primeira notícia que eu encontrei mencionando esse comportamento do público é 1914, em um concerto no Coliseu Santista[55]. Chiaffarelli não poderia prever que a peça causasse tamanha comoção, mas ele sabia exatamente qual sentimento ele estava cultivando – o nacionalismo.

6.1.4. Artista ou não?

Em sua crítica, Félix de Otero apontou alguns defeitos na *performance* de Guiomar Novaes. O primeiro fora a escolha das obras, que não seriam de grande responsabilidade; além disso, a interpretação dada à *Sonata* de Beethoven fora estilisticamente inadequada. Na *Marcha turca das ruinas de Atenas* os efeitos dinâmicos

---

[54] DENORA, Tia. Music into Action: Performing Gender on the Viennese Concert Stage, 1790–1810. **Poetics**, v. 30, n. 1, pp. 19-33, 2002.
[55] O concerto ocorreu a 18 de fevereiro. Cf. *O Estado de S. Paulo,* 19 fev. 1914, p. 4.

foram insuficientes porque Guiomar não tinha o vigor físico necessário. Mais graves que essas falhas era a sua formação incompleta e sua juventude:

> Do completo artista-virtuose dos nossos dias exige-se uma cultura geral muito superior que o leve a assenhorar-se com perícia de todos os segredos da sua arte e lhe permita pisar com máxima firmeza e convicção no terreno acidentado da Arte geral.
> Inúmeros exemplos testemunham que só com a experiência de uma idade madura, e com a segura observação adquirida em contínuos e prolongados estudos se consegue a formação de uma pronunciada individualidade artística.
> [...]
> Percorra a senhorita Guiomar as páginas da história de nossa arte e verá que os Imortais que vivem no Parnaso não tiveram a ele fácil acesso. O *gradus ad Parnassum* é escabroso e exaustivo e os que o percorrem não se apoiam nos sucessos fáceis e fugazes – porque são frágeis.
> Fazemos por isso ardentes votos, por que a nossa distinta compatriota, para a glória da Pátria, siga calma e desassombradamente esse caminho difícil e tortuoso para que vejamos mais tarde figurar seu nome entre os dos Imortais.[56]

Mais do que a intepretação, Otero criticava, de forma paternalista e enviesada, a formação incompleta de Guiomar, a quem faltavam conhecimentos sobre estética e da linguagem musical (como contraponto, harmonia, forma e instrumentação, por exemplo). Nesse ponto ele tinha razão pois, como expus no Capítulo 4, na proposta pedagógica de Chiaffarelli havia pouca teoria e muita técnica. Também não há notícia de qualquer aluna sua tenha tido encaminhamento semelhante ao dado João de Souza Lima (1898 – 1982)[57], que foi encaminhado pelo italiano para estudar composição com Agostino Cantù.

---

[56] *O Estado de S. Paulo,* 15 nov. 1913, p. 4.
[57] Souza Lima nasceu em São Paulo e iniciou seus estudos de piano com o irmão José Augusto. Depois dos estudos com Chiaffarelli seguiu para o Conservatório de Paris com bolsa do Pensionato Artístico. Além de pianista teve uma carreira importante como maestro. Publicou uma autobiografia LIMA, 1981.

Não eram só os textos de jornais e revistas os únicos canais pelos quais a polêmica liderada por Vicente de Carvalho se desenrolou. Desenhos, caricaturas e piadas logo foram usados na revista *O Pirralho* contra Otero. Na contenda, sua militância em favor de Richard Wagner (Imagem 29) e as antigas divergências com Chiaffarelli (Imagem 30) foram mobilizadas por Juó Bananère e de Voltolino para criticá-lo.

O tema da força física na interpretação de Guiomar Novaes é algo controverso por vários motivos. De início é importante considerar o preconceito vigente na sociedade patriarcal da época segundo o qual as mulheres eram menos capacitadas física e intelectualmente que os homens. As mulheres também seriam frágeis, sensíveis, detalhistas, dóceis e aptas à imitação; os homens, ao contrário, seriam vigorosos, racionais e criativos[58].

Um segundo ponto diz respeito às opiniões divergentes entre críticos que a escutaram: enquanto alguns afirmaram as mesmas limitações na intensidade sonora que Otero, outros atestaram o oposto. Por último, mas não menos importante, o desempenho de Guiomar Novaes também precisa ser analisado à luz da educação que lhe foi dada e os reflexos em sua conduta dentro e fora dos palcos.

Modéstia e simplicidade são dois traços de comportamento onipresentes nas descrições feitas sobre Guiomar: agradavelmente desafetada, disseram os ingleses; modesta e simples, os suíços; porte calmo, simples e perfeito, os franceses[59]. Tais traços conformam-se à educação dada às mulheres na sociedade no início do século XX, educação que inculcava valores morais e religiosos, que valorizava a obediência, a

---

[58] Para as clivagens de gênero nas artes no Brasil desse período ver SIMIONI, 2008, p. 60-65.
[59] Respectivamente: Londres, *Sunday Times*, 26 maio 1912, p. 4; Genebra, *Journal de Genève*, 18 fev. 1913, p. 3; Paris, *Le Menestrel*, 26 abr. 1913, p. 136.

disciplina e o recato[60] e condenava a autopromoção – ter uma posição de destaque era condição depreciativa para uma mulher de família[61].

Guiomar não só evitava atitudes e gestos másculos ou autoafirmativos; ela mesma se reconhecia como uma pessoa comum, como em sua entrevista a Monteiro Lobato:

> — Não sente aptidões para compor?
> — Creio que não. Em geral o executante não compõe.
> — Sim, mas quando compõe integra-se, produzindo um artista completo.
> — Não penso em subir a essas alturas. Aí reside a exceção.
> — E não será Guiomar uma exceção?
> — Engano, eu sou como toda gente; o que há é que se simpatizam comigo e os olhos da simpatia enxergam demais.
> Um dos segredos da sedução por Guiomar exercida sobre o público, pondo de parte o prestígio do seu talento real, é a deliciosa modéstia, a absoluta despretensão com que se apresenta. É tão comum a *morgue*, o empolado, a "atitude" nos artistas... Criaturas já destacadas do rebanho humano pelo fato de cultivarem uma arte, mais pronunciado ainda procurarem tornar o estigma adotando uma atitude "fatal". A cabeleira do músico, a gravata-borboleta dos pintores! Os modos trágicos do poeta [...]; o tom enfático de super-humanidade ou sibilismo de iniciado e detentor da arca santa![62]

Em primeiro lugar, chama a atenção a postura de Lobato ao perguntar diretamente a Guiomar sobre suas aspirações em relação à composição, ao contrário do tom paternalista e enviesado de Otero. Ao insistir na pergunta, Lobato mostra que não subscrever ao preconceito vigente sobre as deficiências inerentes às mulheres para a

---

[60] Catarina Domenici mostra o comportamento recatado de Clara Schumann DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: **Estudos de gênero, corpo e música**. Nogueira, Isabel; Fonseca, Susan Campos (Orgs.). Goiania, Porto Alegre: Anpom, 2013. p. 98-102.
[61] Miriam Lifchitz Moreira Leite exemplifica estas questões em seu Prefácio ao livro de Maria Paes de Barros BARROS, 1998, p. 83-84. Sobre os valores morais e religiosos na educação das moças paulistas ver TRIGO, Maria Helena Bueno. **Os paulistas de quatrocenos anos: ser e parecer**. São Paulo: Annablume, 2001. p. 51-61.
[62] LOBATO, 2008, p. 272-273.

criação artística[63]. Por sua vez, Guiomar se mostra relutante em referir-se a si mesma como uma pessoa dotada com talentos especiais: ela era "como toda a gente", sem ambições em alcançar pontos mais altos, o que a destacaria dos demais; compor seria expor-se, seria autopromover-se.

Em outro trecho da entrevista Guiomar afirma que para ela foi muito natural conquistar o prêmio do Conservatório de Paris, uma convicção que ela tinha desde criança; mas não conquistara por ambição, nem pretensão, talvez por ingenuidade. Questionada por Lobato se fora a Paris por sugestão de alguém, a resposta foi: "— Não. Eu sempre tive desejo de obter o primeiro prêmio do Conservatório de Paris"[64].

Existe uma extensa bibliografia sobre a construção da composição como atividade masculina e da interpretação como feminina. Lucy Green, por exemplo, explica esta distinção por meio da separação entre corpo e alma: enquanto a composição seria uma exibição da mente, a interpretação seria a exibição do corpo[65]. O exemplo de Guiomar mostra outra faceta do problema: a interdição à composição não era apenas questão da pretensa incapacidade intelectual – era um problema de ordem moral, exigindo da compositora uma exposição que ia contra o recato e a modéstia à qual as mulheres deveriam conformar-se. A submissão a preceitos morais também é uma das explicações dadas por William Weber para a inclusão de obras clássicas – de compositores como Bach, Mozart e Beethoven – no repertório de concertos das pianistas. A música daqueles compositores seria uma alternativa moral ao virtuosismo comercial, baseado em transcrições e fantasias de trechos de ópera[66].

---

[63] Simioni mostra a mesma posição de Lobato em relação a Anita Malfatti SIMIONI, 2008, p. 78-81.
[64] LOBATO, 2008, p. 270.
[65] GREEN, Lucy. **Music, Gender, education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 82-90.
[66] WEBER, 2011, p. 241-242.

O polonês Ignacy Paderewski foi o mais lendário e bem-sucedido pianista na história desde Franz Liszt (Lobato o mencionou durante a entrevista). Paderewski estivera em São Paulo, em agosto de 1911, sendo apresentado como a "organização artística mais completa do mundo na execução pianística"[67]. Ele foi um dos últimos pianistas da linhagem do virtuose-herói que Paganini e Liszt criaram. Em 1911, quando passou pelo Brasil, sua carreira já estava em decadência, sua *performance* estava bastante prejudicada pela lesão na mão direita[68]. Analisando a *performance* do pianista polonês, Félix de Otero afirmava que em todas as obras Paderewiski

> elevou-se à altura só atingível, por certo, pelos eleitos, pelos privilegiados, capazes de transmitir ao auditório em toda a perfeição a obra de arte que interpretam. As peças de Chopin, então, tiveram uma execução deveras incomparável. [...] Paderewski dá-nos um Chopin apaixonadamente sentido, mas não um sentimentalismo piegas como é tão vulgar, e sim numa expressão de absoluta virilidade, sem requebros efeminados que trescalam a almíscar.[69]

Essa crítica de Otero mostra como a percepção e a representação de gênero eram importantes para caracterizar a capacidade criadora de Paderewski; era sua interpretação viril de Chopin que o tornava incomparável.

E o que permitia a Paderewski transmitir "em toda a perfeição a obra arte" de um Chopin másculo e não efeminado? Não há como recuperar a interpretação de Paderewski a que Otero assistiu. Mas como Otero mesmo afirma, além das qualidades técnicas, do excepcional "temperamento de artista", os virtuoses possuíam um *on ne sait quoi* (um não sei o quê), "uma eloquência que na execução de Paderewski domina o

---

[67] *Correio Paulistano,* 14 ago. 1911, p. 4.
[68] No auge de sua carreira, em 1891, Paderewski perdeu o movimento em um dos dedos devido ao excesso de concertos e estudos SCHONBERG, 2006, p. 307-308.
[69] *O Estado de S. Paulo*, 18 ago. 1911, p. 2.

auditório por completo”[70]. Segundo seu biógrafo, durante toda sua carreira Padereski cultivou uma imagem pessoal marcante conquistada na década de 1890 em Paris: uma violência sutil, uma selvageria refinada, uma masculinidade efeminada combinada com o oculto e o exótico[71], o que hoje chamaríamos por metrossexual. Tal “eloquência” estava fora do alcance de Guiomar, mas isso não a impediria de demonstrar força, ao menos na opinião de Oscar Guanabarino (1851-1937).

Considerado o fundador da crítica musical no Brasil, os textos de Guanabarino estiveram nas páginas da imprensa carioca por mais de cinquenta anos em *O Paiz* e no *Jornal do Commercio*. Assim como Otero, Guanabarino era professor de piano e conhecido polemista[72]. Sobre a estreia de Guiomar Novaes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Guanabarino escreveu:

> A sua primeira qualidade é o *cantar* deliciosamente; meigo e suave é o som que ela obtém do piano, parecendo, a quem acompanha o seu dedilhar, que esse efeito provém de ser o teclado acariciado pelos seus dedos quando executa um trecho melódico.
> Percebe-se a sua força nos dedos, quando articula; nos braços, quando ataca os acordes em série; nos pulsos, quando desfere passagens em oitavas ou faz o *staccato* forte.
> [...]
> E com esse programa, por nós ouvidos atentamente, sentíamos os efeitos de maravilhosa execução feminina para dentro em pouco termos a revelação de um piano másculo.
> Coelho Netto, ao entrar na sala de imprensa, perguntou-nos:
> – Qual das duas preferes: – A Antonietta [Rudge] ou a Guiomar?

---

[70] *O Estado de S. Paulo*, 20 ago. 1911, p. 2.
[71] ZAMOYSKI, 1982, p. 43.
[72] Em 1933, Guanabarino começou uma polêmica com Antônio de Sá Pereira, então professor catedrático no Instituto Nacional de Música, sobre os métodos de ensino de piano IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. **O artista pedagogo, o crítico e as alunas de piano: da análise de uma polêmica entre Antônio Sá Pereira (1888-1966) e Oscar Guanabarino (1851- 1937) à discussão sobre a presença feminina na educação musical no Brasil**. Porto: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, 2008. e CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. A recepção ao "Ensino Moderno de Piano" (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarino. **Música em Contexto**, Brasília, Universidade de Brasília, v. 1, pp. 193-233, 2014.

> – Ambas – respondemos.
> – Mas não é capaz de estabelecer o teu sistema de comparações neste caso?
> – Sou.
> – Quero ver amanhã... [na crítica do jornal]
> Pois é fácil, Antonietta [...] é *uma* grande pianista; Guiomar Novaes é *um grande pianista* – duas artistas admiráveis[73].

A percepção de que haveria interpretações masculinas e femininas mostra o quanto as concepções de gênero estavam presentes no julgamento de pianistas. Mais que o caráter parcial e pessoal dos julgamentos, as divergências sobre a força de Guiomar sugerem que o sexo do pianista era um elemento, um quesito na opinião dos críticos e consequentemente do público.

DeNora sugere que o gestual dos concertos de Beethoven ajudara a estruturar percepções masculinas e femininas. Guiomar assumia no palco e fora dele gestos e comportamentos recatados, adequados à moral de seu tempo. Isso não impediu alguns de perceberem sua *performance* como máscula. É difícil comparar as exigências físicas dos concertos de Beethoven tocados em Viena no final do século XIX e em São Paulo no século XX. Os instrumentos eram muito diferentes, assim como a técnica pianística, e as salas de teatro também eram muito maiores. Acima de tudo, o público era muito diferente; uma centena de homens e mulheres virtuoses já havia tocando o mesmo repertório que relativamente mudava muito pouco.

O que precisa ser investigado é se de fato existiriam concepções distintas do que seriam *performances* musicais masculinas e femininas. Talvez as restrições gestuais, corporais e morais tenham criado padrões de interpretação musical como dinâmica,

---

[73] *O Paiz*, 27 jun. 1914, p. 3.

articulação[74] e até mesmo de fidelidade ao texto musical. Isto é, haviam convenções relativas à interpretação da música que as mulheres deveriam aprender e reproduzir.

WAGNER — Não faça caso, menina, quando *elle* fala de mim é ainda mais perverso. . .

Imagem 29 – Charge de Voltolino satirizando Félix de Otero[75] por sua crítica a Guiomar Novaes, em *O Pirralho*

[74] O uso indiscriminado dos pedais do piano era um tema recorrente nas críticas às performances de amadores.
[75] *O Pirralho,* 27 set. 1913, p. 3.

Imagem 30 – Juó Bananère satirizando Félix de Otero por sua crítica a Guiomar Novaes em *O Pirralho*[76]

[76] *O Pirallho,* 4 out. 1913, p. 2.

