ALBERTO TSUYOSHI IKEDA

MÚSICA NA CIDADE EM TEMPO DE TRANSFORMAÇÃO
SÃO PAULO: 1900-1930

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes-USP,
sob orientação do Prof. Dr. VIRGÍLIO B. NOYA PINTO,
para obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO
1988

ALBERTO TSUYOSHI IKEDA

MÚSICA NA CIDADE EM TEMPO DE TRANSFORMAÇÃO

SÃO PAULO: 1900-1930

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes-USP,
sob orientação do Prof. Dr. VIRGÍLIO B. NOYA PINTO,
para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
1988

À

Maria Meron

companheira paciente

Aos meus pais

Ushimatsu Ikeda (in memorian)
Yachiro Ikeda

Agradecimentos especiais ao Sr. Amadeus Blois (Casa Amadeus-SP), fonte de tantas informações sobre as músicas e músicos de São Paulo e a Professora Sonia Maria Marques Monteiro, pela revisão no trabalho.

ECA
Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo

Dissertação de Mestrado do Candidato ALBERTO TSUYOSHI IKEDA
Realizada no dia 29.05.89.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-

BANCA:

Prof. Dr. VIRGÍLIO B. NOYA PINTO
Prof. Dr. WALDENYR CALDAS
Prof. Dr. GEORGE OLIVIER TONI

ANEXOS

Comissão Examinadora:

_____

_____

_____

São Paulo, ____/____/19___

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO

Passada mais de uma década do começo das minhas preocupações com a música na cidade de São Paulo, lembro-me do motivo inicial desta pesquisa. Ainda estudante universitário, pelos meados da década de 70, fui convidado a dar aulas de folclore e música popular brasileira no Conservatório Magda Tagliaferro, da célebre pianista. Passei então a buscar nas livrarias e bibliotecas o que me pudesse dar mais subsídios para as aulas e percebi o quão precária era a bibliografia, principalmente no que se referia à chamada MPB - Música Popular Brasileira. Existiam alguns poucos livros (Almirante, 1963; Oneyda Alvarenga, 1950; Eneida, 1958; Rangel, 1962; Tinhorão, 1966 e 1974; Vasconcelos, 1964 e alguns outros) tratando basicamente da história e dos autores da música popular carioca, com algumas referências sobre as cidades de Recife/Olinda e Salvador e pouquíssimos dados sobre São Paulo. Todas as obras indicavam estas primeiras capitais em cuja população surgiram vários dos gêneros de música popular urbana, entre fins do século passado e inícios do século atual, que se nacionalizaram posteriormente.

Motivado por uma certa curiosidade bairrista, passei a fazer indagações: a capital paulista experienciou neste período grandes modificações urbanas; qual teria sido a "vida" artístico-musical na cidade nesse processo? Não teriam existido artistas populares paulistas que

tivessem merecido figurar com maior destaque nos estudos de história da MPB? Por que, dos inúmeros estudos sobre à história de São Paulo, não se deram maiores atenções à música?

Por trás do tradicional jargão sobre a capital paulista: "Em São Paulo é só trabalhar!", além da carga ideológica revelada na frase, deveria existir algo, por mais simples que fosse, sobre a vida artística da cidade, que em se dando a conhecer contribuiria para o melhor entendimento da "capital do trabalho". Deveria existir algo em meio ao seu processo de industrialização, da dinamização das atividades comerciais e do seu aumento populacional, que fosse a contrapartida de todo o trabalho necessário à construção desse quadro ímpar no cenário das formações urbanísticas brasileiras.

O período escolhido - 1900 a 1930 - se deu em função de ser este o da inserção da capital paulista como centro de grande importância no cenário nacional, diante do seu desenvolvimento industrial e comercial, principalmente. Por outro lado, do ponto de vista da música popular urbana este foi o período de afirmação de vários dos gêneros considerados raízes da MPB, em núcleos urbanos antigos do Brasil como Salvador, Recife/Olinda e Rio de Janeiro onde, nos 50 anos entre o final do século passado e o início do século atual, surgiram ou se fixaram gêneros como o samba, a marchinha, o frevo, o maxixe e o choro.

Também nesta época, implantaram-se no Brasil veículos da maior importância do ponto de vista da comunicação da música: a gravação dos cilindros e discos e a implantação do sistema de radiofonia, que levaram a música popular à condição de aceitação em todas as camadas da população. Qual teria sido a participação de São Paulo neste cenário?

Assim, sendo objeto de minhas preocupações o fenômeno urbano, o alvo de interesse maior recaiu também sobre o resultado específico desse viver urbano, ou seja, a música que ali se verificou.

Naturalmente, estabelecer os limites exatos do objeto da pesquisa - a música popular, principalmente - não seria tão elementar. Do ponto de vista da produção social-artística os qualificativos clássica, popular, folclórica e primitiva, utilizados na sociedade ocidental e ocidentalizada, rotulam diferenciadamente a música produzida e utilizada por estamentos sociais distintos, ou por grupos étnicos como é o caso da chamada música primitiva. Estes conceitos trazem em si uma espécie de valoração ideológica enquanto produto artístico, dentro de um critério de maior ou menor importância desses segmentos na pirâmide social onde, e.g. a música-de-concerto - também chamada clássica, erudita, artística, culta ou séria - detém todos os atributos da "verdadeira" ou "boa" música, já que sempre esteve ligada às elites (nobreza, igreja e burguesia) no transcurso da história. Ainda, mesmo na música popular

existem várias gradações; entretanto, a preocupação básica deste trabalho será a música funcional ligada aos espetáculos da chamada "vida noturna", a música dos bailes, do cinema mudo, e das orquestras das casas de diversão e de repasto. Ocupo-me, enfim, da música de entretenimento. Na verdade, no período em questão, boa parte da música desses ambientes eram produções de compositores acadêmicos, ou trechos popularizados das produções clássicas.

Metodologicamente, a busca de informações não se fez diferente das formas convencionais nesse tipo de pesquisa: coleta em jornais e revistas da época, entrevistas com informantes músicos ou não - os mais antigos possíveis - e os seus descendentes, busca de dados em partituras musicais, discos e documentos como fotos, contratos de músicos, material promocional de espetáculos, e a bibliografia especializada. Nestas fontes é que busquei visualizar o quadro musical da cidade. Porém, se fez necessário a devida leitura crítica de tudo. Nos jornais e periódicos, percebi já de início que as informações sobre a música ligada às camadas mais baixas da população eram praticamente inexistentes pelo preconceito a que estas eram submetidas na época. Há de se lembrar, ainda, que estes veículos informativos se dirigiam às pessoas que sabiam ler, e poucos eram nessa época os das classes populares e mesmo das camadas médias nessas condições. Dessa forma, quase nada se noticiava dos eventos essencialmente populares. Quanto á localização de músicos antigos, os que puderam

ser contatados, foram de grande importância na coleta de dados, o mesmo ocorrendo com os seus descendentes. O grande problema surgido foi a imprecisão destes entrevistados idosos quanto à exatidão dos dados de memória. A contribuição maior destes se deu quanto à guarda de material como fotos, partituras, revistas e documentos outros, que ajudavam a situar melhor as informações prestadas.

Assim, juntando-se as várias fontes foi possível ter um quadro significativo onde a cidade do "é só trabalhar" revelava o seu lado sonoro e mais descontraído do fazer musical.

O núcleo do trabalho se divide em 3 partes. Na primeira, faço um rápido panorama do desenvolvimento histórico da cidade apenas para melhor situar no espaço/tempo o objeto da pesquisa: a música. A intenção não é a de escrever sobre a cidade como objeto principal do capítulo, mas somente apontar alguns pontos sobre o seu desenvolvimento, para mais efetiva compreensão dos fatos musicais ali ocorrentes. Localizo, ainda, o contexto mais geral da música-de-concerto e seus ambientes, e também a música ligeira ou música de dança-de-salão. Na segunda parte, abordo os gêneros musicais populares que mais se evidenciaram na cidade classificando-os pelas suas origens. Finalmente, na terceira parte, situo a música popular em relação aos veículos ou formas de comunicação da época.

1. A MÚSICA E A CIDADE

1.1 Panorama do Desenvolvimento Urbano

A capital paulista inicia o século atual com as feições bastante modificadas dos ares provincianos do tempo da "velha Academia de Direito"; isto graças ao acúmulo de riquezas advindas da lavoura cafeeira, pelo aumento populacional ocasionado pela imigração - italiana principalmente - e em função da dinamização das atividades no setor de comércio e da industrialização. A fixação de ricos fazendeiros na cidade desde o final do século passado, quando da crise cafeeira no Vale do Paraíba, além da presença de imigrantes com certas posses, e, ainda, o interesse de investidores financeiros ingleses sobretudo, trouxeram um acúmulo de riquezas à cidade, ocasionando nela substanciais modificações. São Paulo se transformara, pelas facilidades de comunicação através das ferrovias que para aqui convergiam, num "ponto de intermediação capitalista", conforme explica Berlinck[1], pela sua localização favorável entre as regiões produtoras de café e o porto Santista, isto principalmente depois da transferência das plantações de café para o Oeste Paulista.