CONCLUSÕES

Ao situar esta pesquisa no campo da história social da música procurei aliar métodos e ferramentas de três campos: a musicologia, a história e a sociologia da arte. O resultado é uma narrativa histórica sobre os padrões de atividades musicais coletivas que tiveram como centro pianistas e o piano. Outra preocupação traçada desde o início da pesquisa foi a de traçar a narrativa partindo de um plano geral para o particular, isto é, mapear o funcionamento do mundo do piano e vê-lo em ação na construção da reputação de Guiomar Novaes.

O trabalho começou descrevendo o instrumento em si, sua introdução no Rio de Janeiro e as redefinições dos mundos da música provocado pela presença da corte portuguesa. A este respeito, uma primeira conclusão era a má articulação dos principais marcos cronológicos do pianismo carioca, 1808 e 1856, ao comércio de instrumentos, partituras e impressão musical: ou estes não existiam, no primeiro caso, ou sua relação permanecia oculta, no segundo.

A importância do piano para a dinamização da economia musical do Rio de Janeiro, tanto na oferta de serviços quanto na venda de outros instrumentos, acessórios e impressos de vários tipos, já havia sido identificada por diversos autores. O que a análise utilizando o conceito de mundo artístico revelou foi a ligação estreita que existiu entre comerciantes de pianos e impressores de música, que se articularam para satisfazer a demanda por música de gêneros locais – modinhas e lundus –, associação que se mostrou importante para a perenização das oficinas de impressão musical na cidade.

No Rio de Janeiro, a redefinição dos mundos da música ocorreu em razão da chegada da corte portuguesa e seus aparatos musicais. Entre os profissionais, os

músicos do teatro e da igreja, o ensino da música foi usado como ferramenta para requalificar o status da profissão. O objetivo era criar uma nova imagem para a classe de trabalhadores da música descolando-a daquela herdada da colônia que estava carregada por preconceitos de raça. A criação do Conservatório de Música era justificada pelo efeito moralizador que a instituição teria sobre a reputação da classe musical, produzindo trabalhadores para um ofício honrado como outro qualquer, ou seja, sem a mancha que o trabalho escravo representava. A defesa da probidade profissional tornava-se importante à medida que oportunidades de ensino privado aumentavam.

Além disso, o Conservatório de Música, no Rio de Janeiro, instituição tão celebrada e estudada, operou de maneira acanhada durante seus oito primeiros anos de funcionamento, uma maneira que mais se assemelhava às formas de ensino da colônia que às novas formas de ensino conservatorial. Isso mostra a necessidade de incluir, no nascente campo da história da educação musical, estudos que procurem desvendar o cotidiano escolar e que vão além de uma história institucional registrada em seus estatutos, seus quadros de disciplinas, discursos oficiais e currículo de professores.

Outra contribuição que o conceito de mundo artístico permitiu foi a revisão de concepções ideológicas profundamente arraigadas. A primeira delas é que tocar piano era apenas um verniz cultural, uma habilidade necessária às mulheres das classes abastadas necessária ao matrimônio. A necessidade ou imposição social de saber tocar piano criou um mercado profissional para homens e mulheres, com relações e estratificações sociais mais complexas do que a divisão entre amadoras e concertistas.

O problema da explicação puramente patriarcalista é que ela esconde o processo de entrada das mulheres na cultura letrada e o acesso a atividades remuneradas. Além disso, o aprendizado do piano e da música mitigava o isolamento doméstico, possibilitando a interação social com o sexo oposto. De certa forma, a música que

acompanhava o piano era uma das línguas estrangeiras que as mulheres aprendiam: para tocar música impressa era necessário aprender sua linguagem escrita. Em meados do século XIX a demanda pelo ensino contribuiu para tornar a profissão de professora de piano uma atividade socialmente aceitável para as mulheres.

A analise das ações de todas as pessoas envolvidas no processo de criação da obra artística, e não apenas os artistas, fez emergir sujeitos e atividades que normalmente escapam à musicologia. Muitas vezes tais aspectos, que não se referem às convenções relativas à linguagem musical em si, se mostraram fundamentais para a existência da atividade musical. Aqui a expressão "carregar o piano" aparece em sua acepção plena e ao mesmo tempo brutal, nos lembrando que foi o trabalho de africanos escravizados que viabilizaram o surgimento do mundo do piano paulistano. Foram em seus ombros que os pianos começaram a subiam a Serra do Mar.

As diferentes velocidades com as quais o mundo do piano carioca e paulista desenvolveram também mostra a necessidade premente de relativizar os marcos cronológicos da música brasileira, muitos deles estabelecidos a partir do Rio de Janeiro: temos chamado por história da música brasileira o que é muitas vezes é a história da música no Rio de Janeiro. De forma alguma nego a importância da capital do Império e da República como centro irradiador de modelos culturais, mas é preciso perceber que suas condições particulares. Enquanto os pianos chegavam ao porto carioca e de lá às casas de comércio e de seus compradores sem maiores percalços, levar um piano de Santos a São Paulo era uma aventura.

Cidade provinciana e rural durante boa parte do século XIX, a chegada de pianos e pianistas ocorreu em outra velocidade em São Paulo. Eles acompanharam a integração econômica propiciada pelo comércio do açúcar e do café. A criação da Faculdade de Direito será o outro fator importante para a história do piano em São Paulo, pois ela

trouxe a cultura urbana e letrada ao qual o piano se associava. Além disso, o interesse dos alunos pelo teatro garantia o funcionamento dos espaços, fornecia plateia, o público e a critica para os poucos concertos que aconteciam na cidade. Na da década de 1850 começaram a chegar os primeiros estrangeiros que serão responsáveis pelas primeiras transformações no comércio de instrumentos e partituras e no ensino.

Se a presença de estrangeiros como Gabriel Giraudon e Henrique Levy foram passo importante para dinamizaram o ensino e o comércio, na década de 1860, a falta de espaços adequados à presença de mulheres tanto no palco como na plateia começou a ser resolvida na década de 1870, com a construção de teatros e dos salões onde famílias poderiam se frequentar e as mulheres se exibirem.

Um problema crucial na história da música de São Paulo que este trabalho não resolveu, mas deixou equacionado, é a cronologia da música no século XIX. A solução para os marcos cronológicos da história da música na cidade de São Paulo passa pela história dos teatros.

Em relação às fontes, jornais e revistas revelaram-se um manancial de riqueza e variedade surpreendentes. A heterogeneidade de seus gêneros – artigos de fundo, notas, cartas, polêmicas, fotografias, anúncios, desenhos, ilustrações e caricaturas – revela uma multiplicidade de vozes e pontos de vista com intenções as mais variadas. Revela também silêncios – as vozes que este trabalho escutou foram as dos homens, dos pais e professores, as vozes masculinas que organizaram o mundo do piano paulistano. Neste sentido, uma pesquisa específica nos periódicos femininos, nos livros de memórias e biografias de mulheres certamente iluminará muitas das sombras que eu acabei criando.

*

Segundo Knittel[1] existem dois Beethoven, o homem e o mito. O segundo é uma redução do primeiro – redução pois fatos biográficos, depoimentos e obras foram filtrados ou falsificados para se ajustarem a uma narrativa de luta e transcendência. Esse enredo romântico, que tomou uma história criada tendo em vista um final determinado, transformar Beethoven num herói másculo e alemão, ainda é tido como o que realmente aconteceu. A história perdeu o homem de vista.

Processo semelhante de filtragem e os mesmos temas ocorrem na biografia de Guiomar Novaes. O exemplo mais claro disso é a definição do seu ano de nascimento. A incerteza pública sobre a data de nascimento de Guiomar constrangeu-a durante toda a vida, anualmente. E a maneira (discreta) como isso tem sido tratado revela de um lado o respeito e reverência pela artista, de outro o dilema moral dos biógrafos: como atribuir uma desonestidade a um ídolo.

A dificuldade dos biógrafos de Guiomar em lidar com esse dilema deve-se aos mesmos tópicos descritos por Knittel e que também são usados para justificar o sucesso da pianista. Se Guiomar venceu sozinha, pela força de sua vontade, se ela era a senhora de seu destino, ela também deveria ser responsável pela falsificação dos documentos e por assumir como sua uma música que ela não fez sozinha. E o que fazer com todos estes auxílios que ela teve? – ser aceita numa escola de elite que a põe em contato com a elite social e política, usar as festas da escola para se promover, usufruir do financiamento do Estado, usufruir das sua facilidades. Mas esse dilema moral é falso, em parte porque ela era uma criança quando aqueles fatos ocorreram e a possibilidade que ela teria para confrontar as escolhas dos pais e dos professores no início do século XX era

[1] KNITTEL, K. M. The Construcion of Beethoven. In: **The Cambridge History of Nineteenth-Century Music**. Samson, Jim (Ed.). Cambridge: Canbridge University Press, 2002.

remotíssima. Além disso, tal dilema projeta o talento musical sobre a sua personalidade da pianista: assim como sua interpretação era perfeita, também deveria ser a sua conduta e a sua moral.

No projeto educacional que a elite paulista implantara no primeiro período republicano, a música teve um papel importante. No caso do Jardim a música era essencial, tanto para o bom funcionamento das atividades escolares, quanto para a promoção do *ethos* republicano. Nesse contexto, Guiomar Novaes era um recurso humano valioso, pois ajudava o bom andamento das aulas e contribuía para dar brilho às festas. Ao frequentar o Jardim, Guiomar teve o acesso ao professor Chiaffarelli e ao círculo social da escola e do professor. Após apresentar sua aluna em um de seus concertos, Chiaffarelli preparou uma ação promocional no que deveria ter sido a despedida de Guiomar da escola, ação que incluía a composição de Guiomar corrigida por seu professor, uma fotografia e um texto que teve boa repercussão. O texto de Thompson não era uma profecia, era uma peça publicitária.

Segundo a teoria de Becker, a obra de arte mostra, de alguma forma, o sinal de colaboração de todos os que participam de um mundo artístico. Guiomar tornara-se pianista, pois este era o instrumento feminino à época; a valsa *Jardim da Infância* homenageava a escola no nome e seu diretor geral na dedicatória. A música mostrava o domínio da técnica musical de Chiaffarelli e a produção de toda a operação em torno à peça envolveu o conhecimento do *métier* profissional para criar uma carreira e uma reputação. E a elite social e política, onde a encontramos? No certificado do *Premier Prix* de Guiomar. As eleições da Primeira República ficaram famosas pela corrupção, eleições chamadas a bico-de-pena, nas quais livros eleitorais inteiros eram forjados. Nessa perspectiva, forjar uma certidão de nascimento não chega a ser sequer um procedimento primário, é meramente infantil.

Em agosto de 1913 Guiomar Novaes voltava da Europa laureada pelas plateias e pelos críticos europeus, e a plateia que foi ao Teatro Municipal foi para ouvi-la e para coroá-la. Ela era uma Artista.

As diferenças na cobertura deste concerto feitas pelo *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo* mostram como vários elementos gráficos foram usados para criar, alimentar e amplificar as expectativas e afetos do público. Com manchetes, fotografias e notícias a impressa alcançava leitores que não iriam ao teatro, mas que saberiam reconhecer o nome, o rosto e o valor de Guiomar Novaes. Da mesma forma que a imprensa colaborava em criar e divulgar a reputação de Guiomar, associar-se à reputação de Guiomar permitiu a Gelásio Pimenta conquistar e cativar leitores para sua revista *A Cigarra.* Guiomar era mais que pianista, era uma celebridade. Os seus êxitos na Europa era a realização o sonho dourado da elite brasileira, Guiomar venceu os europeus no campo e pelas regras deles. Éramos brasileiros e europeus.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3 ed. MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

(PROVÍNCIA), São Paulo. **Relatório apresentado à Assembleia Legislativa Estadual Provincial de S. Paulo pelo Presidente da Província o Exm. Sr. Dr. João Theodoro Xavier em 5 de fevereiro de 1874**, São Paulo,

_____. **Relatório apresentado à Assembleia Legislativa Estadual Provincial de S. Paulo pelo Presidente da Província o Exm. Sr. Dr. João Theodoro Xavier em 14 de fevereiro de 1875**. São Paulo: Typographia do Diario, 1875.

ABREU, Manoel Cardoso de. Divertimento admirável para os historiadores observarem as machinas do mundo reconhecidas nos sertões da navegação das Minas de Cuiabá e Mato Grosso [...] ano de 1783. **Revista do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo**, São Paulo, Typographia do Diario Oficial, v. VI, p. 273-293, 1902.

ALENCAR, José de. **Senhora, perfil de mulher**. São Paulo: Cultrix, 1968. (Primeira edição: 1874)

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: **História da vida privada no Brasil: Império**. v. 2. ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). NOVAIS, Fernando A. (Coord.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11-93.

ALINCOURT, Luís d'. **Memória sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá**. Brasília: Senado Federal, 2006. (Primeira edição: 1825)

ALMEIDA, Aluísio de. **Carlos Gustavo Hedberg, 1º diretor de Ipanema (1811-1814)**, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 6 abr. 1949, p. 6

ALMEIDA, Fernando Mendes. Histórico do Conservatório Dramático Musical de São Paulo (1906-1931). In: **Relatório do Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo anno lectivo 1931**. São Paulo: Typographia Fiume, 1931. p. 35-90.

AMADO, Marina Rodrigues. **Teatros em São Paulo (1890-1911): cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2016.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista do Conservatório de Música UFPel**, Pelotas, Conservatório de Música, UFPel, n. 1, p. 166-194, 2008.

AMORIM, Humberto. O comércio musical em livrarias, armazéns de variedades e lojas especializadas no Brasil oitocentista (1808-1822). **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 1-26, 2017a.

_____. O ensino de música nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1822). **OPUS – Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom), v. 23, n. 3, p. 43-66, 2017b.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

_____. Um rival de Liszt no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 27-50, 1962.

ANDRADE, Mário de. **Pianolatria**. Klaxon, São Paulo, n. 1, p. 8, 15 mai 1922.

ANDRADE, Mário de. **Guiomar Novaes II**. Klaxon, São Paulo, v. Klaxon, n. 2, p. 7-10, 15 jul. 1922.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. **Cartas: Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ARAÚJO, Maria Lúcia Viveiros. Os interiores domésticos após a expansão da economia exportadora paulista. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 12, n. 1, 2004.

ARAÚJO, Vitor Gabriel de. **A crítica musical na imprensa paulista (1854 – 1875)**. 1991. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo. 1991.

AUGUSTO, Antonio J. **A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

AZEVEDO, Elizabeth. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil. **Luso Brasilian Review**, University of Wisconsin, v. 2, n. 45, p. 68-83, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth R. **Um palco sob as Arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. Música. In: **Manual bibliográfico de estudos brasileiros**. v. 2. MORAES, Rubens Borba de; BERRIEN, William (Eds.). Brasília: Senado Federal, 1998. p. 1091-1143. (Primeira edição: 1949)

BARROS, Maria Paes de. No tempo dantes. In: **Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações**. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora da Unesp; Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1998. p. 79-148. (Primeira edição: 1946)

BECKER, Howard Saul. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BEYER, Gustavo. Ligeiras notas de viagem do Rio de Janerio à capitania de São Paulo, no Brasil, no verão de 1813. **Revista do IHGSP**, São Paulo, Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), v. 12, p. 275-311, 1907.

BIARD, François-Auguste **Deux années au Bresil**. Paris: L. Hachette, 1862.

BINDER, Fernando. **Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo**. In: XXIII Congresso da ANPPOM, jun.2013, Natal/RN, Brasil. 2013a.

_____. **Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na *Belle Époque*.** In: Simpósio de Pesquisa em Música (Simpemus), Curitiba. *2013*. DeArtes-UFPR, 2013b.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. **Teoria musical no Brasil: 1734-1854**. In: Simpósio Latino-Americano de Musicologia, I, 1997, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento **Diccionario bibliographico brazileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883-1902. 7 v.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

BLUTEAU, Pe. Raphael **Vocabulario portuguez & latino ...** Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, 1726.

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. **Um artista brasileiro, *im memorian***. Bahia: Typ. Bahiana de Cincinato Melchiades, 1913.

BOTSTEIN, Leon. A Mirror to the Nineteenth Century: Reflections on Franz Liszt. In: **Franz Liszt and his World**. GIBBS, Christopher G.; GOOLEY, Dana (Eds.). Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006. p. 517-568.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: **Usos e abusos da história oral**. FERREIRA, Marieta de Morais;; AMADO, Janaína (Eds.). Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

BRASIL. MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS DO IMPÉRIO. **Relatório do ano de 1868 apresentado à Assembleia Geral, na 1a sessão da 14a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1869.

_____. **Relatório do ano de 1869 apresentado à Assembleia Geral, na 2a sessão da 14a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870.

_____. **Relatório do ano de 1871 apresentado à Assembleia Geral, na 4a sessão da 14a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872.

BRUNO, Ernani Silva. **História e tradições da cidade de São Paulo: burgo de estudantes (1828-1872)**. 2. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. 3 v.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder**. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

CAMARGOS, Marcia. **Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)**. São Paulo: Alameda, 2011.

_____. **Villa Kyrial: crônica da *Belle Époque* paulistana**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Vida cotidiana e lazer em São Paulo oitocentista. In: **História da Cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889**. v. 2. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004.

CAMPOS, Eudes. Nos caminhos da Luz, antigos palacetes. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 11-57, 2005.

CAMPOS, Maria Christina S. Souza. Formação do Magistério em São Paulo: do Império a 1930. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, n. 72, p. 5-16, 1990.

CARDOSO, André. **A música na corte de d. João VI, 1808-1821**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do *Hino da Independência*, de dom Pedro I. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 25, p. 39-48, 2012.

CAROZZE, Valquíria Maroti. **A menina boba e a discoteca**. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo. 2012.

CARVALHO, Dalila Vasconcelos de. **O gênero da música: a construção social da vocação**. São Paulo: Alameda, 2012.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTAGNA, Paulo. Música na América portuguesa. In: **História e música no Brasil**. MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Eds.). São Paulo: Alameda, 2010. p. 35-78.

_____. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. 2000. 3 v. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciêncais Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2000.

CENTRO MUSICAL SÃO PAULO. **Centro Musical São Paulo**. Gazeta Artística, Revista de Música, Literatura e Belas Artes, São Paulo, n. 26, p. 11-15,

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. A recepção ao "Ensino Moderno de Piano" (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarino. **Música em Contexto**, Brasília, Universidade de Brasília, v. 1, p. 193-233, 2014.

CRUZ, Heloísa de Faria. A imprensa paulistana: do primeiro jornal aos anos de 1950. In: **História da Cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889**. v. 2. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 351-385.

CUNHA, Alcingstone Oliveira. **The Portuguese Royal Court and the Patronage of Sacred Music in Rio de Janeiro**. 1998. (Doutorado) – School of Music. Southwestern Baptist Theological Seminary, Fort Worth. 1998.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1835. 3 v.

DENORA, Tia. **Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803**. Berkeley: University of California Press, 1995.

_____. Music into Action: Performing Gender on the Viennese Concert Stage, 1790–1810. **Poetics**, v. 30, n. 1, p. 19-33, 2002.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: **Estudos de gênero, corpo e música**. NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). Goiania, Porto Alegre: Anpom, 2013. p. 89-109.

DUARTE, Francisco Lacerda Simões. **Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia; Paulus, 1995.

DURAND, José Carlos Garcia. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

EDWARDS, J. Michele. Women in Music to ca. 1450. In: **Women & Music: a History**. PENDLE, Karin (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 26-53.

EDWIN, M. Ripin; STEWART, Pollens; PHILIP, R. Belt; MARIBEL, Meisel; ALFONS, Huber; MICHAEL, Cole; GERT, Hecher; BERYL KENYON DE, Pascual; CYNTHIA ADAMS, Hoover; CYRIL, Ehrlich; EDWIN, M. Good; ROBERT, Winter e ROBINSON, J. Bradford. Pianoforte. In.: **Grove Music Online,** Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631>.

ELDER, Dean. **Guiomar Novaes, an Interview**. Clavier, Evanston, v. X, n. 9, p. 10-18, dez. 1971.

ELIAS, Norbert. **Mozart, a sociologia de um gênio**. SCHRÖTER, Michael (Org.). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

FARIA, Paulo Rogerio Campos de. **Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ufrj), Rio de Janeiro. 1996.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FONSECA, Antonio Carlos da. **Subsídios para a história da imprensa em São Paulo: o *Correio Paulistano* no seu 75º aniversário**, Correio de São Paulo, São Paulo, 26 jun. 1929, p. 1-5

GARCIA, Gilberto Vieira. **"Tão sublime quanto encantadora arte": o ensino de música no Imperial Collegio de Pedro II**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Rio de Janeiro. 2014.

GARDNER, George. **Travels in the Interior of Brazil...** London: Reeve Brothers, 1846.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **"Civilizando" pela Música: a pedagogia do canto orfeônico na Escola Paulista na Primeira República (1910-1930)**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo. 2003.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte - 1826-1861.** São Paulo; Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo; Ediouro, 2004.

GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura**. 1995. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 1995.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1899.

GREEN, Lucy. **Music, Gender, education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HERBERT, Trevor. Social History and Music History. In: **The Cultural Study of Music**. CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Eds.). London: Routledge, 2003. p. 146-156.

HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. Tão longe, tão perto – as meninas do Seminário. In: **Histórias e memórias da educação no Brasil – vol. II: séculco XIX**. v. 2. STEPHANAU, Maria; BASTOS, Maria Helena Camara (Orgs.). Petrópolis: Vozes, 2005. p. 52-67.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. **O artista pedagogo, o crítico e as alunas de piano: da análise de uma polêmica entre Antônio Sá Pereira (1888-1966) e Oscar Guanabarino (1851- 1937) à discussão sobre a presença feminina na educação musical no Brasil**. In: Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, Porto. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, 2008.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia Almeida. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. 2011. Tese (Doutoramento) – Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo. 2011.

IKEDA, Alberto. **Italianos e a música em São Paulo**, O Estado de São Paulo, São Paulo, 7 jan. 1989, Cultura, p. 6-7

_____. **Música na Cidade de São Paulo em Tempo de Transformação: 1900-1930.** 1988. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 1988.

IMPÉRIO, Brasil. Ministério dos Negócios do. **Relatório do ano de 1855 apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 4a sessão da 9a legislatura**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856.

JACKSON, Barbara Garvey. Musical Women of the Seventeenh and Eighteenth Centuries. In: **Women & Music: a History**. PENDLE, Karin (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 97-143.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. **A formação de professores para as práticas musicais do Jardim da Infância – prescrições, orientações e o ensino da música no currículo das Escolas Normais de São Paulo na Primeira República.** In: Congresso Brasileiro de História da Educação, Goiânia. Goiânia, 2006.

_____. Institucionalização da profissão docente – o professor de música e a educação pública. **Revista da Abem**, Porto Alegre, Abem, v. 21, p. 15-24, 2009.

JUNQUEIRA, Maria Francisca Paes. **Escola de Música Luigi Chiaffarelli**. 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie, 1982.

KENNEDY, Richard. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

KISHIMOTO, Tisuko Morchida. A pré-escola na República. **Pró-Posições**, Campinas, Faculdade de Educação da Unicamp, v. 1, n. 3, p. 55-66, 1990.

KIVY, Peter. **The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius**. New Haven: Yale University Press, 2001.

KNITTEL, K. M. The Construcion of Beethoven. In: **The Cambridge History of Nineteenth-Century Music**. SAMSON, Jim (Ed.). Cambridge: Canbridge University Press, 2002. p. 118-150.

KÜLH, Paulo M. A música e suas histórias na obra de Araújo Porto-Alegre. In: **Araújo-Porto Alegre: Singular & Plural**. KOVENKY, Julia; SQUEFF, Letícia (Orgs.). São Paulo: IMS, 2014. p. 163-175.

LAEDERICH, Alexandra Jacques Ibert. In.: **Grove Music Online,** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013675>.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **O Círculo Veloso Guerra e Darius Milhaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LANGE, Francisco Curt. Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro: el ambiente musical en la mitad del Segundo Imperio. **Revista de estudios musicales**, Mendoza, Universidade Nacional de Cuyo, n. 4, p. 43-216, 1950.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Edson. **Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo**. São Paulo: Annablume, 2001.

LEME, Mônica. **Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX) - modinhas e lundus para "iaiás" e "trovadores de esquina"**. In: Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade Federal Fluminense (UFF), 2004.

LEME, Mônica Neves. **E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. – música popular e impressão musica no Rio de Janeiro (1820-1920)**. 2006. Tese (Doutorado em Históriоa Social) – Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2006.

LEVY, Aiala Teresa. **Forging an Urban Public: Theaters, Audiences, and the City in São Paulo, Brazil, 1854-1924**. 2016. Ph. D. – Department of History. Chicago. 2016.

LIMA, João de Souza. **Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do Maestro Souza Lima**. São Paulo: Ibrasa, 1981.

LOBATO, Monteiro. **Na antevéspera**. São Paulo: Globo, 2008.

LOESSER, Arthur. **Men, Women and Pianos: A Social History**. New York: Dover, 1990. (Primeira edição: 1954)

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: **História das mulheres no Brasil**. DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla Beozzo (Eds.). São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-481.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: **Fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A pianista. In: **Contos esquecidos**. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (Ed.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1980. p. 223-251. (Primeira edição: 1866)

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: *O Estado de S. Paulo*. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 61-91, 2007.

MAGALDI, Cristina. **Concert life in Rio de Janeiro, 1837-1900**. 1994. Ph. D. in Musicology – University of California, 1994.

_____. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. **Latin American Music Review**, Austin, University of Texas, v. 16, n. 1, p. 41, 1995.

_____. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu**. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Editora da USP; Fapesp, 2001.

MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: música de uma saga romântica**. São Paulo: Editora da USP, 1995.

MEDEIROS, Luciana; SAMPAIO, João Luiz. **Guiomar Novaes do Brasil: a trajetória da pianista em Nova York**. São Paulo: Kapa, 2011.

MOORE, Tom. A Visit to Pianopolis: Brazilian Music foi Piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno. **Notes**, Music Library Association, v. 57, n. 1, p. 50-87, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Arranjos e timbres da música em São Paulo. In: **História da cidade de São Paulo: a cidade colonial 1554-1822.** v. 1. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 585-612.

_____. **Cidade e cultura urbana na Primeira República**. 4. GAMBETA, Wilson Roberto (Ed.). São Paulo: Atual, 1994.

_____. **Sonoridades paulistanas, a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MORAES, Julio Lucchesi. **São Paulo: capital artísitca – a cafeicultura e as artes na *Belle Époque* (1906-1922)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

MORILA, Ailton Pereira. Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 21, p. 90-96, 2010.

_____. Métodos pioneiros de ensino musical no Brasil: críticas, lutas e rivalidades. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, n. 34, p. 1-34, 2016.

_____. No compasso do progresso: a música na escola nas primeiras décadas republicanas. **Revista Brasileira de História da Educação**, Campinas, Sociedade Brasileira de História da Educação, n. 12, p. 75-119, 2006.

NOZOE, Nelson. Vida econômica e finanças municipais da capital paulista na época imperial. In: **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889**. v. 2. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 99-152.

ORSINI, Maria Stella. **Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor**. São Paulo: Companhia Ilimitada, 1992.

_____. **Guiomar Novaes: uma vida, uma obra**. 1988. 3 v. Tese (Livre-docência) – Departamento de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo. 1988.

PARAKILAS, James; BOMBERGER, E. Douglas ; EYERMAN, Charlotte. 1820 to 1870: the Piano Calls the Tune. In: **Piano roles: three hundred years of life with the piano**. PARAKILAS, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 150-183.

PARAKILAS, James; BOMBERGER, E. Douglas; BURNS, Martha Dennis; TUCKER, Mark; TICK, Judith; TSVETAEVA, Marina. The Piano Lesson. In: **Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano**. PARAKILAS, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 110-149.

PARAKILAS, James; WHEELOCK, Gretchen A. 1770s to 1820s: The Piano Revolution. In: **Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano**. PARAKILAS, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 64-109.

PENTEADO, Fausto do Prado. **A música em São Paulo: o desenvolvimento da grande Arte durante o primeiro século da Independência**, Correio Paulistano, São Paulo, 7 set. 1922, p. 28-30

PEQUENO, Mercedes dos Reis. Impressão musical no Brasil. In: **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003. p. 370-379.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política : Alberto Nepomuceno e a república musical**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, Mayra. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro do período colonial ao final do primeiro reinado**. 2013. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro. 2013.

_____. **Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro. 2005.

PERSONE, Pedro. A aurora do (forte)piano. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 20, p. 22-33, 2009.

PIMENTA, Vitória Serva. **Pianística, conselhos práticos aos que se dedicam ao estudo do piano**. São Paulo: 1937.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do segundo reinado**. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

PINTO, Alfredo Moreira. **A cidade de São Paulo em 1900**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.

POLASTRE, Claudia. **A música na cidade de São Paulo, 1765-1822**. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo. 2008.

PORTELA, Angela Celis Henriques. **Mulheres pianistas e compositoras nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro. 2005.

PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. XIX, p. 354-369, 1856.

_____. Ideias sobre a música. **Nitheroy, revista brasiliense (ciências, letras, e arte)**, Paris, Dauvin et Fontaine, v. 1, n. 1, p. 160-183, 1836.

PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1963.

RAGO, Margareth. A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950. In: **História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX**. v. 3. PORTA, Paula (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 387-434.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DÉCLAMATION. **Réglement Organique du Conservatoire National de Musique et Déclamation**. Paris: Journal Officiel de la République Française, Lois e Décrets, 1905.

REYNAUD, Cécile. Misère et accomplissement de l'art dans la virtuosité romantique. **Romantisme – Revue du dix-neuvième siècle**, Société des études romantiques et dix-neuviémistes (SERD), n. 128, p. 3-17, 2005.

REZENDE, Carlos Penteado de. **Alexandre Levy na Europa em 1887**, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 jan. 1946, Caderno Cultura,

_____. Cronologia musical de São Paulo (1800 - 1870). In: **São Paulo em quatro séculos**. v. 2. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1954a. p. 233-268.

_____. **Pianos, lojas e professores (1850-1870)**, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 dez. 1960, p. 12

_____. **A primeira professora de piano a apresentar alunas em concertos em São Paulo**, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 4 abr 1964, p. 4-5

_____. **Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo**. São Paulo: Saraiva, 1954b.

RINK, John. The Profession of Music. In: **The Cambridge History of Nineteenth-Century Music**. SAMSON, Jim (Ed.). New York: Cambridge Univ. Press, 2014. p. 55-86.

RODRIGUES, Lutero. **Carlos Gomes - um tema em discussão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

ROSEN, Charles. **Critical Entertainments: Music Old and New**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

_____. **Paino Notes: the Hidden World of the Pianist**. London: Penguin Books, 2002.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil**. MORAES, Rubens Borba de (Ed.). São Paulo: Livraria Martins, 1940. (Primeira edição: 1851)

SAMPAIO, Luiz Paulo. O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. **Revista Eletrônica de Musicologia: REM**, Curitiba, v. XIII, 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: J. Zahar; Editora UFRJ, 2001.

SCHONBERG, Harold C. **The Great Pianists: from Mozart to the Present**. rev. e atualizada. London: Simon & Schuster, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da vida privada no Brasil: República da *Belle Époque* à era do rádio**. v. 3. SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando A. (Eds.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionário bibliographico portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859-1958. 23 v.

SILVA, Janaina Girotto. **"O florão mais belo do brasil": o Imperial Conservatório de Musica do Rio de Janeiro /1841-1865**. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro. 2007.

SILVEIRA, Daniela Magalhães. **Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do *Jornal das Famílias***. 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas. 2005.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. O trabalho feminino no espaço doméstico: gênero e classe no *Jornal das Famílias*. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 689-706, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da USP, 2008.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: **Para uma história cultural**. RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Eds.). Lisboa: Estampa, 1998. p. 259-279.