O aumento populacional da cidade, que praticamente quadruplicou somente nos dez últimos anos do século passado, transformou a capital do Estado num exemplo único,

pelas suas alterações físicas com edificações de residências majestosas, indústrias, demolição de casas e construção de prédios; ao mesmo tempo em que surgiam os casebres e os - até hoje presentes - cortiços sem as mínimas condições de vida. Cresceram as atividades do comércio, as casas de diversões como os cinemas, cabarés, cassinos, as casas de repasto e as atividades esportivas. Proporcionalmente, aumentavam também as tensões sociais, os roubos, a prostituição, os confrontos entre imigrantes de nacionalidades diversas e os naturais da terra, e principalmente as tensões advindas das relações trabalhistas entre patrões e empregados. Surgiam novos bairros de elite como Higienópolis e a região da avenina Paulista, mas cresciam ainda mais os bairros populares como o Brás, a Moóca, o Bom Retiro e até as distantes Penha e o Belenzinho. Podemos tomar como exemplo o bairro do Brás que em 1900 possuia 16.807 habitantes e três anos depois duplicou a sua população passando a contar com 32.387 habitantes, segundo escreve Sesso Jr[2].

Nazareth Ferreira sintetiza bem o quadro de modidicações da cidade quando explica, que "o primeiro resultado da expansão do café foi a ampliação da capacidade de importar, principalmente para as camadas ligadas ao comércio externo. O enriquecimento da cidade, trazendo consigo as comodidades e o fausto da vida urbana, atraíram a aristocracia rural, que passou a residir em grandes palacetes, cons

truídos principalmente com o lucro obtido com o comércio do cafe. Essa aristocracia gastando em serviços urbanos parcelas cada vez maiores de suas rendas, tornou possível o crescimento do setor de prestação de serviços, incluindo o comércio e acentuando o aumento da população. Esse crescimento populacional gerou novas condições de vida social, transformando o modo de produção e atuando na polarização das classes"[3].

Diversas melhorias de infra-estrutura urbana como o fornecimento de água, o sistema de transportes urbanos, a energia a gás e elétrica, e até mesmo a instalação de telefones mostram que a cidade se aparelhava paulatinamente para os desdobramentos da vida urbana moderna. É evidente que esses melhoramentos serviam mais diretamente às classes que tinham condições financeiras de arcar com o ônus dessas benfeitorias, e se iniciou pela região central da cidade, tendo como base o triângulo formado pelas ruas Direita, 15 de Novembro e rua São Bento, seguindo pela região da atual Catedral da Sé, da Av. São João e da Praça do Patriarca.

Em 1899 iniciou-se a construção da Usina Elétrica de Santana do Parnaíba - aproveitando-se o Rio Tietê[4] - que constituiria um marco de fundamental importância no progresso da capital paulista. Entretanto, diz Morse que "em 1891 a cidade recebeu iluminação elétrica, fornecida por uma máquina a vapor de 50 kilowatts da Companhia de

Água e Luz do Estado de São Paulo. Em 1900 a São Paulo Tramway, Light and Power Co. Ltd., organizada em Toronto, absorveu a primitiva companhia, bem como os dois sistemas de transportes da cidade. Em breve foram completadas uma represa e uma usina de força em Parnaíba, no Tietê."[5] Assim, a construção da usina elétrica ampliou as possibilidades de modernização das indústrias, do sistema de transportes coletivos - através dos bondes elétricos - da ampliação na iluminação pública e residencial, e traria necessariamente um novo aspecto à cidade. Explica Silva Bruno que em 1900 "a eletricidade passou realmente a disputar a iluminação das ruas com o gás. Muitos logradouros entretanto ainda conservavam as velhas Lâmpadas a gás 'Auer'."[6] Essa "disputa", no entanto, aconteceu de forma lenta, pois mesmo após o início da instalação da lâmpada elétrica os combustores a gás continuavam a ser instalados e, de conformidade com Barros Ferreira, "em 1911 havia 8.706 combustores a gás e 780 Lâmpadas elétricas, parte de arco, parte incandescentes. Em 1915 o número de combustores tinha crescido. Passara a 9.396, em 1916 somavam 9.605. Os focos elétricos somente 921."[7] A qualidade da iluminação na cidade tinha importância vital no que respeita às atividades artístico-musicais, pois significava possibilidades maiores e melhores de realização dos espetáculos noturnos. Durante muito tempo São Paulo não ofereceu boas condições para a vinda de companhias teatrais, porque um desses impecilhos era a iluminação considerada de muito má qualidade.

A implantação de uma rede elétrica possibilitou também o funcionamento do bonde elétrico[8] - inaugurado em 1900 - servindo incialmente a zona central da cidade e os bairros mais próximos desta. No entanto, por muito tempo ainda dividiram com os bondes puxados à tração animal - iniciados em 1872[9] - o encargo de servir à população paulistana. A melhoria nos sistemas de transportes coletivos trouxe modificações significativas para a cidade, principalmente na vida das classes média e alta, que assim se dispunham a frequentar mais o centro da cidade, trazendo um novo colorido às ruas, uma maior movimentação às casas comerciais, nos restaurantes, confeitarias e casas do gênero. Para as baixas classes - a massa proletária - entretanto, isto pouco mudava, pois estes não dispunham de recursos para pagar por essas comodidades e faziam os seus deslocamentos a pé, mesmo para os locais de trabalho.

Ainda, a aplicação da energia elétrica na indústria permitiu a sua expansão, a modernização das máquinas e a ampliação da sua capacidade de produção. A verdade, no entanto, é que grande parte do empresariado manteve por muito tempo a produtividade de suas empresas através da exploração do trabalhador, submetendo-os a salários irrisórios, ao trabalho diário até o esgotamento físico e em locais de péssimas condições. Segundo Everardo Dias, o surto industrial veio "já na década de 1901 a 1910, com a instalação dos primeiros grupos geradores de eletricidade, energia fácil e barata, e daí a decorrência de numeroso pro

letariado, em grande maioria imigrante, proletariado mal pago, com salários baixos, horário excessivo, tratamento grosseiro, trabalhando em edificações e locais impróprios e insalubres, maquinaria obsoleta ou de emergência que provocava acidentes constantes."[10]

No tocante à industrialização, apesar das controvérsias sobre o seu início em S.Paulo, podemos tomar o final da I Guerra Mundial como marco em que esta já superava outros centros industriais do País - até então ponteado pelo Rio de Janeiro. Em 1917, promovia-se a 1ª Exposição Industrial da Cidade de S.Paulo. No ano seguinte, a revista A Cigarra, de novembro, estampava em suas páginas diversas fotos da "2ª Exposição Industrial", e no número de dezembro a mesma revista publicava na primeira página:

> "O segundo certame de produtos paulistas, inaugurado a 21 do mês pretérito, é uma esplendida demonstração da nossa capacidade industrial. Bem andou a Prefeitura em tomar a iniciativa de realizar exposições anuais tornando-as espelho daquilo que, pelas ciências do nosso tempo conseguimos criar e aperfeiçoar, estabelecendo uma como que independência econômica cujos resultados se patenteiam de ano para ano, inconfundivelmente..."
>
> (A Cigarra-SP n.100, 25/9/1918 e n.101, 17/10/1918

Segundo Jacob Gorender, em 1919 "o Estado de São Paulo já representava 33,1% da produção industrial nacional, em contraste com 22,4% da Capital Federal e 6,1% do

Estado do Rio (o que dava à região fluminense um cômputo total de 28,5%). Daí em diante, a concentração industrial só fez se acentuar em São Paulo na medida em que a reprodução ampliada do seu capital era impulsionada pelos mecanismos das economias externas, das economias de escala e dos fatores multiplicadores."[11] É certo, porém, que desde o início do século, mesmo 'incipiente' ou 'rudimentar' conforme preferem vários autores, muitas indústrias funcionavam na cidade.

Nesse quadro de crescimento das indústrias e da dinamização do comércio e dos melhoramentos urbanos, a cidade tinha a oferecer uma grande massa de trabalhadores sem qualquer qualificação profissional - incluindo mulheres e crianças -, em boa maioria composta de estrangeiros, que constituíam mão de obra barata, própria para os propósitos da exploração capitalista. Evidentemente, quando se fala em massa trabalhadora há de se pensar em termos proporcionais à população total da cidade e em função da quantidade de indústrias da época, incluindo-se as inúmeras oficinas artesanais que empregavam considerável número de operários.