SOARES, Albergio Claudino Diniz. **O virtuosismo nos escritos sobre música de Mário de Andrade: um olhar discursivo**. 2014. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa. 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Travels in Brazil, in the years 1817-1820**. London: Longman, 1824. 2 v.

TAGLIAFERRO, Magadalena. **Quase tudo (memórias)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

TARUSKIN, Richard. **The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century**. Oxford: Oxford University Press, 2010. 5 v.

THALASSA, Ângela. ***Correio Paulistano*: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2007.

THOMPSON, Oscar. Guiomar Novaes. **Revista de Ensino da Associação Beneficente do Professorado Público Paulista**, São Paulo, Diário Oficial, n. 6, p. 1119-1123, 1903.

TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração *jet-lag*: o paradoxo feminista**. Brasília: EDU-UNB, 2007.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. **Um lavrador paulista do tempo do Império**. Piracicaba: Equilíbrio, 2010. (Primeira edição: 1966)

TRIGO, Maria Helena Bueno. **Os paulistas de quatrocenos anos: ser e parecer**. São Paulo: Annablume, 2001.

TUMA, Said. **O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2008.

VERMES, Mónica. Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música. **Música em Perspectiva**, v. 3, n. 1, p. 7-32, 2010.

_____. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da *Belle Époque*: práticas e representações. In: **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). Goiania, Porto Alegre: Anpom, 2013. p. 303-322.

VOLPE, Maria Alice. **Music Publishing in Nineteenth-Century Rio de Janeiro: Music Making, Cultural Values, and the New Market**. In: Instrumental Music and the Industrial Revolution, ju. 2006, Cremona. Bologna: Ad Parnassum Studies, 2010. p. 441-470.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: **Rethinking Music**. COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 336-355.

_____. **La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. **Teresa, revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, Ed. 34, n. 4/5, 2003.

ZAMOYSKI, Adam. **Paderewski**. London: Collins, 1982.

ZANK, Stephen; LEPPERT, Richard. The Concert and the Virtuoso. In: **Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano**. PARAKILAS, James (Ed.). New Haven: Yale Nota Bene, 2002. p. 110-150.

ENTREVISTAS

Entrevista de Luís Otavio Novaes Pinto e Nícia Camargo, a Olívio Tavares de Araújo, agosto de 1978. Centro Cultural São Paulo, Seção Multimeios.

Entrevista de Beatriz Helena Nunes a Olívio Tavares de Araújo, agosto de 1978. Centro Cultural São Paulo, Seção Multimeios.

Entrevista de Waldete Maria de Almeida a Olívio Tavares de Araújo, agosto de 1978. Centro Cultural São Paulo, Seção Multimeios.

Entrevista de Guiomar Novaes, ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 27 nov. 1974 Participantes: Ondina Portela Ribeiro Dantas (D'OR), Ana Maria Morais Pinto, Sandra Cavalcanti, Eurico Nogueira França, Francisco Mignone, Aluísio Alencar Pinto, Hebe Machado Brasil.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

Repositórios digitais

- Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (brasileira);
- Repositório Digital do Arquivo do Estado de São Paulo;
- *Gallica*, a biblioteca virtual da Biblioteca Nacional da França;
- Coleção de jornais digitalizados da Biblioteca Nacional da Suiça; i
- Arquivo digital do *O Estado de São Paulo;*
- Arquivo digital do *New York Times*;
- Arquivo digital do *Times* de Londres;
- Arquivo digital do *Corriere de la sera* de Milão

Periódicos da cidade São Paulo

A Província de S. Paulo, Diário de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, Correio Paulistano, O Commercio de São Paulo, O Pirralho, A Cigarra, Gazeta, O Queixoso, Diário Nacional, O Mercantil, Gazeta Artística

Periódicos de outras cidades brasileiras

A Noite, Fon-Fon!, Correio da Manhã, Diário de Notícias, O Malho, Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), *O Pharol* (Juiz de Fora, MG)

Periódicos de Paris

Le Figaro, Le Journal, Comoedia, La Revue Musicale, Le Guide Musical, Menestrel, La Critique Indépendete, Le Gil Blas, Journal Amusant, Le Radical, L'Aurore, Le Matin, Le Galois, Le Petit Parisien, Le Temps, Le Mercure Musical

Periódicos de outras cidades no exterior

Times (Londres), *New York Times* (EUA), *Gazette de Lausanne, La Tribune de Lausanne, Lausanne-Plaisirs, Nouvelliste Vaudois, La Revue, Journal de Geneve*, (Suíça), *Correire de la Sera* (Milão)

APÊNDICES

OS CONCERTOS DE GUIOMAR NOVAES (1902 - 1915)

As obras listas trazem somente as peças apresentadas em concertos públicos; infelizmente, as apresentações privadas não trazem notícia das obras tocadas. Em São Paulo, não há notícia de Guiomar frequentando os salões da elite paulistana. Antes de ir à Europa, Guiomar ainda era uma menina, poderia participar excepcionalmente como convidada. Em relação ao mais importante deles, o do senador Freitas Valle na Kyrial, as atividades relatadas por Márcia Camargos em seu estudo são já na década de 1912. Com efeito, o espaço em que as atividades ocorriam foi construído em 1912[2], o mesmo ano em que foi criado o Pensionato Artístico. Quem era frequentador do salão na Villa Kyrial e próximo a Freitas Valle era Félix de Otero.

Por alguns motivos este levantamento não pode ser considerado completo. O primeiro deles é o silêncio das fontes; de alguns sobraram rastros apagados de sua existência. Não foi possível, por exemplo, estabelecer nem data nem local para uma série de concertos realizados no interior do estado São Paulo durante o ano de 1904[3]. Outros são bem conhecidos, mas informações disponíveis ainda estão incompletas. Nove concertos estão nessa condição, entre eles a estreia de Guiomar no *Aeoliam Hall* em Londres, dos quais não temos informações sobre as obras que foram tocadas. Ao final consegui identificar cem concertos em 16 cidades no Brasil e na Europa onde Guiomar apresentou música de 58 compositores, sendo 165 obras positivamente identificadas.

---

[2] CAMARGOS, 2001, p. 89, 49.
[3] *Correio da Manhã* (RJ), 24 jun. 1914, p. 1.

APÊNDICE A: LISTAS DE OBRAS

Compositor	Segundo Autor	Título
Adolf von Henselt		Si Oiseau J'etais, à Toi Je Volerais
Aleksandr Alyabyev	Liszt	O Rouxinol, S250a
Alexandre Levy		Tango Brasileiro
Alexandre Rey Colaço		Fado n. 2 para piano
Amilcare Zanella		Tempo di Minuetto Op. 29
Artur Napoleão		Romance
Beethoven		6 Variações em fá maior, Op. 34
Beethoven		Sonata em sol maior
Beethoven		Abertura Egmont
Beethoven		Concerto para piano, n. 4 em sol maior, Op. 58
Beethoven		Sinfonia n.1, I. mov
Beethoven		Sonatina em sol maior[n. 1?], 2 Sonatinas, Anh.5
Beethoven		Concerto
Beethoven	Anton Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas
Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"
Beethoven		Sonata n. 21, Op. 53, "Waldstein"
Beethoven		Sonata n. 26, Op. 81a, "Les Adieux"
Beethoven		Sonata para Violino n. 3, Op. 12, n. 3 em mi bemol maior
Beethoven		Sonata para Violoncelo, Op. 69 em la maior
Benjamin Godard		Introdução e Allegro de Concerto
Benjamin Godard		Valsa de Concerto
Brahms		Capriccio Op. 76, n. 2 em si menor
Brahms		Intermezzo em lá maior
Brahms		Intermezzo em si menor
Brahms		Valsa (Brahms)
Carl Maria von Weber		Perpetuum Mobile
Carlos Gomes		Protofonia do Guarani
Carlos Gomes		Mumúrio (Improviso)
Carlos Gomes		Três folhas de Álbum
Cécile Chaminade		Bonne Humeur
Cécile Chaminade		Courante
Charles-Marie Widor		Chanson du Ruisseau
Charles-Valentin Alkan		A Estrada de Ferro, Op. 27
Chopin		Valsa (Chopin)
Chopin	Liszt	Chant Polonais
Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior
Chopin	Leopold Godowsky	Estudo em sol bemol, 42 Estudos sobre os Estudos de Chopin

Compositor	Segundo Autor	Título
Chopin		Noturno (Chopin)
Chopin		Noturno Op. 27, n. 2 em ré bemol
Chopin		Noturno Op. 9, n. 1 em si bemol menor
Chopin		Berceuse Op. 57
Chopin	Liszt	Désir de jeune fille
Chopin		Estudo (Chopin)
Chopin		Estudo em dó maior
Chopin		Estudo em fá menor
Chopin		Estudo Op. 10, n. 4 em dó sust. menor
Chopin		Estudo Op. 10, n. 5 em sol bemol
Chopin		Estudo Op. 25, n. 2 em fá menor
Chopin		Estudo Op. 25, n. 7 em dó sust. menor
Chopin		Estudo Op. 25, n. 9 em sol bemol maior
Chopin	Leopold Godowsky	Estudos, 42 Estudos sobre os Estudos de Chopin
Chopin		Fantasia Op. 49
Chopin		Noturno Op. 15, n. 1 em fá sustenido maior
Chopin		Noturno Op. 15, n. 1 em fá sustenido maior
Chopin		Noturno Op. 55, n. 1 em fá menor
Chopin		24 Prelúdios, Op. 28
Chopin		Balada
Chopin		Balada n. 1, Op. 23 em sol menor
Chopin		Balada n. 2, Op. 38 em fá maior
Chopin		Estudos (Chopin)
Chopin		Estudo n. 5
Chopin		Étude Posthume n. 2
Chopin		Mazurca (Chopin)
Chopin		Mazurca Op. 17, n. 4 em lá menor
Chopin		Mazurca Op. 33, n. 2 em ré maior
Chopin		Mazurca Op. 67, n. 4 em lá menor
Chopin		Mazurcas (Chopin)
Chopin		Noturno Op. 62, n. 2 em mi maior
Chopin		Polonaise Op. 53
Chopin		Prelúdio (Chopin)
Chopin		Prelúdio Op. 45 em dó sustenido menor
Chopin		Prelúdios (Chopin)
Chopin		Scherzo n.1, Op. 20 em si menor
Chopin		Sonata n. 2, Op. 35 em si bemol menor
Chopin		Sonata n. 3, Op. 58 em si menor
Chopin		Valsa Op. 64, dó sustenido menor
Daniel Steibelt		Rondo Turco
Emanuel Moór		Concertstuck?

Compositor	Segundo Autor	Título
Emanuel Moór		Esquisses
Emanuel Moór		Prelúdio (Moor)
Emil Liebling		Boite à musique
Ernest Moret		Cloche-pied (em forma de estudo)
François Couperin		La Tendre Nanette
Gabriel Fauré		Noturno n. 4, Op. 36 em mi bemol maior
Gabriel Pierné		Preludio e Fughetto Op. 40, n.1
Giovanni Battista Martini		Gavota (Martini)
Giuseppe Martucci		Tarantella
Gluck	Brahms	Gavotte in A, de Iphigénie en Aulide
Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro
Grieg		O Regato
Grieg		Concerto em lá menor
Guiomar Novaes		Jardim da Infância, valsa
Gustav Lazarus		Estudo para mão esquerda
Handel		Gavota com variações, Suite em sol maior, HWV 441
Henrique Oswald		Il neige
Isaac Albéniz		Iberia, I. Evocation
Isidore Philipp		Fantasmagories
Isidore Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets
Isidore Philipp		Pastels, Op. 24, IV. Phalènes
Isidore Philipp		Symphonie
Isidore Philipp		Vision d'automne Op. 51, n. 1
J. S. Bach		Prelúdio e fuga
J. S. Bach		Prelúdio e fuga em dó sustenido
J. S. Bach	Ferruccio Busoni	Chacona em ré menor BWV1004
J. S. Bach		Fantasia e Fuga em ré
J. S. Bach		Prelúdio e Fuga em dó sustenido maior, Lv. I
J. S. Bach		Prelúdio e fuga em lá menor
J. S. Bach	Emanuel Moor	Prelúdio e fuga em lá menor
J. S. Bach	Ferruccio Busoni	Prelúdio e fuga em lá menor
J. S. Bach		Tocata e Fuga em ré
Jan Ladislav Dussek		La Matinèe
Johann Strauss	Eduard Schütt	Valsa (Strauss)
John Field		Noturno em fá
Liszt		Rapsódia Húngara n. 10
Liszt		Rapsódia Húngara n. 6
Liszt	Sigfrid Karg-Elerdt	Rapsódia Húngara n. 6
Liszt		Estudo (Liszt)
Liszt	Franz Bendel	Rapsódia Húngara n. 2
Liszt		Rapsódia Húngara n. 2

Compositor	Segundo Autor	Título
Liszt		Au Bord d'Une Source
Liszt		Balada n. 2, S.171
Liszt		não especificada
Liszt		Rapsódia Húngara n. 11
Liszt		sem identificação
Lorenzo Perosi		Cantata "Dies iste"
Louis Diémer		Réveil sous Bois
Louis-Claude Daquin		L'Hirondele
Ludvig Schytte		Transformações Musicais Op. 112, n. 2 (no Carnaval)
Luís Levy		1ª Rapsódia Brasileira
Marius Carman		Cache-cache
Mendelssohn		Rondó Capriccioso
Mendelssohn		Concerto em sol menor
Mendelssohn		Canções Sem Palavras Op. 62 , n.6
Mendelssohn		Canções Sem Palavras Op. 67, n.4
Mendelssohn		Chanson du Printemps
Mendelssohn		Duas Canções Sem Palavras
Mendelssohn		Romance Op. 67, n.1 e n.6
Mendelssohn / Liszt		Scherzo du Songe (Mendelssohn)
Moritz Moszkowski		Concerto Estudo em sol bemol maior
Moritz Moszkowski		Les Vagues, Estudo de Concerto
Mozart		Concerto em fá
Mozart		Concerto em ré maior
Mozart		Concerto em mi bemol
Mozart		Concerto em ré menor
Mozart		Concerto em ré menor, K.466
Mozart		Concerto n.9 em mi bemol
Mozart		Sonata em la maior
Mozart		Variações e Rondo, (Sonata em lá maior n.11, 1°. e 3°. mov?)
Ole Olsen		Papillons
Paganini	Liszt	Estudo no. 4 em mi maior
Pierre Coindreau		Suite En Forêt Op. 14, I. Éveil
Rachmaninoff		Serenata Russa
Saint-Saëns		Étude Op. 111 No. 4, Les Cloches de Las Palmas
Saint-Saëns		Wedding Cake Op. 76
Scarlatti		Sonata em sol maior
Scarlatti		Sonata
Scarlatti		Sonata em si bemol
Schubert		Impromptu Op. 142 em fá menor
Schubert	Liszt	Tu es les Repos

Compositor	Segundo Autor	Título
Schubert	Liszt	Valsa Capricho n. 6, Soirées de Vienne S. 427
Schubert	Liszt	Alvorada
Schubert	Carl Tausig	Marcha Militar
Schumann		Arabesque Op. 18
Schumann		Carnaval Op. 9
Schumann		Cenas Infantis Op.15, n. 7 "Träumerei"
Schumann		Chant du Soir, 12 Peças para Crianças Pequenas e Grandes, Op. 85 n. 12
Schumann		Papillons, Op. 2
Schumann		Carnaval Op. 9 (excertos)
Schumann		Carnaval Op. 9 (integral)
Schumann		Cenas Infantis
Schumann		Cenas Infantis Op. 15
Schumann		Concerto Op. 54
Schumann		Estudos Sinfônicos Op. 13
Schumann		Peças de fantasia, Op.12, n. 1 Au Soir
Sjögren		A Pomba Rola
Sjögren		Improviso
Sjögren		Scherzo - Fantasia
Sjögren		Sonata para Violino e Piano
Tchaikovsky		Berceuse
Théodore Dubois		Les Abeilles
Théodore Ritter		L'Été
Wilhelm Friedemann Bach		Largo e Spiccato

APÊNDICE B: DATAS, LOCAIS E OCASIÕES

DATA	LOCAL	CIDADE	OCASIÃO	OBSERVAÇÕES
24/05/1902	S. Steinway	São Paulo	Sarau Musical organizado por Luiz Chiaffarelli	Sarau de "carácter íntimo"
26/11/1902	Jardim da Infância	São Paulo	Festa de encerramento das aulas	
06/01/1903	Campinas	Campinas	Exposição Campineira de Artes e Indústria	Referida como "pianista de 7 anos". Sem programa
29/01/1903	S. Steinway	São Paulo	Sarau da Escola Chiaffarelli	
28/07/1903	S. Ibach	São Paulo	Benefício à Associação Médica Beneficentes de S. Paulo, organizado por Chiaffarelli	
11/12/1903	S. Ibach	São Paulo	Benefício à Associação Feminina Beneficentes e Instrutiva, organizado por Chiaffarelli	
24/01/1904	Theatro Carlos Gomes	Ribeirão Preto	Concerto em benefício à menina Guiomar Novaes	Referida como pianista "de 8 anos". Sem programa
14/08/1904	Anglo-Brazilian School	São Paulo	Inauguração do novo prédio da escola The Anglo-Brazilian School	Sem programa
17/03/1905	S. Steinway	São Paulo	Benefício ao Hospital Italiano Humberto I, organizado por Chiaffarelli	
05/05/1905	S. Steinway	São Paulo	Concerto da cantora Isabel de Verney Campello	
26/08/1905	Salão do Clube Tieetense	Tiête	[Concerto da menina Guiomar]	
11/09/1905	S. Steinway	São Paulo	Concerto da cantora Zilda Chiabotto	
1905/10/??	Sem identificação	Piracicaba	Concerto de Guiomar Novaes	Referida como "menina de 10 anos [...] causou espanto". Sem programa
18/12/1905	S. Steinway	São Paulo	Escola de música Luiz Chiaffarelli	
05/04/1906	S. Steinway	São Paulo	Benefício da nova matriz de Santa Ifigênia, organizado por Chiaffarelli	Em nota do Correio Paulistano, Guiomar encabeça a lista de agradecimentos
23/04/1906	CDMSP (Brigadeiro Tobias)	São Paulo	Concerto realizado pelo Conservatório Dramático Musical	Guiomar substituiu Antonieta Rudge e foi aplaudida calorosamente
22/05/1906	Teatro Santana	São Paulo	Festa de Caridade em auxílio de irmãs enfermeiras que tratam em domicílio	Lotação esgotada. Foi pedido às mulheres para não usarem chapéus, bilhete vendidos na casa Netter, piano cedido pela casa Beethoven
22/07/1906	CDMSP (Brigadeiro Tobias)	São Paulo	Concerto do CDMSP em homenagem à atriz francesa Tina di Lorenzo.	
09/12/1906	S. Steinway	São Paulo	Concerto da menina Guiomar Novaes	
11/01/1907	S. Steinway	São Paulo	Encerramento de aulas do CDMSP	Guiomar Novaes completava o 6° Ano
01/02/1907	S. Steinway	São Paulo	Sarau da Escola Chiaffarelli	Primeiro Sarau
12/02/1907	Teatro São Carlos	Campinas	Benefício ao Asilo dos Inválidos	Anunciado no Correio Paulistano em 16.01.1907, no entanto, sem uma data precisa. Descrito como: "para a

DATA	LOCAL	CIDADE	OCASIÃO	OBSERVAÇÕES
				época de Carnaval", não há notícias de sua efetiva realização. Sem programa.
26/04/1907	S. Steinway	São Paulo	Sarau da Escola Chiaffarelli	Terceiro Sarau
13/05/1907	Teatro Santana	São Paulo	Festival Literário Musical em Benefício ao Instituto Pasteur e Liga Paulista Contra a Tuberculose	Dividido em 3 partes, a 2ª, foi a conferência do conde Afonso Ceslo , fundador da ABL, sobre Perfis Femininos
03/06/1907	S. Steinway	São Paulo	Concerto da Profa. Malvina Pereira Cauli	Referida comomo "à talentosa menina Guiomar Novaes, tão conhecida e aplaudida nos nossos salões"
27/06/1907	CDMSP (Brigadeiro Tobias)	São Paulo	Primeira Prova Pública CDMSP	
10/07/1907	S. Steinway	São Paulo	Benefício à Matriz de Santa Cecília, por Chiaffitelli	
26/08/1907	S. Steinway	São Paulo	Concerto de Maria Isabel Verney Campello, cantora	Os programas do Estado e do Correio não indicam o que Guiomar tocou. As peças listadas são assinaladas em Orsini, 1988 v.4, p.20 ,
13/09/1907	S. Steinway	São Paulo	Concerto de Isabel Campello, cantora	Os programas do Estado e do Correio não indicam o que Guiomar tocou. As peças listadas são assinaladas em Orsini, 1988 v.4, p.20
10/10/1907	S. Steinway	São Paulo	Sarau da Escola Chiaffarelli	4° Sarau, pela menina Guiomar Novaes, com auxílio de Alice Fischer, Antonieta Pasquale, João Gomes de Araújo
21/02/1908	S. Steinway	São Paulo	Concerto de Guiomar Novaes	Com a participação de Malvina Pereira Cauli, Antonieta Pasquale, prof. Chiaffarelli, Bastiani, Rocchi, Bracchetto, Arcolani e Menolo
06/03/1908	S. Steinway	São Paulo	Sarau da Escola Chiaffarelli	
20/03/1908	S. Steinway	São Paulo	Concerto da Profa. Malvina Pereira Cauli	
11/04/1908	Salão Nobre da Escola do Povo	São Vicente	Benefício ao Clube Tamyarú de Sao Vicente	Encontrado em Orsini, 1988 vol. 4, p.23-24
04/05/1908	S. Steinway	São Paulo	Sarau da Escola Chiaffarelli	
18/05/1908	S. Steinway	São Paulo	Sarau Literário Musical Conferência de Olavo Bilac sobre o fetichismo dos poetas brasileiros, Benefício à bilioteca do Centro Acadêmico 11 de agosto	
04/09/1908	S. Steinway	São Paulo	Sarau da Escola Chiaffarelli	
09/10/1908	S. Steinway	São Paulo	Concerto de Olga Fossati	Guiomar e Bellah de Andrade participaram. Olga 6, Olga/Guiomar 2, Bellah 3, Guiomar 5
18/10/1908	S. Steinway	São Paulo	Concerto de Olga Fossati	Guiomar participou
12/11/1908	Festa Pavilhão do Estado de São Paulo	Rio de Janeiro	Exposição Nacional da Praia Vermelha	
20/11/1908	S. Steinway	São Paulo	Benefício à Legião de São Pedro, por Chiaffarelli	
08/12/1908	S. Steinway	São Paulo	Benefício ao Hospital da Sociedade Humanitária dos Empregados do Comércio de S. Paulo, por Chiaffarelli	
23/12/1908	S. Steinway	São Paulo	Benefício à família de Paulo Tagliaferro	

DATA	LOCAL	CIDADE	OCASIÃO	OBSERVAÇÕES
19/01/1909	S. Steinway	São Paulo	Concerto na festa de encerramento do Congresso de Esperanto	Organizado por Gelasio Pimenta. Pianos cedidos pela Casa Beethoven
15/02/1909	S. Steinway	São Paulo	Concerto em benefício da estátua de Carlos Gomes	
20/10/1909	Salão do CDMSP)/Salão Carlos Gomes	São Paulo	Concerto de despedida de Guiomar Novaes que continuaria seus estudos na Europa	
25/11/1909	Sala Faubourg - Poissonière	Paris	Prova de admissão no Conservatório de Paris	
10/02/1910	Sem identificação	Paris	Concerto de alunas de Isidor Phillip	
1910/01/??	Salle Gaveau	Paris	Concerto de alunas de Isidor Phillip	
1910/07/??	Sem identificação	Paris	Concerto de alunas de Isidor Phillip	
26/01/1911	Salle Erard	Paris	Concerto organizado por Isidor Phillip	
06/02/1911	Salle Erard	Paris	Concerto Quarteto Luquin e Mlle. Guiomar Novaes	
16/02/1911	Salle Erard	Paris	Concerto organizado por I. Philip com obras de Mozart com alunas que ganharam o primeiro prêmio	
31/05/1911	[Conservatório de Paris]	Paris	Exame de admissão ao concurso público de final de ano	Sem programa
05/07/1911	Théatre Odeon	Paris	Prova de encerramento do Conservatório, conquista o 1o. Prêmio	
11/08/1911	Exposição Universal de Turim	Turim	Concerto realizado no salão de festas do pavilhão do Brasil	
16/11/1911	Salão da Société des Agriculteurs de France	Paris	Série Matinée D'Art de François Trespaillé-Barraus	Concerto organizado por François Trespaillé-Barraus
05/01/1912	Salle des Agriculteurs	Paris	Concerto Emil Sjogren	
06/01/1912	Salle Gaveau, La Société J. S. Bach	Paris	Festival Mozart, da série Matinée D'Art de François Trespaillé-Barraus, com alunos de I. Philipp	A orquestra foi regida por Charles Widor
15/01/1912	Salle Erard	Paris	Audição dos primeiros colocados do professor Isidor Phillip	
25/01/1912	Salle Beethoven	Paris	Série Musique de Chambre	
11/02/1912	Salão do Conservatório	Paris	Societe Mutuelle des professeurs du Conservatoire, organização M Philipp	
03/03/1912	Théàtre Chatelet	Paris	Festival Mozart, Concerts Colonne	
16/03/1912	Salle Erard	Paris	Alunas de I. Philipp em favor da missão médica de Albert Schweitzer no Congo.	
30/03/1912	Salle Erard	Paris	Concerto de Guiomar Novaes	
21/05/1912	Aeollian Hall	Londres	Concerto de Guiomar Novaes	
18/09/1912	Conservatório de Lausanne	Lausane	Concerto de Guiomar Novaes	
16/10/1912	Queen's Hall	Londres	Promenade Concerts	
22/10/1912	Bechstein Hall	Londres	Concerto de Guiomar Novaes	
03/11/1912	Queen's Hall	Londres	Promenade Concerts	
18/01/1913	Grand Théâtre	Genebra	Concerto conduzido pelo Maestro Stavenhagen	

DATA	LOCAL	CIDADE	OCASIÃO	OBSERVAÇÕES
11/02/1913	Sala do Conservatório	Milão	Concerto Guiomar Novaes	
14/02/1913	Salle de la Refomation	Genebra	Concerto Guiomar Novaes	
22/02/1913	Sala Erard	Paris	*Societé mutuelle des professeurs du Conservatoire*	Com a direção de Phiippe Gaubert
03/03/1913	Beethoven Saal	Berlim	Concerto Guiomar Novaes	
07/03/1913	Tonhalle	Munique	[Concerto]	
22/04/1913	Salle Erard	Paris	Concerto Guiomar Novaes	
06/05/1913	Bechstein Hall	Londres	Concerto Guiomar Novaes	Sem programa
26/05/1913	Bechstein Hall	Londres	Concerto Guiomar Novaes	
15/09/1913	Theatro Municipal	São Paulo	*Rentrée* no Municipal	
02/10/1913	Liceu de Artes e Ofícios	São Paulo	Concertos da Exposição de Arte Francesa em São Paulo	
03/10/1913	Salão do Germania	São Paulo	Em benefício à matriz de Santa Cecília	
06/01/1914	Igreja de Santa Cecília	São Paulo	Inauguração do órgão	"A cerimônia é reservada e somente se entra no templo por meio convites."
18/02/1914	Coliseo Santista	Santos	Homenagem da Cigarra à grande artista	
02/03/1914	Salão do Germania	São Paulo	Concerto de benefício à Seraphim Cialone, jovem violinista	
03/04/1914	Clube Campineiro	Campinas	Homenagem da Revista Cigarra à grande artista	
10/05/1914	Centro de Ciências, Letras e Artes	Campinas	*Matiinê* dedicadas às famílias dos sócios	Sem programa
12/04/1914	Teatro Municipal	São Paulo	Festa em benefício do Hospital do Lázaros de Guapira	Sem programa
25/06/1914	Teatro Municipal	Rio de Janeiro	Concerto Guiomar Novaes	
02/07/1914	Teatro Lírico	Rio de Janeiro	Concerto Guiomar Novaes	
12/07/1914	Salão dos empregados do comércio	Rio de Janeiro	Concerto Guiomar Novaes	
23/07/1914	Teatro Lírico	Rio de Janeiro	Festival Artístico Popular de Guiomar Novaes	
25/07/1914	Teatro Lírico	Rio de Janeiro	Trechos orquestrai regidos por Francisco Braga - Sociedade de Concertos Sinfônicos	
11/02/1915	Salão do CDMSP	São Paulo	Concerto beneficentes em prol das crianças belgas	
11/05/1915	Salão do Germania	São Paulo	Concerto Guiomar Novaes	
20/05/1915	Salão do CDMSP	São Paulo	Terceiro Sarau da Cigarra	
22/05/1915	Sem identificação	Campinas	Fundação do Grêmio de Cultura Artística	
12/06/1915	Salão do Germania	São Paulo	Primeiro Sarau da Federação Acadêmica de São Paulo	
19/08/1915	Teatro Municipal	Rio de Janeiro	Recital Chopin	
29/08/1915	Teatro Municipal	Rio de Janeiro	Concerto de Despedida de Guiomar Novaes	