Conforme se pode ver em vários estudos que tratam do assunto, a população da cidade aumentou de forma ímpar no período das 3 primeiras décadas deste século:

ANO	POPULAÇÃO[12]
1890	64.934 habitantes
1900	239.820 "
1920	539.033 "
1934	1.060.120 "

Essa população, em 1890, segundo cálculos de Sucisa Hermann, era constituída de 5% da classe superior, 25% da classe média e 70% da classe inferior[13]. Fazendo-se a projeção lógica sobre o aumento populacional nos anos seguintes e em função do que se sabe dos movimentos operários no período, podemos deduzir que, proporcionalmente, as classes inferiores e médias aumentaram muito nesses anos. Podemos visualizar a composição dessa população com os apontamentos de Máximo Barro, baseado no Almanack do Estado de S.Paulo de 1896[14] onde consta:

> 'Em 1892, a população da Capital era de 130.775 pessoas: 70.137 eram homens, 60.658 mulheres. Os brancos predominavam com 115.726 sobre os pardos, com 8.639. Pretos na razão de 5.920 e 490 caboclos eram minorias desprestigiadas. A situação tornava-se sintomática quando 71.468 estrangeiros predominavam sobre 59.307 brasileiros, é explosiva nos dados seguintes:

Italianos	44.854
Portugueses	8.347
Espanhois	2.800
Alemães	1.463
Franceses	582'

A predominância do elemento estrangeiro na cidade é confirmada também por Cenni, escrevendo que "em 1906 po

dia-se afirmar que dos quase 300 mil habitantes de São Paulo, metade era composta de italianos das mais diversas condições econômicas, desde milionários até mendigos."[15] Na década de 20, esta predominância, ainda, continua e desta vez Warren Dean explica que, "por volta de 1920, quase dois terços dos seus 580.000 habitantes eram forasteiros ou descendentes de forasteiros. A classe operária da metrópole se constituía, na maior parte, de imigrantes, compondo-se de homens que se haviam dado bem nessa ocupação e de imigrantes subsidiados que, se bem nunca houvessem assinado contratos, tinham conseguido permanecer nas cidades."[16]

Assim, diante deste quadro geral é que a cidade de S.Paulo se incorpora as formas próprias do viver urbano dito moderno na época, paralelamente à dinamização das suas atividades no campo artístico-musical.

NOTAS

[1]Manoel T. Berlinck, Marginalidade Social e Relações de classes em São Paulo (Vozes, 1975), p.52.

[2]Geraldo Sesso Junior, Retalhos da Velha São Paulo (Pref. Munic. S.Paulo, 1983), p.99.

[3]Maria Nazareth Ferreira, "Imprensa e Sociedade: O Trabalhador Gráfico", Tese, Escola de Comunicações e Artes-USP, 1976; p.27.

[4]Maximo Barro, A primeira sessão de cinema em São Paulo (Cinema em Close-Up, s/d), p.56.

[5]Richard M. Morse, Formação Histórica de São Paulo (Difusão Européia do Livro, 1970), pp. 302/303. Este autor realiza amplo e bem documentado estudo sobre S.Paulo, abordando inclusive aspectos da vida cultural na cidade.

[6]Ernani Silva Bruno, História e Tradições da Cidade de São Paulo (3 ed. vol. III. HUCITEC/Pref. Mun. S.Paulo , 1984), p. 1021.

[7]Barros Ferreira, O Nobre e o Antigo Bairro da Sé (Pref. Mun. S.Paulo/Sec. Ed. Cultura, 1971), p. 111.

[8]Vicente de Paula Araujo, Salões, Circos e Cinemas de São Paulo (Perspectiva, 1981), p. 51, diz: "O dia 7 de maio (1900) foi um dia histórico para a Capital. Com a pre

sença do presidente do Estado Rodrigues Alves, do vice-presidente Domingos de Morais, secretariado, autoridades, imprensa, engenheiros da Light e convidados, foi inaugurada a primeira linha de bonds elétricos da América do Sul: a linha 13, Barra Funda.

Na usina de São Paulo Railway Light and Power Company Limited, situada na Rua Monsenhor Andrade, o Sr. James Mitchell convidou o Dr. Rodrigues Alves a por em movimento a primeira máquina geradora da força elétrica."

[9]Geraldo Sesso Junior, Ibid., p. 93

[10]Everardo Dias, História das Lutas Sociais no Brasil (2 ed. Alfa-Omega, 1977), p. 324.

[11]Jacob Gorender, A Burguesia Brasileira (2 ed. Brasiliense, 1982), p. 36. Warren Dean, A Industrialização de São Paulo (Difusão Européia do Livro/EDUSP, 1971), p. 20 diz que a indústria era "rudimentar" até 1920 mas por volta dessa época já "substituíra a área do Rio de Janeiro e da Capital Federal como centro industrial mais importante do Brasil". Ver também: Heitor Ferreira Lima, "O Parque Industrial de S.Paulo" in Ernani Silva Bruno (org): S.Paulo - Terra e Povo (S.Paulo: Globo/EDUSP, 1967) pp. 114/131; José Carlos Pereira, Estrutura e Expansão da Indústria em São Paulo (S.Paulo: Nacional, 1967); e Nicia Vilela Luz . A Luta pela Industrialização do Brasil - 1808 à 1930 (2 ed., S.Paulo: Alfa-Omega, 1975).

[12]Manoel T. Berlinck, Ibid., p. 50.

[13]Citado por Richard Morse, Ibid., p. 259, em nota de rodapé.

[14]Máximo Barro, Ibid., p. 182. Ver também: Maria Luiza Marcílio in A Cidade de S.Paulo - Povoamento e População - 1750 - 1850 (S.Paulo: Pioneira, 1973)

[15]Franco Cenni, Italianos no Brasil (2 ed., Martins / EDUSP, 1975), p. 230.

Sobre as categorias de imigrantes em S.Paulo a pesquisadora Maria Nazareth Ferreira, Ibid., pp. 104/105, identifica cinco categorias, quais sejam: 1) "imigrante de origem urbana, portador de técnicas comerciais e financeiras , e de algum pecúlio, que se instalou nos centros urbanos e cuja atividade foi inicialmente a importação, transformando-se mais tarde, em industrial". 2) "colono típico, emigrado para a lavoura cafeeira". 3) "o indivíduo de origem urbana, pobre, que emigrara para trabalhar na lavoura, onde não se adaptou (...). A maioria constituiu-se em contingente de trabalhadores de baixo nível ou desqualificado para o trabalho industrial, que juntamente com os trabalhadores brasileiros nas mesmas condições iriam compor uma grande massa de sub-empregados". 4)"operários qualificados 'importados' pelos industriais". 5) "Refugiados e deportados devido a problemas políticos,...".

[16]Warren Dean, Ibid., pp. 58/59 .

1.2 A Dinamização das Atividades Artístico-Musicais

a) A Música-de-Concerto, seus Ambientes e os Organismos de Fomento Musical

Os melhoramentos urbanos verificados na capital paulista, desde o final do século passado, inserem paulatinamente a cidade dentro de um modo de vida de feições caracteristicamente modernas à época. Consultando-se jornais e outros periódicos percebe-se o espírito progressista que pairava na cidade, em função das transformações que se vivia então. Revelador dessas mudanças são as iniciativas no campo artístico-musical, tanto das elites quanto aquelas mais afeitas ao gosto das classes médias da população, que alcançaram grande vulto principalmente já se adentrando pelo século atual.

Naturalmente, a grande porcentagem de estrangeiros na cidade e o gosto europeizado da elite local constituíram fatores de grandes incentivos às atividades musicais tipicamente burguesas como a ópera e a música-de-concerto em geral. Por parte da elite, já de muito tempo fundavam-se agremiações culturais, promoviam-se saraus - musicais, dançantes e literários - sempre tendo à disposição os artistas locais e mesmo estrangeiros. Essas iniciativas, entretanto, ainda podiam ser consideradas nucleares, alcançando uma parcela específica da população, a elite, principalmente. Podemos lembrar da fundação do Club Haydn, em 1883, que promoveu grande parte das atividades mu

sicais da cidade nesse tempo, como se vê no anúncio da "33ª Reunião do Club Haydn", realizada na noite de 16 de novembro de 1886. O jornal Diário Popular estampava que a orquestra se constituía de 30 executantes, com a seguinte programação:

"Haydn - Sinfonia em ré menor
Beethoven - Sinfonia em ré menor
Madeweiss - Esperança
Guiraud - Melodrame
Volkmann - Serenata Walzer
Viotti - Concerto em lá menor
Mendelssohn - Concerto em sol menor"

Observe-se que em 3 anos de existência a entidade realizou mais de 30 concertos, ou seja, uma média de 10 concertos por ano, o que constituía uma alta porcentagem levando-se em conta que, por essa época a cidade possuia por volta de 60.000 habitantes, e, ainda, existiram outras iniciativas no setor.

O clube Haydn teve como um dos seus principais mentores o compositor Alexandre Levy (1864-1892) - um dos precursores da música nacionalista no Brasil - e encerrou suas atividades em 1887, provavelmente por causa da viagem de Levy à Europa. Antes, porém, da fundação desta entidade, em 1860, Henrique Luís Levy (1829-1896) - pai de Alexandre Levy - havia fundado a Casa Levy, que comercializava instrumentos e partituras musicais e se tornou um centro de convergência dos músicos da capital e dos visitantes estrangeiros que aqui vinham dar seus recitais. Promo

veram muitos concertos principalmente de música de câmara. Outras tantas agremiações promotoras da música existiram na cidade como a Sociedade Coral Club Mendelsohn, o Club Mozart, o Club Musical 24 de Maio, pelo que aponta o historiador Renato Almeida.[1]

Neste período, destacaram-se entre os professores-músicos da capital paulista o francês Gabriel Giraudon (1830-1906) e o italiano Luigi Chiaffarelli (1856-1923), que se notabilizaram. Giraudon se fixou em São Paulo em 1860 tendo antes atuado no Rio de Janeiro como concertista e como regente. Foi professor de piano de personalidades consagradas como os irmãos Luís e Alexandre Levy, Henrique Oswald (1852-1931), Antonieta Rudge (1885-1974) e Magdalena Tagliaferro (1894-1987)[2]. Teve atuação destacada na cidade como concertista, regente, compositor e organizador de concertos. Chiaffarelli fixou-se na capital paulista em 1883 e sobressaiu-se como professor de piano, concertista e também como versátil organizador de concertos. Formou também grandes nomes da nossa música como Guiomar Novais (1894-1979), Francisco Mignone (1898-1986), Souza Lima (1898-1982) e Antonietta Rudge (1885-1974). Evidentemente, muitos outros professores, na maioria estrangeiros, dedicaram-se ao ensino e à organização de recitais na cidade.

Do ponto de vista do gosto musical a capital se dividia em duas correntes: de um lado, a tendência ligada à música instrumental de concerto, como as do Club Haydn-

dos Levy e Giraudon - de outro a corrente (maior)mais voltada para a música vocal operística; conforme vemos no concerto organizado pelo músico e compositor italiano Francisco Festa, em 16 de Dezembro de 1886, no salão do Teatro S. José. O programa teve a participação do próprio organizador e dos professores Eduardo Pons, G.Bastiani, Abelardo Soares de Souza e A.Leal:

"Programa - 1º - F. Festa - Fantasia sul Rigoletto para piano p/F.Festa

2º - Verdi - Força del Destino, romanza cantada pelo tenor A.Spinelli

3º - Rabony - Norma - peça para flauta e piano, executada por Abelardo S. de Souza e acompanhamento ao piano

4º - Verdi - Trovatore, dueto por Mme. Anna Festa e E.Pons

5º - Oitavo Concerto p/violino e piano por G. Bastiani

6º - F.Festa - Voga-voga, barcarola- por Anna Festa

7º - Verdi - Força del Destino - dueto - por A.Spinelli e E.Pons

8º - F.Festa - Sonho de um baile - fantasia para piano

9º - Bizet - Carmen, strofe - por E. Pons

10º - C.Gomes - Guarany - dueto - por Anna Festa e A.Spinelli"

(Diário Popular 16/12/1886)

Para a classe alta o grande acontecimento musical da cidade eram mesmo as temporadas líricas realizadas pelas companhias européias que, de passagem pelo Rio de Janeiro rumo a Buenos Aires[3] e outras cidades platinas, cumpriam temporadas na cidade. Uma mesma companhia trazia em seu repertório diversas óperas que mais agradavam ao público e as apresentavam em uma mesma temporada. Para parcela do público, porém, as temporadas de ópera tinham significado apenas como acontecimento social e não propriamente como fato artístico.

Esteticamente, a ópera representava o lado conservador da sociedade paulistana, enquanto a música instrumental se ligava a uma corrente mais progressita - influenciada pela França - e que culminou no acontecimento de maior notoriedade desse período que foi a Semana de Arte de 22[4].

No entanto, ainda pelo final do século, a cidade não conseguia manter com significativo alcance de público as atividades regulares de música, principalmente no campo da música instrumental de concerto. Algumas iniciativas tornaram-se um grande fiasco pelo que se vê na crítica da Gazeta Musical[5], de março de 1892, quando do concerto do pianista Alfredo Napoleão:

> "S.P. pode ser comercial, pode ser progressita, pode ser considerada entre as novas de tempera e americana em muita coisa, porém em artes, tenha santa paciência, São Paulo não é e nunca chegará a ser uma cidade para gozar aquele epíteto."

O crítico lamentava e atribuía a falta de público ao fato do concerto ter sido apenas de piano, o que mostra a preferência maior que a música operística tinha na cidade. Ainda por volta dessa época, em 1899, o compositor francês Camille Saint-Saenz (1835-1921) esteve em S.Paulo para reger quatro Concertos sinfônicos com obras suas, mas "o número de assinaturas, foi tão insignificante que obrigou seus promotores a reduzí-las para duas, substituindo, ainda, o plano inicial de um concerto com orquestra, por dois modestos concertos de câmara."[6]

Talvez em função desse quadro pouco alentador a elite paulista através do governo da Província dotou verba especial para incentivar o estudo, na Europa, dos artistas que se destacavam na cidade:

> " Hurrah por S. Paulo!
>
> ... O Congresso paulista acaba de votar uma verba para sustentar na Europa artistas daquele estado que se tenham salientado na Música, na escultura e pintura. ..."
>
> (Gazeta Musical n.16, set/1892 p.254)

Vicente de Paula Araújo descreve bem o quadro geral da cidade em 1897: "São Paulo, cidade de imigrantes europeus, principalmente italianos, possuía uns 200.000 habitantes, cento e poucas indústrias movidas a vapor, dando ocupação para perto de 5.000 operários, com 8 jornais diários (o maior deles, O Estado de São Paulo, com uma tira

gem média de 6 mil exemplares), 8 livrarias e 3 teatros. Seria desnecessário escrever que as diversões e as atividades esportivas eram raras e algumas domingueiras."[7] Ainda dentro desse mesmo aspecto, podemos ver pelo O Comercio de São Paulo, de 3/2/1900, que eram constantes as críticas à vida cultural da capital do Estado:

> "O movimento artístico desta Capital, ultimamente, ou seja do Estado de São Paulo, pela sua importância e pela sua elevação crescente de novos ideais, já reclama um contingente de auxilio por parte dos nossos poderes públicos.
>
> A 1ª condição básica para a educação musical do público é a existência de um teatro construído debaixo de todas as condições acusticas e arquitetônicas, a 2ª é a frequência de boas companhias líricas, subvencionadas pelo Governo e ao alcance de todas as algibeiras; a 3ª finalmente, é a criação de um instituto de ensino musical ou conservatório, em que os artistas possam lapidar os conhecimentos já adquiridos por força do trabalho e da vocação.
>
> Sem as aludidas condições o público limitar-se-á de um lado a ouvir concertos de salões, quase sempre verdadeiras melopéias de banalidades em que pouco se aprende da grande arte de Meyerbeer e de outro, a ter revistas musicais que primam entre nós por muita petulância e ignorância, por muita inveja satânica e desejo de deprimir aos artistas de mérito real. ..."

Percebe-se, apesar da posição extremamente purista e elitista do cronista, que não aceitava os "concertos de salões" e a música funcional das orquestras dos restaurantes, cafés, cinemas, casas-de-chá, e as "revistas musicais" que estas, tinham o agrado das classes médias e tendiam ao crescimento.

A verdade é que por essa época a cidade não tinha condições de abrigar adequadamente os espetáculos de grande porte como as óperas e os grandes concertos. O Teatro Politeama era um grande barracão de madeira construído em 1892 para abrigar espetáculos de circo e foi adaptado depois para funcionar como teatro. O Teatro S. José pegara fogo em 1898, assim como o Teatro Apollo não existia mais desde 1899. Para os recitais de câmara o local de maior preferência dos músicos era o Salão Steinway, inaugurado em 1896, na Rua São João.