APÊNDICE C: PROGRAMAS DOS CONCERTOS

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
24/05/1902	S. Steinway	São Paulo	Beethoven		Sonatina em sol maior[n. 1?], 2 Sonatinas, Anh.5	à 4 mãos, com Chiaffarelli, "Sonatina em sol maior, Allegro e rondó" no programa, obra atribuída a Beethoven. Movimentos não batem: n.1 em sol com Moderato e Romanze, n. 2 em fá maior com Allegro assai, Rondó. Allegro.
26/11/1902	Jardim da Infância	São Paulo	Guiomar Novaes		Jardim da Infância, valsa	
29/01/1903	S. Steinway	São Paulo	Daniel Steibelt		Rondo turco	
28/07/1903	S. Ibach	São Paulo	Jan Ladislav Dussek		La Matinèe	
28/07/1903			John Field		Noturno em fá	
28/07/1903			Marius Carman		Cache-Cache	
11/12/1903	S. Steinway	São Paulo	John Field		Noturno em fá	
11/12/1903			Cécile Chaminade		Courante	
17/03/1905	S. Steinway	São Paulo	Chopin		Valsa (Chopin)	
17/03/1905			Chopin		Valsa (Chopin)	
17/03/1905			Emil Liebling		Boite à Musique	
05/05/1905	S. Steinway	São Paulo	Chopin		Valsa (Chopin)	
05/05/1905			Emil Liebling		Boite à Musique	
05/05/1905			Liszt	Bendel	Rapsódia Húngara n. 2	
26/08/1905	Salão do Clube Tieetense	Tiête	Schumann		Arabesque Op. 18	
26/08/1905			Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	
26/08/1905			Beethoven		Sonata em sol maior	
26/08/1905			Chopin		Noturno Op. 55, n. 1 em fá menor	
11/09/1905	S. Steinway	São Paulo	Schumann		Arabesque Op. 18	
11/09/1905			Chopin		Valsa (Chopin)	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
18/12/1905	S. Steinway	São Paulo	Scarlatti		Sonata	
18/12/1905			Carl Maria von Weber		Perpetuum Mobile	
05/04/1906	S. Steinway	São Paulo	Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	
05/04/1906			Cécile Chaminade		Bonne Humeur	
23/04/1906	CDMSP		Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	No lugar da 4a. Balada de Chopin, Antonietta teve um "incomodo de saúde"
22/05/1906	Teatro Santana		Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	
22/06/1906	CDMSP		Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	
09/12/1906	S. Steinway		J. S. Bach		Prelúdio e Fuga	
09/12/1906			Scarlatti		Sonata em sol maior	
09/12/1906			Scarlatti		Sonata em si bemol	
09/12/1906			Schubert	Liszt	Valsa Capricho n. 6, Soirées de Vienne S. 427	
09/12/1906			Mendelssohn		Rondó Capriccioso	
09/12/1906			Chopin		Noturno (Chopin)	
09/12/1906			Chopin		Valsa (Chopin)	
09/12/1906			Carl Maria von Weber		Perpetuum Mobile	
09/12/1906			Alexandre Rey Colaço		Fado n. 2 para piano	
09/12/1906			Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	
09/12/1906			Mozart		Concerto em ré maior	Pela menina Guiomar Novaes, mlle. Antonietta Pasquale, e quinteto de cordas, cadência de Linder
11/01/1907	S. Steinway	São Paulo	Chopin		Noturno Op. 9, n. 1 em si bemol menor	
11/01/1907			Mendelssohn		Rondó Capriccioso	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
01/02/1907	S. Steinway	São Paulo	Ludvig Schytte		Transformações Musicais Op. 112, n. 2 (no Carnaval)	Para dois pianos, com Chiaffarelli. No programa apenas "Carnaval"
01/02/1907			Chopin	Liszt	Chant Polonais	Sem indicação de qual ou quais.
01/02/1907			Louis Diémer		Réveil sous Bois	
01/02/1907			Gustav Lazarus		Estudo para Mão Esquerda	
26/04/1907	S. Steinway	São Paulo	Handel		Gavota com Variações, Suite em sol maior, HWV 441	"Gavota com variações"
26/04/1907			Rachmaninoff		Serenata Russa	
26/04/1907			Ole Olsen		Papillons	
13/05/1907	Teatro Santana	São Paulo	Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	senhorita Guiomar Novaes; concerto de Guiomar e Antonietta
13/05/1907			Rachmaninoff		Serenata Russa	
13/05/1907			Ole Olsen		Papillons	
03/06/1907	S. Steinway	São Paulo	Beethoven		6 Variações em fá maior, Op. 34	No Programa "Tema e variações em fá"
03/06/1907			Louis Diémer		Réveil sous Bois	
03/06/1907			Chopin	Liszt	Chant Polonais	Sem indicação de qual ou quais.
03/06/1907			Mendelssohn		Rondó Capriccioso	
27/06/1907	S. Conservatório		Beethoven		Concerto para piano, n. 4 em sol maior, Op. 58	Com Antonieta Pasqualle (1o. piano) e Guiomar (2o.piano), quinteto de cordas professores do CDMSP: G. Bastinani, G. Rocchi, Brachetto, H. da Silva Jr, Lazzerini
10/07/1907	S. Steinway	São Paulo	Chopin		Noturno Op. 9, n. 1 em si bemol menor	
10/07/1907			Carl Maria von Weber		Perpetuum Mobile	
26/08/1907	S. Steinway	São Paulo	Benjamin Godard		Introdução e Allegro de Concerto	
26/08/1907			Luís Levy		1a. Rapsódia Brasileira	
13/09/1907	S. Steinway	São Paulo	Aleksandr Alyabyev	Liszt	O Rouxinol, S250a	
13/09/1907			Louis Diémer		Réveil sous Bois	
10/10/1907	S. Steinway	São Paulo	J. S. Bach		Prelúdio e Fuga em dó sustenido	
10/10/1907			Beethoven		6 Variações em fá maior, Op. 34	No Programa "Tema e variações e Final"

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
10/10/1907			Chopin		Estudo em dó maior	[Op. 10 n.1 ou n.7]
10/10/1907			Chopin		Estudo em fá menor	[Op. 10 n.9 ou Op, 25 n.2]
10/10/1907			Chopin		Noturno Op. 15, n. 1 em fá sustenido maior	"Noturno em fá sustenido"
10/10/1907			Schumann		Papillons, Op. 2	
10/10/1907			Giuseppe Martucci		Tarantella	
10/10/1907			Chopin	Liszt	Chant Polonais	Sem indicação de qual ou quais.
10/10/1907			Aleksandr Alyabyev	Liszt	O Rouxinol, S250a	
10/10/1907			Schubert		Impromptu Op. 142 em fá menor	
10/10/1907			Luís Levy		1a. Rapsódia Brasileira	
10/10/1907			Benjamin Godard		Introdução e Allegro de Concerto	
21/02/1908	S. Steinway	São Paulo	Luís Levy		1a. Rapsódia Brasileira	
21/02/1908			Schubert		Impromptu Op. 142 em fá menor	
21/02/1908			Schubert	Liszt	Tu es les Repos	
21/02/1908			Ernest Moret		Cloche-Pied (em forma de estudo)	
21/02/1908			Schumann		Chant du Soir, 12 Peças para Crianças Pequenas e Grandes, Op. 85 n. 12	
21/02/1908			Chopin	Liszt	Désir de Jeune Fille	
21/02/1908			Chopin		Noturno Op. 27, n. 2 em ré bemol	
21/02/1908			Liszt		Rapsódia Húngara n. 6	
21/02/1908			Mendelssohn		Concerto em sol menor	
21/02/1908			Benjamin Godard		Introdução e Allegro de Concerto	
06/03/1908	S. Steinway	São Paulo	Beethoven		Sinfonia n.1, I. mov	Para dois pianos: Isabel Azevedo, Guiomar, Antonietta Pasquale, Chiaffarelli
06/03/1908			Aleksandr Alyabyev	Liszt	O Rouxinol, S250a	
06/03/1908			Benjamin Godard		Valsa de Concerto	
06/03/1908			Ole Olsen		Papillons	
20/03/1908	S. Steinway	São Paulo	Mendelssohn		Concerto em sol menor	Com orquestra de 30 pessoas, regência de Rocchi e Chiaffarelli

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
11/04/1908	Salão Nobre da Escola do Povo	São Vicente	Luís Levy		1a. Rapsódia Brasileira	
11/04/1908			Chopin		Noturno Op. 27, n. 2 em ré bemol	
11/04/1908			Aleksandr Alyabyev	Liszt	O Rouxinol, S250a	
11/04/1908			Alexandre Levy		Tango Brasileiro	
11/04/1908			Liszt		Rapsódia Húngara n. 6	
04/05/1908	S. Steinway	São Paulo	Beethoven		Abertura Egmont	dois pianos: Antonietta Pasquale, Bellah de Andrade, Guiomar Novaes, Lucilia Eugênia de Mello
18/05/1908	S. Steinway	São Paulo	Alexandre Levy		Tango Brasileiro	
18/05/1908			Luís Levy		1a. Rapsódia Brasileira	
04/09/1908	S. Steinway	São Paulo	Chopin		Estudo Op. 10, n. 5 em sol bemol	"sendo 3 variados por Godowsky", ou seja, de Chopin Op. 10 n.5, Op. 25 n.9 e mais 3 dos 42 Estudos sobre os Estudios de Chopin
04/09/1908			Chopin		Estudo Op. 25, n. 9 em sol bemol maior	
04/09/1908			Chopin	Godowsky	Estudo em sol bemol, 42 Estudos sobre os Estudos de Chopin	
04/09/1908			Chopin	Godowsky	Estudo em sol bemol, 42 Estudos sobre os Estudos de Chopin	
04/09/1908			Chopin	Godowsky	Estudo em sol bemol, 42 Estudos sobre os Estudos de Chopin	
04/09/1908			Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	
09/10/1908	S. Steinway	São Paulo	Schumann		Cenas Infantis Op.15, n. 7 "Träumerei"	Olga Fossati (vln) Guiomar
09/10/1908			Artur Napoleão		Romance	Olga Fossati (vln) Guiomar
09/10/1908			Ole Olsen		Papillons	Guiomar
09/10/1908			Chopin	Liszt	Chant Polonais	Sem indicação de qual ou quais.
09/10/1908			Grieg		O Regato	Guiomar
09/10/1908			Tchaikovsky		Berceuse	Guiomar
09/10/1908			Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	Guiomar

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
18/10/1908	S. Steinway	São Paulo	Benjamin Godard		Introdução e Allegro de Concerto	Acompanhada pelo Chiaffarelli
18/10/1908			Artur Napoleão		Romance	Olga Fossati (vln) Guiomar
18/10/1908			Chopin	Godowsky	Estudos, 42 Estudos sobre os Estudos de Chopin	
12/11/1908	Festa Pavilhão do Estado de São Paulo	Rio de Janeiro	Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	
12/11/1908			Benjamin Godard		Introdução e Allegro de Concerto	Guiomar e Antonietta Pasquale
20/11/1908	S. Steinway	São Paulo	Carlos Gomes		Protofonia do Guarani	para três pianos: Bellah de Andrade; Antonietta Pasquale, Guiomar Novaes, Lucilia Eugenia, Marietta Silva e Luigi Chiaffarelli
20/11/1908			Mendelssohn		Rondó Capriccioso	
20/11/1908			Chopin		Estudo Op. 10, n. 4 em dó sust. menor	Estudos, "2 em do sustindo menor e (em fá menor da Op. 25)"
20/11/1908			Chopin		Estudo Op. 25, n. 7 em dó sust. menor	Estudos, "2 em do sustindo menor e (em fá menor da Op. 25)"
20/11/1908			Chopin		Estudo Op. 25, n. 2 em fá menor	Estudos, "2 em do sustindo menor e (em fá menor da Op. 25)"
20/11/1908			Charles-Valentin Alkan		A Estrada de Ferro, Op. 27	
20/11/1908			Mozart		Concerto em fá	para três pianos: Bellah de Andrade; Antonietta Pasquale, Guiomar Novaes, Bastiani, Brachetto, Arcolani, Rochi e outros
08/12/1908	S. Steinway	São Paulo	Adolf von Henselt		Si Oiseau J'etais, à Toi Je Volerais	Antonietta Pasquale e Guiomar
08/12/1908			Chopin		Noturno (Chopin)	
08/12/1908			Charles-Valentin Alkan		A Estrada de Ferro, Op. 27	
08/12/1908			Carlos Gomes		Protofonia do Guarani	para três pianos: Bellah de Andrade; Antonietta Pasquale, Guiomar Novaes, Marieta Silva, Clelia Serva, Luigi Chiaffarelli

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
08/12/1908			Mozart		Concerto em fá	para três pianos: Bellah de Andrade; Antonietta Pasquale, Guiomar Novaes, Bastiani, Brachetto, Arcolani, Rochi e outros
23/12/1908	S. Steinway	São Paulo	Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior	
19/01/1909	S. Steinway	São Paulo	Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior	
19/01/1909			Rachmaninoff		Serenata Russa	
19/01/1909			Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	
15/02/1909	S. Steinway		Carlos Gomes		Protofonia do Guarani	para três pianos: Alice Serva; Antonietta Pasquale, Guiomar Novaes, Lucilia de Mello, Marieta Silva, Luigi Chiaffarelli
15/02/1909			Carlos Gomes		Mumúrio (Improviso)	Guiomar
15/02/1909			Carlos Gomes		Três folhas de álbum	
02/09/1909	S. Steinway	São Paulo	Johann Strauss	Eduard Schütt	Valsa (Strauss)	Mencionada por Orsini, vol. 3, p. 31, fonte não mencionada.
20/10/1909	S. Carlos Gomes (ex-Steinway)	São Paulo	Chopin		Fantasia Op. 49	Acompanhada pelo Chiaffarelli
20/10/1909			Chopin		Estudo (Chopin)	
20/10/1909			Chopin		Berceuse Op. 57	
20/10/1909			Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior	
20/10/1909			Schumann		Carnaval Op. 9	
20/10/1909			Adolf von Henselt		Si Oiseau J'etais, à Toi Je Volerais	
20/10/1909			Liszt	Karg-Elerdt	Rapsódia Húngara n. 6	Guiomar e Antonietta Pasquale, arranjo para dois pianos de Sigfrid Karg-Elert.
20/10/1909			Handel		Gavota com Variações, Suite em sol maior, HWV 441	"Gavota"
20/10/1909			Liszt		Estudo (Liszt)	[no. 4 Études ... d'après Paganin (1838, S.140) ou Grandes études de Paganini (1851, S.141]
20/10/1909			Pierre Coindreau		Suite En Forêt Op. 14, I. Éveil	
20/10/1909			Johann Strauss	Eduard Schütt	Valsa (Strauss)	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
20/10/1909			Benjamin Godard		Introdução e Allegro de Concerto	Antonietta Pasquale (2o. Pno) G. Bastiani, G. Rocchi, A. Bonomini, G. Arcolani, M. Peracchi, (quinteto cordas) L. Chiaffarelli
25/11/1909	Sala Faubourg - Poissonière		J. S. Bach		Prelúdio e Fuga em dó sustenido maior, Lv. I	
25/11/1909			Paganini	Liszt	Estudo no. 4 em mi maior	Estudo no. 4 Études ... d'après Paganin (1838, S.140) ou Grandes études de Paganini (1851, S.141)
25/11/1909			Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior	
25/11/1909			Schumann		Carnaval Op. 9 (excertos)	
1910/01/??	Salle Gaveau	Paris	Chopin		Estudo (Chopin)	
1910/01/??			Chopin		Berceuse Op. 57	
1910/01/??			Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior	
10/02/1910	Sem identificação	Paris	Schumann		Concerto Op. 54	
1910/07/??	Sem identificação	Paris	Schumann		Carnaval Op. 9	
26/01/1911	Salle Erard	Paris	François Couperin		La Tendre Nanette	
26/01/1911			Louis-Claude Daquin		L'Hirondele	
26/01/1911			Giovanni Battista Martini		Gavota (Martini)	
26/01/1911			Beethoven		Sonata n. 21, Op. 53, "Waldstein"	
26/01/1911			Mendelssohn		Canções Sem Palavras Op. 67, n.4	
26/01/1911			Mendelssohn		Canções Sem Palavras Op. 62 , n.6	
26/01/1911			Mendelssohn	Liszt	Scherzo du Songe (Mendelssohn)	
26/01/1911			Liszt		Au Bord d'Une Source	
26/01/1911			Chopin		Berceuse Op. 57	
26/01/1911			Chopin		Mazurca Op. 17, n. 4 em lá menor	
26/01/1911			Chopin		Mazurca Op. 67, n. 4 em lá menor	
26/01/1911			Chopin		Balada n. 1, Op. 23 em sol menor	
26/01/1911			Gabriel Fauré		Noturno n. 4, Op. 36 em mi bemol maior	
26/01/1911			Charles-Marie Widor		Chanson du Ruisseau	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
26/01/1911			Henrique Oswald		Il Neige	
26/01/1911			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	
26/01/1911			Théodore Ritter		L'Été	
06/02/1911	Salle Erard	Paris	Beethoven		Sonata para Violino n. 3, Op. 12, n. 3 em mi bemol maior	
06/02/1911			Mendelssohn		Romance Op. 67, n.1 e n.6	
06/02/1911			Liszt		Au Bord d'Une Source	
06/02/1911			Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior	
26/02/1911			Mozart		Concerto n.9 em mi bemol	Orquestra de M. Chevillard
05/07/1911	Théatre Odeon	Paris	Chopin		Balada n. 2, Op. 38 em fá maior	
11/08/1911	Exposição Universal de Turim	Turim	François Couperin		La Tendre Nanette	
11/08/1911			Giovanni Battista Martini		Gavota (Martini)	"Gavota"
11/08/1911			Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
11/08/1911			Chopin		Noturno Op. 62, n. 2 em mi maior	
11/08/1911			Liszt		Au Bord d'Une Source	
11/08/1911			Mendelssohn		Chanson du Printemps	
11/08/1911			Mendelssohn	Liszt	Scherzo du Songe (Mendelssohn)	
11/08/1911			Schumann		Carnaval Op. 9	
11/08/1911			Amilcare Zanella		Tempo di Minuetto Op. 29	
11/08/1911			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	
11/08/1911			Henrique Oswald		Il neige	
11/08/1911			Théodore Ritter		L'Été	
16/11/1911	Salão da Société des Agriculteurs de France	Paris	Mozart		Sonata em la maior	
16/11/1911			Chopin		Estudos (Chopin)	
05/01/1912	Concerto Emil Sjogren	Paris	Sjögren		Sonata para Violino e Piano	Guiomar e George Enesco
05/01/1912			Sjögren		Improviso	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
05/01/1912			Sjögren		A Pomba Rola	
05/01/1912			Sjögren		Scherzo - Fantasia	
06/01/1912	Salão da Société des Agriculteurs de France	Paris	Mozart		Concerto em mi bemol	
06/01/1912			Mozart		Variações e Rondo, (Sonata em lá maior n.11, 1°. e 3°. mov?)	
15/01/1912	Salle Erard	Paris	Isidor Philipp		Fantasmagories	
25/01/1912	Salle Beethoven	Paris	Chopin		sem identificação	
25/01/1912			Liszt		sem identificação	
25/01/1912			Schumann		Cenas Infantis Op. 15	
25/01/1912			Beethoven		Sonata para Violoncelo, Op. 69 em la maior	com René Julien
11/02/1912	Salão do Conservatório	Paris	Mozart		Concerto em ré menor	reg. P. Vidas
03/03/1912	Théàtre Chatelet	Paris	Mozart		Concerto em ré menor, K.466	reg. Gabriel Pierné
16/03/1912	Salle Erard	Paris	Chopin	Liszt	Chant Polonais	Sem indicação de qual ou quais.
16/03/1912			Saint-Saëns		Wedding Cake Op. 76	
16/03/1912			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	
30/03/1912	Salle Erard	Paris	Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
30/03/1912			Chopin	Liszt	Chant Polonais	Sem indicação de qual ou quais.
30/03/1912			Chopin		Étude Posthume n. 2	
30/03/1912			Chopin		Estudo Op. 25, n. 9 em sol bemol maior	
30/03/1912			Chopin		Scherzo n.1, Op. 20 em si menor	
30/03/1912			Schumann		Carnaval Op. 9	
30/03/1912			Gabriel Pierné		Preludio e Fughetto Op. 40, n.1	
30/03/1912			Gabriel Fauré		Noturno n. 4, Op. 36 em mi bemol maior	
30/03/1912			Théodore Dubois		Les Abeilles	
30/03/1912			Isidor Philipp		Vision d'automne Op. 51, n. 1	
30/03/1912			Chopin		Balada n. 3, Op. 47 em lá bemol maior	extra
30/03/1912			Chopin		Estudos (Chopin)	extra