Adentrando-se pelo século atual, entretanto, as condições começaram a apresentar sinais mais animadores em relação aos teatros. Em maio de 1900 passou a existir o Teatro Sant'Anna[8], na rua Boa Vista, já com iluminação elétrica. Segundo o historiador Barreto do Amaral o novo teatro foi inaugurado com "o drama Helena, do escritor português Pinheiro Chagas" e "a 6 de junho, o Maestro João Gomes de Araujo promoveu um concerto na nova casa de espetáculos, dividindo-o em três partes. Na primeira executou a 1ª sinfonia e a suite, de sua autoria, com muito agrado, o 'andante' da sinfonia, uma belíssima página de uma melodia suave e sentida e o minueto e a tarantele da suite; a 2ª parte foi iniciada pela composição do Mº Antonio Carlos, Salve Pátria, a que se seguiu a 2ª sinfonia, do Mº João Gomes; a parte final foi ocupada com a execução do poema lírico Brasil, do mesmo maestro, uma peça descritiva, de mui

to valor."[9] O Teatro Sant'Anna passou a abrigar muitas das companhias teatrais e líricas que vinham à cidade, enquanto o Teatro Politeama passou a funcionar predominantemente com espetáculos de café-concerto. Segundo Cerqueira, entre o Politeama e o Santana se dividiram as atividades líricas na primeira década do século, que antecedeu a abertura do Teatro Municipal, ..."[10] período este em que "estabeleceu-se a hegemonia absoluta de Giacomo Puccini em nossa capital."[11] O Politeama, no entanto, no período entre 1902 e 1904, funcionou mesmo como café-concerto. Esses espetáculos, assim como as revistas, tinham grande popularidade pois apresentavam números variados onde se misturavam gêneros circenses, música, dança e tudo que agradasse ao público de classe média, conforme se vê na programação do Teatro Politeama, de 6/7/1902:

> "com ciclistas, patinadores jocosos, dançarinas inglesas, músicos excentricos, malabarista mundano, dançarinos, saltadores."
>
> (Correio Paulistano 6/7/1902)

O anúncio dizia que a Empresa "querendo por ao alcance de todos, os espetáculos do Politeama-Concerto, resolveu abrir dentro de poucos dias a sua galeria ao público, pelo módico preço de 1$000 réis ...". O Teatro, porém, deixou de existir em 1914, destruído por um incêndio,

Em função do crescimento dessas atividades populares, as companhias líricas também procuravam ganhar esse público mediano através de suas récitas populares. No mes

mo jornal que o Politeama anunciava a sua galeria a preço "módico", o Teatro Sant'Anna anunciava a ópera "La Traviata" com "preços reduzidos":

Frizas com 5 entradas,	25$000
Camarotes, 5 entradas,	20$000
Cadeiras de platéia,	4$000
balcão, 1ª fila,	3$000
balcão, outras filas,	3$000
Galerias numeradas,	1$500
geraes,	1$000

Estes não eram os preços normais dos espetáculos líricos pelo que se vê no jornal, mas era praxe das companhias após a temporada oficial realizar mais algumas récitas a preços populares, do tipo "fim de feira", e que naturalmente já não primavam pela mesma qualidade da temporada oficial. Comparativamente, podemos ver os preços anunciados para o Teatro Sant'Anna, na temporada lírica da companhia dirigida pelo Mº Alfredo Donizetti, conforme publicado no Correio Paulistano, de 9/5/1900: 1ª fila numerada, 4$000 e galeria geral, 3$000, sendo que os preços maiores eram a dos "camarotes de 1ª e 2ª ordens" que custavam 75$000.

Ainda, no que se refere aos teatros, nos primeiros dez anos deste século a cidade passou a contar com o Teatro Colombo, no largo da Concórdia, no Brás, inaugurado em fevereiro de 1908.[12] Além de abrigar companhias líricas, era bastante utilizado para espetáculos populares como as revistas e as variedades, tendo funcionado também como salão de bailes e cinema. Importante de se salientar

é que a inauguração de um teatro em um bairro como o Brás demonstrava que a cidade já se alastrara para além da região central, e que o público das classes médias e baixas que caracterizavam este e outros bairros já eram potencialmente suficientes para justificar um empreendimento desses. No mesmo ano de 1908 passou a funcionar o Teatro São José, da Rua Xavier de Toledo, inaugurado com o Hino Nacional e a Protofonia de O Guarani, de Carlos Gomes. No ano seguinte - em setembro de 1909 - surge o Teatro Cassino, na rua Dom José de Barros, para espetáculos de café concerto. Em agosto de 1913 o Cassino deixou de se dedicar ao café-concerto passando a se chamar Teatro Apolo[13], abrigando basicamente espetáculos do tipo das Revistas.

A coroação dos empreendimentos destinados à elite foi a inauguração do Teatro Municipal em Setembro de 1911. Como seria de se esperar, a inauguração se deu com uma companhia lírica italiana - elenco no qual figurava o nome de Titta Ruffo - e onde não faltou a protofonia de O Guarani, conforme se anunciou na Gazeta Artística, nº 17, de setembro de 1911.

Já na década seguinte, em novembro de 1916 surgiu o Teatro Boa Vista, na esquina da rua Boa Vista com a Ladeira Porto Geral, "usado por companhias de alto gabarito", segundo afirma Barros Ferreira.[14] Também, em abril de 1921, na rua 24 de Maio inaugurou-se o segundo Teatro Santana (o Sant'Anna da rua Boa Vista fora desativado em 1912)

com intenções de atingir um público de classe média.

Já com diversos teatros, a cidade podia abrigar mais adequadamente os vários tipos de espetáculos, embora para a elite o pólo das atrações fosse mesmo as temporadas de ópera. No ano de 1907 a capital abrigou nada menos que quatro temporadas, de companhias diferentes; duas no Teatro Santana e duas no Politeama.[15] A realização de todas essas temporadas era sintomático de que a cidade já comportava um nível de regularidade nas atividades artísticas, embora aquele ano tivesse sido atípico. O normal era a presença de no máximo duas companhias por ano. Referindo-se ao gosto pela ópera em São Paulo, diz Miroel Silveira: "O gênero operístico representava a suma arte do espetáculo, tanto para as elites quanto para as incipientes média e pequena burguesias, ao passo que o operariado italiano sempre garantia as 'torrinhas' e os 'poleiros' paulistanos nos teatros que anunciassem Verdi e Bellini, ou depois Puccini e Mascagni. Desde 1874 que o gênero tivera acolhimento em sua forma integral, quando da primeira temporada operística no Teatro Provisório, iniciada a 1º de novembro com 'Attila' de Verdi, sob direção musical do Mº Gabriel Giraudon, tendo o baixo Jorge Miranda no papel-título e o soprano Emilia Pezzoli como 'Odabella'."[16] Entretanto, a afirmação de que o "operariado italiano sempre garantia as 'torrinhas' e os 'poleiros'" nos espetáculos de ópera deve ser vista com certas reservas. Primeiramente, porque a ópera sempre foi um gênero tipicamente burguês, e, portanto, fora dos padrões estéticos das classes operárias, embo

ra isto de alguma forma pudesse ser superado pelo sentimento de identidade racial desses operários que haviam se afastado da terra natal. O segundo argumento é o de que um operário - até mesmo os mais qualificados - não tinha ganhos tais que o possibilitassem, sem sacrifícios, assistir a esses espetáculos. Assim, é possível crer-se que alguns operários mais qualificados assistissem aos espetáculos de ópera, notadamente aqueles a "preços populares" nos finais de temporada.[17]

Apesar dessa febre operística que atacava a cidade periodicamente, viam-se críticas a elas, conforme se observa no O Estado de S.Paulo - edição da noite de 12/08/1915:

> "Esta para breve a temporada lírica da cia. do empresário Mocchi. Em setembro aqui teremos o grande baritono Titta Ruffo.
>
> A propósito, queixam-se alguns de que esse é o único artista de valor de toda a 'troupe'. Aqui está uma queixa curiosa. Seria de espantar que S.Paulo, onde as companhias líricas passam como cometas de grandes orbitas, de tempos a tempos, e são previstas e anunciadas pelos observatórios, como grandes acontecimentos, com antecedência de meses e meses, seria realmente de espantar que as companhias trouxessem para cá punhados de figuras de primeiríssima ordem, Ruffos sobre Ruffos.
>
> Temos que nos contentar com um Ruffo só, por enquanto. Não há outro remedio. Quando pudermos ter a nossa temporada anual garantida, então, sim, estaremos habilitados a exigir mais.
>
> A assinatura, apesar de tudo, continua a ter grande concorrência de pretendentes, segundo fomos informados".

Também, as operetas aumentavam bastante as suas presenças nos palcos da cidade e a Gazeta Artística em tom de lamento e preconceito constatava que "a opereta triunfa em toda a linha e faz uma desapiedada concorrência à ópera lírica".[18] O comentário se fazia em função da 37ª representação que a Cia. Vitale realizava com a "Viúva Alegre", sempre com o teatro lotado. Tão boa acolhida tinham as operetas, que em 1917, criou-se a Companhia de Operetas Italo-Paulista na cidade, como se vê anunciado no O Estado de S.Paulo, de 4/7/1917:

> "Apesar da debandada do nosso povo para as praias e para as fazendas, São Paulo continua a manter abertos valentemente, quase todos os seus teatros e ainda o que é mais, já se organizaram aqui, ou por iniciativa partida de São Paulo, duas cias. uma de comédias e dramas e outra de Operetas. A 1ª que sob denominação de 'Cia.Dramática de S.Paulo' acaba de fazer para nossos teatros uma temporada de quatro meses, com exito, foi organizada no Rio por iniciativa unicamente paulista e aqui se apresentou ao público e firmou a sua reputação. A segunda, a 'Companhia de Operetas Italo-Paulista' organizada há apenas alguns dias, com elementos deixados pela 'Vitale', pela 'Camerata' e outras cias.,vai cada dia mais se firmando no conceito do nosso público, pela homogeneidade do seu conjunto, que conta elementos de destaque na opereta como Nelly Garry e Margherita Scotti, Sr. De Torre e outros.
>
> Isto mostra que o nosso público começa a se interessar pelas coisas de teatro, seja ele nacional pelos elementos ou pela iniciativa.
>
> Tudo faz prever que em breve teremos, como quase todas outras nações, as nossas cias. e as nossas peças e que, em breve conseguiremos uma certa autonomia em matéria de arte teatral".