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
30/03/1912			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	extra
21/05/1912	Aeolian Hall	Londres	Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
21/05/1912			Mendelssohn		Duas Canções Sem Palavras	
21/05/1912			Chopin		não especificada	
21/05/1912			Schumann		Carnaval Op. 9	
21/05/1912			Liszt		não especificada	
21/05/1912			Brahms		não especificada	
21/05/1912			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	
21/05/1912			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
18/09/1912	Conservatório de Lausanne	Lausane	Chopin		Berceuse Op. 57	
18/09/1912			Chopin		Mazurcas (Chopin)	
18/09/1912			Chopin		Prelúdio (Chopin)	
18/09/1912			Chopin		Balada n. 2, Op. 38 em fá maior	
18/09/1912			Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
18/09/1912			Schumann		Carnaval Op. 9	
18/09/1912			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	
18/09/1912			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
18/09/1912			J. S. Bach		Prelúdio e Fuga em lá menor	
18/09/1912			Emanuel Moór		Esquisses	
18/09/1912			Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	
18/09/1912			Liszt		Au Bord d'Une source	
16/10/1912	Queen's Hall	Londres	Mozart		Concerto em ré menor	
19/10/1912	[Haslemere]	Haslemere	Chopin		Estudo (Chopin)	bis, "sempre o mesmo" 1912.11.25 Commercio RJ
19/10/1912			Mendelssohn	Liszt	Scherzo du Songe (Mendelssohn)	
19/10/1912			Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
22/10/1912	Bechstein Hall	Londres	J. S. Bach		Tocata e Fuga em ré	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
22/10/1912			Beethoven		Sonata n. 26, Op. 81a, "Les Adieux"	
22/10/1912			Chopin		Prelúdio Op. 45 em dó sustenido menor	
22/10/1912			Chopin		Mazurca Op. 33, n. 2 em ré maior	
22/10/1912			Chopin		Valsa Op. 64, dó sustenido menor	
22/10/1912			Chopin		Balada n. 2, Op. 38 em fá maior	
22/10/1912			Brahms		Capriccio Op. 76, n. 2 em si menor	
22/10/1912			Isaac Albéniz		Iberia, I. Evocation	
22/10/1912			Emanuel Moór		Prelúdio (Moor)	
22/10/1912			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, IV. Phalènes	
22/10/1912			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	(à pedido)
03/11/1912	Queen's Hall	Londres	Mozart		Concerto em ré menor	
18/01/1913	Grand Théâtre	Genebra	Mozart		Concerto em mi bemol	
18/01/1913			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
18/01/1913			Chopin	Liszt	Chant Polonais	
11/02/1913	Sala do Conservatório	Milão	J. S. Bach	Moor	Prelúdio e Fuga em lá menor	
11/02/1913			Beethoven		Sonata n. 26, Op. 81a, "Les Adieux"	
11/02/1913			Chopin		Scherzo n.1, Op. 20 em si menor	
11/02/1913			Chopin		Mazurca (Chopin)	"Mazurka, duas"
11/02/1913			Chopin		Mazurca (Chopin)	"Mazurka, duas"
11/02/1913			Schumann		Carnaval Op. 9	
11/02/1913			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, IV. Phalènes	
14/02/1913	Salle de la Refomation	Genebra	Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
14/02/1913			J. S. Bach	Moor	Prelúdio e Fuga em lá menor	
14/02/1913			Schumann		Carnaval Op. 9	
14/02/1913			Chopin		Mazurca Op. 17, n. 4 em lá menor	
14/02/1913			Chopin		Mazurca Op. 33, n. 2 em ré maior	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
22/02/1913	Sala Erard	Paris	Beethoven		Concerto para piano n. 4 em sol maior, Op. 58	Cadência de Saint-Saëns
22/02/1913			Beethoven		Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
03/03/1913	Beethoven Saal	Berlim	J. S. Bach		Fantasia e Fuga em ré	
03/03/1913			Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
03/03/1913			Schumann		Carnaval Op. 9 (integral)	
03/03/1913			Chopin		Prelúdio Op. 45 em dó sustenido menor	
03/03/1913			Chopin		Mazurca Op. 67, n. 4 em lá menor	
03/03/1913			Chopin		Mazurca Op. 33, n. 2 em ré maior	
03/03/1913			Chopin		Scherzo n.1, Op. 20 em si menor	
03/03/1913			Isaac Albéniz		Iberia, I. Evocation	
03/03/1913			Brahms		Capriccio Op. 76, n. 2 em si menor	
03/03/1913			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
07/03/1913	Tonhalle	Munique	Emanuel Moór		Concertstuck?	
07/03/1913			J. S. Bach	Moor	Prelúdio e Fuga em lá menor	
22/04/1913	Salle Erard		J. S. Bach	Moor	Prelúdio e Fuga em lá menor	
22/04/1913			Mozart		Sonata em la maior	
22/04/1913			Chopin		24 prelúdios, Op. 28	
22/04/1913			Schumann		Estudos Sinfônicos Op. 13	
23/05/1913	Bechstein Hall	Londres	Beethoven		Sonata n. 21, Op. 53, "Waldstein"	
23/05/1913			Chopin		Prelúdio (Chopin)	
23/05/1913			Schumann		Cenas Infantis	
23/05/1913			Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	
03/09/1913	Residência Chiaffarelli	São Paulo				Concerto de Beethoven Com Chiaffarelli, ao piano, e Cantù, ao harmonium
03/09/1913						Estudo de Chopin com a menina Zilda Carvalho
15/09/1913	Theatro Municipal	São Paulo	Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
15/09/1913			Chopin		Prelúdios (Chopin)	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
15/09/1913			Chopin		Estudos (Chopin)	
15/09/1913			Chopin		Balada	
15/09/1913			Brahms		Capriccio Op. 76, n. 2 em si menor	"Capricho" no programa.
15/09/1913			Gabriel Fauré		Noturno n. 4, Op. 36 em mi bemol maior	"Noturno"
15/09/1913			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	
15/09/1913			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
15/09/1913			Liszt		Rapsódia Húngara n. 11	
02/10/1913	Liceu de Artes e Ofícios	São Paulo	Gabriel Fauré		Noturno n. 4, Op. 36 em mi bemol maior	"Noturno"
02/10/1913			Isidor Philipp		Symphonie	
03/10/1913	Salão Germania	São Paulo	J. S. Bach	Busoni	Prelúdio e Fuga em lá menor	
03/10/1913			Beethoven		Sonata n. 26, Op. 81a, "Les Adieux"	
03/10/1913			Schumann		Papillons, Op. 2	
03/10/1913			Chopin		Noturno (Chopin)	
03/10/1913			Chopin		Scherzo n.1, Op. 20 em si menor	
03/10/1913			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, IV. Phalènes	
03/10/1913			Brahms		Valsa (Brahms)	
03/10/1913			Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	
03/10/1913			Beethoven		Marcha Turca das Ruinas de Atenas	Bis, houveram mais 7 peças de bis, entre elas Schubert e Chopin.
06/01/1914	Igreja de Santa Cecília	São Paulo	Lorenzo Perosi		Cantata "Dies iste"	Alice Vergueiro acompanhada por Guiomar Novaes, Ruth Vergueiro; Perolina Pedroso
06/01/1914			Wilhelm Friedemann Bach		Largo e Spiccato	IV. mov. do concerto para órgão. Transcrição I. Phillip, Durand 1922. Transcr. De J. S. Bach do Concerto Grosso, Op.3 n.11 de Vivaldi para 2 vlns, vlc, orq. Cordas e continuo
06/01/1914			Gluck		Gavotte in A, de Iphigénie en Aulide	"Gavota"
18/02/1914	Coliseo Santista	Santos	Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
18/02/1914			Chopin		Prelúdio (Chopin)	
18/02/1914			Chopin		Estudo (Chopin)	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
18/02/1914			Chopin		Estudo (Chopin)	
18/02/1914			Chopin		Scherzo n.1, Op. 20 em si menor	
18/02/1914			Brahms		Capriccio Op. 76, n. 2 em si menor	"Capricho" no programa.
18/02/1914			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
18/02/1914			Schumann		Peças de fantasia, Op.12, n. 1 Au Soir	
18/02/1914			Moritz Moszkowski		Les Vagues, Estudo de Concerto	
18/02/1914			Liszt		Rapsódia Húngara n. 2	
18/02/1914			Gottschalk		Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro	Ouvido de pé. Teria sido o hino ou a Variaçào de Gootschalk, 1914.02.19-n12845-04--EST.SP
02/03/1914	Salão do Germania	São Paulo	Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	com Antonietta
03/04/1914	Clube Campineiro	Campinas	J. S. Bach	Busoni	Chacona em ré menor BWV1004	
03/04/1914			Chopin		Sonata n. 3, Op. 58 em si menor	
03/04/1914			Brahms		Capriccio Op. 76, n. 2 em si menor	"Capricho" no programa.
03/04/1914			Moritz Moszkowski		Les Vagues, Estudo de Concerto	
03/04/1914			Amilcare Zanella		Tempo di Minuetto Op. 29	
03/04/1914			Liszt		Rapsódia Húngara n. 2	
03/04/1914			Chopin		Prelúdio (Chopin)	
03/04/1914			Chopin		Estudo n. 5	
03/04/1914			Beethoven	Rubisntein	Marcha Turca das Ruinas de Atenas	
25/06/1914	Teatro Municipal	Rio de Janeiro	J. S. Bach	Busoni	Chacona em ré menor BWV1004	
25/06/1914			Chopin		Sonata n. 3, Op. 58 em si menor	
25/06/1914			Chopin		Prelúdio (Chopin)	
25/06/1914			Chopin		Prelúdio (Chopin)	
25/06/1914			Chopin		Mazurca (Chopin)	
25/06/1914			Moritz Moszkowski		Les Vagues, Estudo de Concerto	
25/06/1914			Liszt		Rapsódia Húngara n. 2	
02/07/1914	Teatro Lírico		J. S. Bach	Moor	Prelúdio e Fuga em lá menor	
02/07/1914			Beethoven		Sonata n. 26, Op. 81a, "Les Adieux"	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
02/07/1914			Schumann		Carnaval Op. 9	Completa
02/07/1914			Gluck		Gavotte in A, de Iphigénie en Aulide	"Gavota"
02/07/1914			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	
02/07/1914			Schubert	Tausig	Marcha Militar	
12/07/1914	Salão dos Empregados do Comércio	Rio de Janeiro	Chopin		Sonata n. 3, Op. 58 em si menor	a pedido
12/07/1914			Chopin		Noturno (Chopin)	
12/07/1914			Chopin		Mazurca (Chopin)	
12/07/1914			Chopin	Liszt	Chant Polonais	"Chant Polonias, dois"
12/07/1914			Chopin	Liszt	Chant Polonais	"Chant Polonias, dois"
12/07/1914			Chopin		Balada n. 2, Op. 38 em fá maior	
12/07/1914			Liszt		Au Bord d'Une Source	
12/07/1914			Liszt		Rapsódia Húngara n. 2	a pedido
23/07/1914	Teatro Lírico	Rio de Janeiro	Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
23/07/1914			Schumann		Papillons, Op. 2	
23/07/1914			Chopin		Estudo (Chopin)	
23/07/1914			Isidor Philipp		Pastels, Op. 24, III. Feux-Follets	a pedido
23/07/1914			Schubert	Tausig	Marcha Militar	a pedido
25/07/1914	Teatro Lírico	Rio de Janeiro	Grieg		Concerto em lá menor	
11/02/1915	Salão do CDMSP	São Paulo	Chopin		Sonata n. 3, Op. 58 em si menor	
16/03/1915	Festival	Santos	Schumann		Carnaval Op. 9	
23/04/1915	Casa Gelásio Pimenta	São Paulo				Chopin (peça não identifiada)
11/05/1915	Salão do Germania	São Paulo	J. S. Bach	Busoni	Chacona em ré menor BWV1004	
11/05/1915			Chopin		Sonata n. 3, Op. 58 em si menor	
11/05/1915			Gluck	Brahms	Gavotte in A, de Iphigénie en Aulide	"Gavota"
11/05/1915			Saint-Saëns		Étude Op. 111 No. 4, Les Cloches de Las Palmas	
11/05/1915			Théodore Dubois		Les Abeilles	

DATA	LOCAL	CIDADE	COMPOSITOR	SEG. AUTOR	OBRA	DETALHE
11/05/1915			Schubert	Tausig	Marcha Militar	
11/05/1915			Liszt		Balada n. 2, S.171	a pedido
11/05/1915			Chopin		Estudo (Chopin)	bis
11/05/1915			Chopin		Estudo (Chopin)	bis
11/05/1915			Schubert	Liszt	Alvorada	bis
11/05/1915			Moritz Moszkowski		Les Vagues, Estudo de Concerto	bis
11/05/1915			Beethoven		Marcha Turca das Ruinas de Atenas	bis
29/05/1915	Salão CDMSP	São Paulo	Saint-Saëns		Étude Op. 111 No. 4, Les Cloches de Las Palmas	
29/05/1915			Théodore Dubois		Les Abeilles	
29/05/1915			Schubert	Tausig	Marcha Militar	
20/05/1915	[CAMPINAS]	Campinas	Gluck		Gavotte in A, de Iphigénie en Aulide	"Gavota"
20/05/1915			Théodore Dubois		Les Abeilles	
20/05/1915			Schubert	Tausig	Marcha Militar	
20/05/1915			Chopin		Estudo (Chopin)	bis
20/05/1915			Chopin		Valsa (Chopin)	bis
12/06/1915	Salão Germania	São Paulo	Saint-Saëns		Étude Op. 111 No. 4, Les Cloches de Las Palmas	
12/06/1915			Liszt		Rapsódia Húngara n. 10	
12/06/1915			Schubert	Tausig	Marcha Militar	a pedido
19/08/1915	Teatro Municipal	Rio de Janeiro	Chopin		Sonata n. 2, Op. 35 em si bemol menor	
19/08/1915			Chopin		24 prelúdios, Op. 28	
19/08/1915			Chopin		Polonaise Op. 53	
29/08/1915	Teatro Municipal	Rio de Janeiro	Beethoven		Sonata n. 17, Op. 31, n. 2 "Tempestade"	
29/08/1915			Schumann		Carnaval Op. 9	a pedido
29/08/1915			Henrique Oswald		Il neige	
29/08/1915			Saint-Saëns		Étude Op. 111 No. 4, Les Cloches de Las Palmas	
29/08/1915			Théodore Dubois		Les Abeilles	
29/08/1915			Schubert	Tausig	Marcha Militar	A pedido

ANEXOS

ANEXO A

A CRÍTICA DE FÉLIX DE OTERO

OTERO, Félix de. Guiomar Novaes. *O Estado de S. Paulo*, 16 set. 1913, p. 4. Artes e Artistas.

Nós brasileiros temos um modo *sui generis* de julgar obras de arte e artistas.

Nas nossas apreciações, geralmente, só admitimos os dois extremos – o ótimo e o péssimo –: o meio termo nos é antipático.

A obra de arte pode conter belezas indiscutíveis de [fatura], de estilo ou de expressão; se não contiver algum dos predicados, ainda que dos mais descabidos, que reputamos necessários para convencer-nos de sua superioridade, repudiamos tal obra como imprestável, dispensamos a análise, não a toleramos.

Se um artista cria uma obra sem tal ou qual atributo que já admiramos e consagramos numa sua obra anterior, estabelecemos logo o paralelo entre ambas e sentenciamos que a última não presta, nada vale, porque não nos agrada.

No terreno musical, sucede isso especialmente com relação aos artistas virtuoses.

Os violinistas A e B podem possuir todos os requisitos de uma técnica poderosa, podem reunir todos os meios de expressão para atrair a assistência, embora divergindo entre si pela diferença compreensível de seus diversos individualismos.

A nossa primeira pergunta será: qual dos dois é o primeiro violinista do Universo?

De [acordo] com a resposta voltam-se as mesmas intenções para A ou B. Não queremos reconhecer que – [ ] – a diferença entre eles só pode ser estabelecida num terreno impossível de se [limitar]. Isso se deu entre Kubelik e Von Vecsey como se tem dado entre outros artistas.

Quando Viana da Motta veio pela primeira vez a São Paulo, perguntávamos constantemente se ele poderia ser considerado o primeiro pianista da Europa, e quando mais tarde apareceu Bauer tratava-se sobretudo de saber qual dos dois artistas era superior ao outro.

Acreditamos que esse modo de julgar provenha em grande parte de nossa cultura estética acanhada e superficial.

Não nos admirou, portanto, que ao regressar a sra. Guiomar Novaes à sua terra natal, se espalhassem por toda a parte de acordo com esse sistema as mais absolutas afirmações sobre a perfeição artística de nossa gentil patrícia, antes mesmo de sua aparição em público.

Não basta ao nosso amor próprio que se reconhecem as qualidades excelentes de pianista que ela veio adquirindo naturalmente, – isso é pouco. Mister se faz, sob pena de

se não prestigiar a arte nacional, que a consideremos não uma das mais apreciadas pianistas da atualidade; mas sim, a maior pianista atual; é preciso pô-la na conta de uma artista completa, excepcional que já atingiu o *non plus ultra* da maturidade artística!

Ela deve ser incomparável, assombrosa, fenomenal!

As plateias de Berlim, Londres, Paris e Genebra aclamaram-na num frêmito de entusiasmo a mais genial pianista entre as contemporâneas!

Quem no-lo afirma, diz-se, é a crítica europeia!

Curioso é, no entanto, constatar que se uma parte da imprensa europeia tais coisas escreve, outra houve que se manteve nos limites do usual, enaltecendo, por certo, o real merecimento da jovem artista, mas escrevendo a seu respeito o que, *mutatis mutandis*, costuma escrever sobre outros talentos formosos, e belos temperamentos, ainda também novos que constantemente se apresentam à apreciação dos grandes auditórios, como no-lo provam os jornais e revistas musicais que temos por hábito ler.

Foi, pois, sob o domínio destas reflexões que nos dirigimos ao Theatro Municipal maldizendo a tarefa que nos impuseram de externar francamente a nossa opinião sobre o primeiro concerto da senhorita Guiomar Novaes.

Não que julguemos absolutamente infundado todo esse entusiasmo antecipadamente, pois não nos esquecêramos das excelentes impressões do seu peregrino talento e do seu belo temperamento, que nos deixaram ao partir, a graciosa patrícia.

Conhecendo, porém, de longa data o exagero que acima apontamos, prevenimos com desgosto a necessidade de antepor a essa torrente de ditirambos as considerações ponderadas de quem, embora em desacordo com a maioria do seu meio, prefere sofrer as consequências da mais sincera franqueza, a gozar a recompensa de uma hipocrisia cômoda, mas aviltante para a consciência do artista que se preza.

O concerto a que ontem assistimos não obedecia a um programa de grandes responsabilidades, ainda assim, porém, ofereceu-nos ensejos para apreciarmos devidamente, o grande, extraordinário mesmo, progresso da jovem pianista.

O seu mecanismo desenvolveu-se admiravelmente, o seu jogo tem muito encanto e o seu toque tem essa *souplesse* que a técnica moderna faz adquirir, que dá à execução imensa atração.

A não ser na Sonata de Beethoven, cuja interpretação, a nosso ver, nem sempre nos pareceu de acordo com o estilo, e nas *Ruina de Atenas*, cuja execução requer muito mais vigor de que a que possui a simpática [pianista], para o preciso realce dos efeitos dinâmicos, pudemos, com satisfação, observar-lhe as notáveis qualidades do seu belo temperamento e a justa expressão que sabe comunicar às suas interpretações.

Não concordamos, porém, com os que pretendem que a senhorita Guiomar Novaes já deva ser considerada uma artista completa.

Do completo artista-virtuose dos nossos dias exige-se uma cultura geral muito superior que o leve a assenhorar-se com perícia de todos os segredos da sua arte e lhe permita pisar com máxima firmeza e convicção no terreno acidentado da Arte geral.

Inúmeros exemplos testemunham que só com a experiência de uma idade madura, e com a segura observação adquirida em contínuos e prolongados estudos se consegue a formação de uma pronunciada individualidade artística.

Quem ousará afirmar que em tais condições já se possa achar a nossa ainda tão jovem patrícia. A consciência artística não se forma de um momento para o outro!

Oxalá, pois, que o admirável e privilegiado talento da nossa gentil patrícia não pereça sufocado pelo incenso nocivo de inconscientes turibulários, e que a própria crítica das suas faculdades artísticas não adormeça ao som desses cantos de sereia que conduzirão a sua individualidade em formação ao completo aniquilamento.

Queria crer a nossa distinta compatriota, ainda que lhe assegurem o contrário, que suas brilhantes qualidades pianísticas já adquiridas a par da sua incontestável inteligência nos inspiram a mais viva simpatia e justamente, por isso, não nos queremos tornar cúmplices desse endeusamento pernicioso que fatalmente entravará o progresso, se por ele se deixar seduzir.

Nós só desejamos e com a maior sinceridade que seja guiada no seu desenvolvimento artístico por uma consciência [sã] e forte.

Percorra a senhorita Guiomar as páginas da história de nossa arte e vera que os Imortais que vivem no Parnaso não tiveram a ele fácil acesso.

O *gradus ad Parnassum* é escabroso e exaustivo e os que o percorrem não se apoiam nos sucessos fáceis e fugazes – porque são frágeis.

Muitos são os que ao Parnaso aspiram, poucos os que a ele atingem.

Fazemos por isso ardentes votos, por que a nossa distinta compatriota, para a glória da Pátria, siga calma e desassombradamente esse caminho difícil e tortuoso para que vejamos mais tarde figurar seu nome entre os dos Imortais.

O Municipal continha ontem tudo que São Paulo conta de mais saliente e distinto em nossa sociedade. Inúmeras *corbeilles* foram oferecidas à nossa cara patrícia e os aplausos entusiásticos irromperam sempre francos e espontâneos forçando, assim, a nossa patrícia executar extraprograma a undécima rapsódia *Au bord d'une source*, de Liszt. - F.

ANEXO B

O CADERNO DE "REPERTÓRIO DE GUIOMAR NOVAES"

A cópia do caderno repertório de Guiomar Novaes pertence ao acervo da família Levy. A reprodução foi providenciada por Arnaldo Senise.

Descrição física

Caderno de brochura xerocado encadernado com garras e capas plásticas e páginas de guarda no início e no fim. A cópia foi feita em um dos lados do papel, e 314x216mm, depois as folhas foram dobradas e coladas para criar uma encadernação com frente e verso impressos. O caderno tem 185 x 216 mm com 21 folhas; a mancha impressa tem 160x210 mm.

Repertorio

de

Guiomar Novais.

Exercicios e Estudos.

Czerny.	L'infatigable.
"	Legato e staccato.
Philipp.	Estudos de oitavas.
Longo.	Estudos de 6as.
Bériot.	" de 3as. e 6as.
Falkenberg.	Pedal.
Preyer.	Estudos de oitavas.
Jemer.	" " "
Cramer.	Estudos.
Conrad Hühner.	Composições a quatro mãos.
Tausig.	Exercicios.
Clementi.	Estudos de 3as e 6as.
"	Segundo caderno de " " " "
Adolf Ruthardt.	Estudos de 8as (1º caderno.)
Wolff.	" " "
Vom Ende	Schatzkästlein 1º, 1b
Bériot	
Philipp Czerny	Exercices universel
Philipp Hummel	Exercices journaliers
Ruthardt	Pedal 1º 2º
Alberto Nunes de Mattos	Exercicios

Principal Estudio de 6es
Bosquet Technica moderna

Chopin Godowsky n 4, 14, 15

Musicas classicas

Beethoven.	Sonata	nº 10	Op. 14.	nº 2
"	"	" 25	" 79	
"	"	" 20	" 49.	nº 2.
"	"	" 1	" 2.	nº 1.
"	"	" 14	" 27	nº 2.
Händel.	Gavota			
Scarlatti.	Sonata em sol maior.			
"	"	" si bemol.		
Beethoven.	Thema com 6 variações e Final.			
Moscheles.	Concerto pastorale.			
Bach.	Preludio e Fuga em do sustenido.			
"	"	"	" si bemol.	
"	"	"	" do menor.	
"	"	"	" ré maior.	
"	"	"	" mi menor.	
"	Preludio e fuga em do sustenido menor.			
Mozart.	Concerto	nº 1 em ré maior.		
"	"	em mi bemol.		
Bach.	Pequenos preludios.			
"	Invenções.			
Haydn	Symphonia (a quatro mãos)			

Bach - Bülow Prelude e Fuga, lá menor
Gluck (Bülow) Danças de Alceste
Beethoven - Sonata Dó M (Aurora)
" " op. 110
" " " 111
" "
" " "
Bach Fantaisie chromatique
Beethoven 32 variations en Dó mineur
Mozart Sonate en Lá majeur
" " Ré "
Concerto en mi bemol n.º 9
" " Dó mineur
Couperin La tendre Menette
Daquin L'Hirondelle
Martini Gavotte en fa

Musicas romanticas.

Chopin.	Valsa	Op. 69 nº 1.
"	"	" 64 " 1.
"	"	" 64 " 2.
"	Nocturno em si bemol menor.	
"	"	" ré bemol.
"	"	" fá sustenido.
"	"	" fá menor.
"	"	" mi bemol.
"	Mazurka em si bemol.	
"	Impromptu em lá bemol.	
Schubert.	Impromptu a dois pianos Op. 90. nº 2.	
Schumann.	Arabesque.	
"	Papillons.	
"	Canto da Darde.	
Weber.	Movimento perpetuo.	
Schumann.	Composições a 4 mãos.	
Schubert.	" " " " "	
"	Impromptus	Op. 142. nos 1, 4.
Schubert-Liszt.	Tu es le repos.	
Chopin.	Bolero.	
Chopin.	Estudos	nos 10 17 & 20 28 25 1

Mendelssohn.	Allegro a quatro mãos.		
" "	Rondó capriccioso.		
Chopin.	Estudo nº 1.	Op. 10	nº 4.
"	" " 2	" "	" 3
"	" " 3	" 10	nº 5.
"	" " 4		
"	" " 6.	" 25	" 1.
"	" " 7.	" 25	" 2.
"	" " 9.	" 10	" 9.
"	" " 10.	" 10	" 2.
"	" " 15.	" 25	" 9.
Schubert.	Fantasia a quatro mãos.		
Mendelssohn.	Concerto em sol menor.		
Weber-Rawig	Invitation à la Danse. 2 e 4 mãos		
Weber-Godowsky	Movimento perpetuo		
Chopin-Liszt	Cantos polacos 1º,		
Henselt	Estudos Op 2		
Chopin	3ª Ballada		
Mendelssohn Liszt	Sobre as azas do canto		
Schumann Liszt	A ma fiancée		
Chopin	Berceuse		
Schumann	Carnaval		
Chopin	Fantaisie polonaise		
Schumann	Davidsbündler		
Schubert	[illegible]		

Chopin Nocturne en sol
" 1re Ballade
" Barcarolle
" Etudes

Mendelssohn Scherzo en mi mineur
" " du Songe d'une nuit d'été.

Henselt Berceuse
Schumann L'oiseau prophète
Weber Sonate en do M.
" " La mazeppa

8

Musicas Modernas.

Raoul Pugno	Gavota em lá menor.
Lizzt	2ª Rhapsodia Hungara.
"	6ª " "
"	10ª " "
"	Rêve d'amour.
"	Fandasia hespanhola.
Rossi.	Bluette Op. 124 nº 1.
Carmand.	Cache-cache.
Lisadora.	Tabatiere à Musique.
Alberto Landry	Tarantella Op. 59 à dois pianos.
Chaminade.	Passepied.
Durand	Bavarderie.
Alberto Landry.	Valsa des Mouches.
Rinaldi.	Alla Sorgente.
Chaminade.	Autrefois
"	Libellules.
"	Courante.
Dubois.	Prelude Sombre.
Raul Juon.	Humoreske.
Lack.	Barcarola andaluza.
Carlos Gomes.	Murmurio.

Diémer	La Source.
"	Sous bois.
Grieg	O regato.
"	Primavera.
Ole Olsen.	Papillons.
Mac. Dowell.	Dança das sombras.
Rachmaninoff.	Serenada russa.
Morel.	Valsa em ré maior.
"	Cloche-Pied.
Godard.	Introducção e Allegro a dois pianos.
Marucci.	Tarantella.
Alabieff-Liszt.	O Rouxinol.
Godard.	Valsa de concerto.
Westerhout.	Momento caprichoso.
Tschaikowsky	Berceuse.
Alkan.	Toccatina.
Alexandre Levy	Tango.
Brahms.	Germania a quatro mãos.
Rinaldi.	No jardim.
Saint-Saëns.	Le cygne.
Philipp.	Chanson de Grand'mère.
Gottschalk.	Hymno Nacional Brazileiro.
Wagner Liszt	Canto dos bandeirás

Coindreau. En forêt
Chabrier En Espagne 4 m
C. Cui Lesginka 2 P.
Alban Chemin de fer
Gade Ouverture 4 mãos
Chaminade Sylvaens.
C. Gomes Nos folhas de Album
Strauss. Ed. Schütt. O morcego. Valsa
S. Saëns Estudo em forma de Valsa
Caprichos (Alceste)
Liszt 12ª Rhapsodia
~~Chiaffarelli Polka de Concerto~~
Bizet Chants du Rhin
Oswald Rheige
Ravel
Paganini Liszt Estudos
Liszt Au bord d'une Source
Ritter Eté
Philipp Feux-follets
" Clair de lune
Paderewski Nocturne
Duvernoy Sous bois
Handelo Minuetto

Dubois — Les Abeilles
Widor — Chant du Ruisseau
" — Dans le bois (Suite)
Fauré — 4ème Nocturne