Ainda, no tocante aos empreendimentos de fomento e organização da vida musical na cidade, devemos lembrar a inauguração dos cursos do Conservatório Dramático e Musical em 1906, da fundação da Sociedade de Cultura Artística em 1912, do Centro Musical de São Paulo em 1913 - e que deu origem ao Sindicato dos Músicos -, da Sociedade de Concertos Clássicos em 1915, da Sociedade de Concertos Sinfônicos por volta de 1921, e de iniciativas mais específicas como a organização em 1923 da Companhia Lírica Ítalo-Brasileira, dirigida pelo Mº Francisco Murino.

O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo iniciou seus cursos na rua Brigadeiro Tobias e em 1909 transferiu-se para a então Rua de São João, no prédio que ocupa até hoje. Abrigou no seu quadro inicial de professores nomes de destaque na cidade como: João Gomes de Araujo, Luigi Chiaffarelli, Paulo Tagliaferro - pai de Magdalena Tagliaferro -, Paulo Florence, Giulio Bastiani, Guido Rocchi, Gomes Cardim e G. Foschini. Naturalmente, o Conservatório passou a congregar, a partir daí, diversas das iniciativas no campo da música-de-concerto; e seu anfiteatro - o Salão do Conservatório - abrigou intensa programação musical não só do próprio conservatório, mas também de muitos concertistas da cidade e estrangeiros.

A Sociedade de Cultura Artística "iniciou os seus saraus no dia 27/09/1912, com uma conferência proferida por Amadeu Amaral e um concerto a cargo do Maestro João Gomes de Araujo no Conservatório Dramático e Musical de São

Paulo."[19] A Sociedade foi, a partir da sua fundação, a maior entidade civil de promoção de concertos da cidade. Seus saraus, com música sinfônica, de câmara e solistas, foram dos mais intensos, tanto que em abril de 1916 se anunciava:

> "46º sarau da Sociedade de Cultura Artística, com um concerto sinfônico sob regência do Mº F. Murino, cuja orquestra seria composta de 70 professores, tendo Zacharias Autuori como violino spalla".
>
> (O Estado de S.Paulo - edição noturna - 4/4/1916)

Vê-se que em três anos e meio de existência a entidade promoveu 46 concertos, o que equivalia a mais de 10 concertos por ano. Em 1915 a Sociedade contava com "nada menos que 500 sócios o limite intransponível que ela se fixou."[20]

O Centro Musical de S.Paulo contou com 206 professores de diversos instrumentos de orquestra e de piano na sua relação de fundação,[21] sendo que mais de 70% destes eram italianos ou seus descendentes. Muitos músicos e professores da cidade, entretanto, não tomaram parte na entidade, pelo menos no período da sua fundação, pois não aparecem na relação da fundação os professores de canto, de instrumentos como o orgão, a guitarra (violão), o acordeão e o bandolim - este último de bastante popularidade na época, principalmente entre os italianos. Também, não aparecem nomes de mulheres - à exceção de uma - e estas exis

tiam em significativa quantidade na cidade, dedicando-se ao ensino do piano e do canto. Por outro lado, os nomes de músicos populares não constaram dessa fundação, além dos muitos músicos das bandas civis e militares. A criação de uma entidade congregando os músicos como categoria profissional era a grande evidência da dinamização que as atividades musicais adquiriram nessa época, tanto assim que um mês após a sua fundação deflagrara-se a primeira - e talvez a única - greve da categoria. Vicente de Paula Araújo explica que em 1913, "no dia 1º de abril, o Centro Musical de São Paulo, associação em que estavam filiados todos os músicos profissionais da Capital, entrou em greve porque os proprietários de cinemas não aceitaram a tabela com os ordenados mínimos dos executantes."[22]

A Sociedade de Concertos Clássicos foi fundada por iniciativa de Alonso Fonseca, José Augusto Pereira de Queiroz e Alberto Penteado. Sua programação iniciou-se com um recital no Salão do Conservatório com a pianista Elvira Fonseca, tendo à frente da orquestra o Maestro Emil Paolovsky, isto em 9/9/1915.[23] A entidade teve atuação por mais ou menos 2 anos, segundo conta o pianista Alonso Aníbal da Fonseca.[24]

A Sociedade de Concertos Sinfônicos foi fundada em 1921, segundo depoimento do compositor Spartaco Rossi[25], e, por volta de 1930, por problemas internos dividiu - se em duas originando a Sociedade Sinfônica de São Paulo, sen

do que, nesta época a primeira mereceu inúmeros ataques por parte de Mário de Andrade publicados em jornais e revistas.[26] Também, esta sociedade foi responsável por grandes iniciativas no campo da música sinfônica neste período, além das programações de música de câmara e de músicos solistas.

NOTAS

[1]Renato Almeida, História da Música Brasileira (2. ed. F. Briguiet, 1942), p. 392

[2]Há incertezas quanto ao ano de nascimento da pianista: 1894 ou 1893?

[3]Nessa época Buenos Aires era a maior cidade da América do Sul. Tinha grande intensidade de programações artísticas e era considerada a "Capital Cultural" do hemisfério Ocidental Sul.

[4]Sobre a "Semana de 22" ver especialmente: José Miguel Wisnik. O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22. (S.Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977) e Bruno Kiefer, Villa-Lobos e o Modernismo e a Música Brasileira (Porto Alegre: Movimento, 1981.)

[5]Gazeta Musical, ano II (março de 1892), p. 71.

[6]Máximo Barro, A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo (Cinema em Close-Up, s/d), p. 91

[7]Vicente de Paula Araujo, Salões, Circos e Cinemas de São Paulo (Perspectiva, 1981), pp. 13/14.

[8]Paulo de Oliveira Castro Cerqueira, Um Século de Ópera em São Paulo (Guia Fiscal, 1954), p. 39.

[9]António Barreto do Amaral, História dos Velhos Teatros de São Paulo (Gov. Estado S.Paulo, 1979), p. 288.

[10]Cerqueira, p. 39.

[11]Idem, Ibid.

[12]Barreto do Amaral, Ibid., p. 363.

[13]Paula Araújo, Ibid., p. 323.

[14]Barros Ferreira, O Nobre e Antigo Bairro da Sé (Pref. Municipal-Secr. Educ. Cultura, 1971), p. 124.

[15]Cerqueira, Ibid., p. 53

[16]Miroel Silveira, "O Teatro em São Paulo" in São Paulo: Terra e Povo (Globo/EDUSP, 1967), pp. 25/26. O Teatro Provisório foi inaugurado em 1873 para substituir o Teatro São José (o primeiro), que passava por reformas. Com a reinauguração do São José em 1876. O Provisório passou por sucessivas mudanças de nome: Teatro Ginásio, Teatro Minerva e Teatro Apollo. Ver: Antonio Barreto do Amaral in História dos Velhos Teatros de São Paulo (S.Paulo: Governo do Estado, 1979). pp. 161/195.

[17]A verdade é que nesse período o operário em S.Paulo mal tinha condições de atendimento das necessidades básicas de sua sobrevivência (moradia, alimentação e saúde) .

Algumas comparações de custos e ganhos esclarecem melhor tal questionamento:

- Anúncio da "Hospedaria de imigrantes do Estado de São Paulo ", procurando trabalhadores braçais "para construcção de estradas de ferro, pagando o salário de 3$400 a 5$000 reis" (diários), e "camaradas para a lavoura, pagando, por dia de serviço, de 1$500 a 3$000 reis" in O Estado de S.Paulo, 1/1/1910.
- Em 1907 os operários de Moinho Matarazzo "ganhavam 4$000 diários por 12 horas de serviço" in Everardo Dias, História das Lutas Sociais no Brasil, 2 ed., p. 265.
- "Em 1920, o industriário paulista médio percebia cêrca de quatro mil réis (...) por dia e, para ganhá-los, trabalhava dez horas ou mais,..." in Warren Dean, A Industrialização de São Paulo, p. 163. (ver também pp. 224/225).
- Anúncio da "Pensão Alleman": "54 Quartos bem Mobiliados. Diária 5$ a 7$000 ... por mez 110$000 até 180$000" in O Estado de S.Paulo, 7/1/1910.
- Anúncio "Theatro Sant'Anna - Temporada 1900 - Cia. Lyrica Italiana - Mº regente da org.Alfredo Donizzetti... Preços: Camarotes de 1ª e 2ª ordens: 75$000, cadeiras de 1ª classe 15$000, Ditas de 2ª classe 10$000, cadeiras de balcão de 1ª fila 20$000, Ditas de balcão, outras filas 12$000, Galeria, 1ª fila numerada 4$000, Galeria Geral 3$000". in Correio Paulistano, 9/5/1900.
- Anúncio "Theatro S.José - Cia. de Opera Lyrica Italiana

de Freitas Brito & C. Espetáculos Populares - ... Galerias 1$500, Entradas p/ camarotes 3$000, cadeiras numeradas 4$000" in O Comércio de S.Paulo, 5/1/1900. Observe-se que estes eram os preços populares, de final de temporada.

Os espetáculos "a preços médicos" custavam no mínimo 1$500 réis e, diante dos salários baixos e do alto custo do setor alimentício e de moradia, mesmo com o trabalho de toda a família (mulher e filhos), o que era comum, é difícil crer que o operariado se desse ao luxo de assistir espetáculos de ópera, a não ser excepcionalmente. Na verdade, a afirmação simples de que era comum o operariado assistir aos espetáculos de ópera traz uma visão histórica hegemônica e que merece ser melhor esclarecida.

[18]Gazeta Artística, n. 2 (24 de Dezembro de 1909).

[19]Antonio Barreto do Amaral, Dicionário de História de São Paulo (Gov. Estado S.Paulo, 1980), p. 439. João Marcos Coelho diz que a S.C.A. "tomou forma" em 26/9/1912 , "num sarau no Conservatório ..." in Folha de S.Paulo, 12/9/1982.

[20]O Estado de S.Paulo - edição noturna - 26/6/1915.

[21]Gazeta Artística, n. 26 (Novembro de 1913), pp.11/15.

[22]Paula Araujo, Ibid., p. 222.

[23]O Estado de S.Paulo - edição noturna - 3/8/1915: "É possível que dentro de um mez mais ou menos esteja organizado a S.C.C. e com ella o seu corpo orchestral". O mesmo jornal, de 12/9/ 1916, anuncia a "8ª festa artística da Soc. de Concertos Clássicos".

[24]Alonso Anibal da Fonseca (1897 - 1985?) foi pianista-concertista e diretor do Conservatório Dramático e Musical de S.Paulo. Entrevista 13/7/1984.

[25]A fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1921 é confirmada também pelo Mº Armando Belardi (1898). Entrevista: 15/7/1983.

[26]Os artigos estão publicados em: Música, Doce, Música, 2 ed., 1976, p. 219.

b) A Música Ligeira ou de Recreio

Se, de um lado a capital paulista no início do século viveu uma grande dinamização das atividades relativas à música-de-concerto em geral, de outro lado viu crescer em muito os estabelecimentos do tipo dos cafés, casas de chá, restaurantes, confeitarias e casas de diversões como os cinemas, cabarés e cassinos, onde se faziam presentes as pequenas e médias orquestras (orquestras de salão) com repertório constituído basicamente de trechos populares de peças clássicas e da chamada "música ligeira" ou "música de dança-de-salão", de origem européia. Nestes ambientes, a música adquiria um caráter funcional à maneira do que ocorria com a música essencialmente popular, distinguindo-se dos ares austeros e formais das salas de concertos.

Ainda pelo final do século passado, a se ver pela descrição do jornal O Comércio de S.Paulo de 27/11/1899, esses locais da chamada vida noturna não eram tantos assim:

> "São Paulo, a Capital Artística, é uma grande cidade, tem muitas ruas e um sem-número de casas, mas infelizmente não possui à noite nenhum ponto de diversão.
>
> O Politheama, um barracão ordinário de madeira e zinco, indigno mesmo de qualquer companhia de 3ª classe, só é suportável, quando muito, com circo de cavalinhos.
>
> O nosso hóspede, que desejar alguns momentos de distração, tem que entrar no Progredior para engolir alguns chopes ou no Eldorado, para ouvir a voz de cana rachada da Sra. Capoamor.

> Não há diversões nesta capital, e morreríamos de tédio se uma ou outra vez não tivessemos para distração noturna a banda de música do salão New York em São Paulo, banda que provavelmente é mantida por algum especialista em moléstia de ouvido ..."[1]

Apesar do tom irado do cronista, a descrição mostra os locais onde aconteciam os espetáculos artístico-funcionais mais afeitos ao gosto das classes médias e consequentemente fora dos padrões de cultura das elites daí, talvez, a crítica severa do jornalista. O Eldorado Paulista fora fundado em 1899, perto do Teatro Politeama, na Rua de São João, e funcionava como café-concerto, apresentando números de variedades: bailados, equilibrismo, mágicos, cantores líricos, etc. O Salão New York em S.Paulo, na Rua 15 de Novembro, foi inaugurado em 1899, e se dedicou principalmente à exibição das "vistas animadas" ou "fotografias animadas" - as primitivas projeções de cinema. Também o Progredior foi inaugurado na mesma rua, em 1899, como salão de concertos e de exibição cinematográfica.

A instituição da vida noturna na cidade, porém, tomava maior vulto já adentrando-se pelo presente século. Segundo Ernani Silva Bruno, "algumas confeitarias como o Fasoli e o Pinoni nesse tempo além de boa orquestra já proporcionavam à noite de graça aos seus frequentadores funções cinematográficas. Ainda na primeira década do século atual destacavam-se entre os cafés paulistanos o Acadêmico, o Schortz - ponto predileto também das rodas literárias e

boêmios - e o América. Este último ficava entre o largo do Tesouro e a rua Quinze e era - segundo Nuno Santana - uma espécie de 'bas-fond' central, com fregueses em mangas de camisa: carregadores, motorneiros, pretalhões. Depois apareceram ainda outros cafés que se tornaram famosos, como o Brandão, no ponto em que mais tarde se ergueria o Edifício Martinelli."[2] O mesmo autor, explica que "no começo do século atual as confeitarias de luxo se fixaram sobretudo no largo do Rosário e na rua Quinze de Novembro, enquanto que os hotéis de mais destaque se instalaram em edifícios espaçosos, no Triângulo, para corresponderem de certo ao enriquecimento e ao cosmopolitismo que começavam a dominar a existência da cidade."[3]

Surgiam, assim, paulatinamente, estabelecimentos de vários níveis para atender às diferentes camadas sociais da população. Aquelas que serviam à elite procuravam esmerar sempre na qualidade das suas orquestras, como se vê em anúncio da Rotisserie Sportsmann, em 1902:

"Sexteto Pizzicato", dirigido pelo Mº Guido Rocchi.

Programa para tarde de domingo:

"1º - The Stars and stripes for ever - Márcia - Souza
2º - La Muette de Portici - Ouverture - Auber
3º - Wein Weib und Gesang - Valzer - Strauss
4º - Bohême - Fantasia - Puccini
5º - Rêve après le bal - Scherzo - Broustet
6º - Stella del Not - Pot-pourri - Meyerbeer
7º - Carlotte - Valzer - Millocker
8º - Tutti in maschera - Sinfonia - Pedrotti
9º - Lohengrin - Prelúdio atto 3º - Wagner
10º - Rigoletto - Pot-pourri - Verdi
11º - Articoli di Fondo - Valzer - Strauss
12º - Unter dem Siegesbanuer - Marsch - Franz von Blon"

(Correio Paulistano, 6/7/1902)

Diversas eram as casas desse gênero que promoviam concertos, como se vê no Correio Paulistano de 6/11/1904 , onde aparecem nada menos que os anúncios da Confeitaria Fasoli, Confeitaria Paulicéia, Confeitaria Castellões e Café Progredior, todos promovendo os seus concertos particulares. O repertório dessas orquestras era composto de trechos de peças clássicas, de música ligeira, e era o máximo que muitas dessas casas se permitiam em termos de popularização. Todavia, o crescimento da população de classe média e principalmente a massa proletária da cidade, fazia surgir nelas formas próprias de apreensão e criação musical, embora restritas aos locais de convivência destas. A classe média costumava frequentar os espetáculos especiais - a preços menores - oferecidos pelas companhias líricas e as peças de teatro musicado como as revistas e burletas nacionais, e, ainda, os espetáculos de circo. Para o público especificamente masculino havia os cafés, cafés-concerto, cabarés, bares, casas de chopes e as casas de jogos. No âm

bito familiar era comum frequentar-se as confeitarias para o chá das 5 horas, tanto por parte da elite quanto por parte da classe média melhor situada. Muitas dessas confeitarias funcionavam até depois dos espetáculos teatrais e serviam para outro chá antes do retorno das famílias aos seus lares, sempre ao som das pequenas orquestras.

Assim, os espetáculos que não exigiam a postura formal das salas de concerto eram tomados de gosto crescente e na primeira-década do século os espetáculos de café - concerto tinham grande aceitação, conforme transcreve Vicente de Paula Araújo, do jornal O Comércio de São Paulo, de 22/8/1905: "O paulistano gosta dos espetáculos de café concerto, onde se escuta a chansonnette ou se aprecia qualquer outra novidade, de cigarro na boca, chapéu na cabeça, pernas cruzadas, sem-cerimônia de espécie alguma"[4]. Esse tipo de espetáculo tinha o agrado do público não só pelo ambiente informal, mas também porque os seus preços eram mais acessivos. Richard Morse confirma que entre as importações que a cidade fazia como cópia da vida europeia, "destacava-se o café-concerto, réplica do cabaré parisiense, com atletas, acrobatas, saltadores árabes, e o que é mais importante, cocottes, de muitos países, carregadas de rouge e pintura. Segundo [a revista] Vida Paulista, (12-13 de setembro de 1903), o cabaré Politeama, chique e animado, atraía tanto grã-finos quanto boêmios, com seus 'cançonetistas de todo sexo, gênero e feitio' e 'poz termo à vida ephemera do teatro nacional, condenando a verdadeira Arte a comple-

to ostracismo'"[5].

Muito mais ainda que os espetáculos de café-concerto, os circos ambulantes tiveram grande preferência junto às classes populares. Apresentavam não só números de acrobacias, mágicos e animais, como também artistas e peças musicais, além dos palhaços que, muitos, se revelaram grandes cantores da nossa história da MPB. Maria Rita Eliezer Galvão documenta que, em 1909, o circo Spinelli instalado na Rua Piratininga "apresentava um festival musical de que eram as principais atrações o negro Das Neves e um rapazote do Belenzinho, que no momento fazia grande sucesso no café-cantante Parisien: Rocco (sic) Ricciardi, o brasileiríssimo Paraguaçu[6] dos anos 20, ator do primeiro filme sonoro Paulista."[7]

Também as bandas de música cumpriram importante papel de divulgadoras de música na cidade, destacando-se no incício do século a Banda da Brigada Policial, sob direção de Antão Fernandes, e a Banda Ettore Fieramosca; encontrando-se ainda, referências às bandas "Pietro Mascagni, "Luso-Brasileira", "Boême" e a "Banda 8º Bersagliere". Percebe-se, pelos nomes dessas bandas, que os italianos tiveram grande contribuição na formação desse tipo de conjunto instrumental, assim como os portugueses, que já traziam das suas terras de origem a tradição dessa prática musical. Apesar de contarem com um público predominantemente popular nas apresentações que faziam nos logradouros públicos, essas bandas

pautavam os seus repertórios no mesmo tipo da música das orquestras de salão. Percebe-se, inclusive, em um comentário inserido na Revista Artística n.7 de Dezembro de 1899, por ocasião de uma apresentação da Banda da Brigada Policial, o preconceito reinante na época em relação à música de caráter mais popular:

> "A escolha das peças que constituiam o programa deste concerto e o cuidado que presidiu à sua confecção attestam por si só a orientação artística do seu organizador; este facto que a muitos, talvez pouco significará, tem, para nós, uma importância de grande alcance.
>
> O repertório de que se utilisam as bandas militares, no nosso país, compõe-se em sua quase totalidade de uma música trivial, sensual e destituída de valor que tem contribuído immensamente para conservar as classes populares na mais absoluta ignorância do que seja a música admissível, capaz de desenvolver-lhes o bom gosto.
>
> Valsas ordinárias, maxixes e tangos voluptosos forma a maior parte dos programas; uma vez ou outra ouvem-se também, em pessimos arranjos, fantasias sobre motivos de operas antiguíssimas, que já não nos interessam, ou então, marchas e dobrados que devido a maneira porque são feitos mais se parecem a pot-pourris.
>
> ..."

Este comentário se fez por ocasião de um concerto no Teatro Polyteama, tendo à frente da banda o então Tenente Antão Fernandes, com a programação seguinte:

> "1. Puccini - Boheme, 3º acto
>
> 2. a) Ronde d'amour - Westerhout
> b) Serenata - Bolognese
> c) Air de Ballet - J.Gomes de Araujo

3. Wagner - Maitres Chanteurs
4. Beethoven - Egmont
5. Saint-Saens - Danse Macabre
6. a) Valse Lente - H. Oswald
   b) Scherzo - J. Gomes de Araujo
7. Ponchielli - Giocondo, fantasia."

Os concertos das bandas aconteciam em diversos locais da cidade durante a semana e principalmente aos domingos, tendo como pontos mais comuns de concertos o Jardim da Luz e o Jardim do Palácio do Governo, próximo ao Pátio do Colégio:

> "Hoje no Jardim da Luz, realizam-se os os concertos do costume. O primeiro das 8 1/2 às 10 13" da manhã e o segundo das 3 1/2 às 5 1/2 horas da tarde.
>
> A banda Ettore Fieramosca executará no concerto da manhã o programa seguinte:
>
> 1ª parte
>
> 1 - Marcha
> 2 - Symphonia - Joana D'Arc - Verdi
> 3 - Mazurka - Fernanda - P.F.
> 4 - 4º acto - Ernani - Verdi
>
> 2ª parte
>
> 5 - Valsa - Vasco da Gama - D'Arce
> 6 - 1º acto e baile - Cleopatra - Gidoza
> 7 - Polka - La Promessa - Puglielli
> 8 - Marcha"

(Correio Paulistano, 20/7/1902)

Evidentemente, existiam as bandas que pautavam seus repertórios nos gêneros mais populares nacionais ou mesmo estrangeiros, diferentemente deste exemplo anterior.

As exibições cinematográficas constituíram, também, fator de grande importância para a música pelo costume que se implantou de acompanhamento musical antes e durante as exibições. No começo, esta forma de diversão ocorria por temporadas, sem local fixo, mas "em 1907 a cidade ganhou uma sala fixa de exibição, no barracão onde funcionava o antigo teatro Eldorado de Variedades", explica Maria Rita Galvão[8]. O primeiro cinema fixo da cidade foi o Bijou-Theatro, seguido do cinema Radium, na rua São Bento e do cinema Iris, na Rua São João. Ainda, segundo a mesma autora, "em 1909, sete cinemas anunciam seus programas n'O Estado de São Paulo, dois anos mais tarde, o mesmo jornal publica uma relação de todos os cinemas da cidade: a esta altura, já são trinta e um".[9]

Para os músicos esta nova forma de diversão popular abriu um grande mercado de trabalho pois os cinemas - principalmente os mais requintados - mantinham músicos na sala de espera e, naturalmente, no acompanhamento das películas. O Cine República, por exemplo, anunciava na Folha da Noite de 8/7/1922, que sua orquestra se compunha de "30 professores", sob a regência do Mº Martinez Grau. Este, entretanto, era um exemplo raro, pois a maioria dos cinemas mantinham mesmo orquestras bem menores, geralmente com menos de

dez figuras. Os cinemas mais simples conseguiam no máximo manter um pianista apenas.

Diz Tinhorão que "o aparecimento dos cinemas nas grandes cidades brasileiras, a partir do início do século, estava destinado a influir duplamente na evolução da música popular: primeiro através do oferecimento de um inesperado mercado de trabalho para os músicos amadores, quando da formação das orquestras de sala de espera; e, logo após, como responsável pelo surgimento das valsas, julgadas ideais para o acompanhamento de cenas de amor dos filmes mudos".[10] Embora verdadeiras as afirmações deste autor, deve-se ter em conta que a música popular de raízes nacionais não teve tão fácil acolhida nos recintos dos cinemas durante certo tempo. Até por volta de 1920, era ainda a música ligeira e os trechos de peças clássicas que se executavam tanto nas salas de espera quanto dentro do cinema.

O cinema viria a interferir, inclusive, na vida teatral da cidade conforme explica Miroel Silveira, referindo-se ao período de 1916/1917; quando diz que os teatros começara, a realizar espetáculos por sessões corridas, com "espetáculos menores e mais leves de acordo com a extensão do tempo livre, que se ia tornando menor à proporçãc que crescia a vida industrial e comercial, ..."[11]. Contudo, conforme levantamento estatístico publicado no O Estado de S.Paulo, de 1/5/1918, comparativamente aos

períodos anteriores, o movimento teatral na cidade continuava bastante dinâmico:

> "Durante o mez de Abril, realizou-se em S.P. 166 espetáculos, sendo 29 de dramas e comédias, 38 de variedades e 101 de Revistas e Operetas e comédias em 1 ato, além de 11 atos variados nos teatros Municipal, São José, Boa Vista, Avenida, Apollo e Colombo
>
> Destes 52 foram completos e 114 por sessões".

O que se percebe pelo quadro acima é que os espetáculos populares como as revistas, variedades, comédias e, mesmo as operetas tomavam grande vulto na cidade, com o aumento da população de classe média. Por outro lado, esses tipos de espetáculos de fato se adequavam mais ao espírito de modernidade que a cidade experimentava então. No mesmo jornal, de 23/3/1918, pode-se perceber o alto grau de aceitação desses espetáculos.

> "A Cia. do Teatro Boa Vista - A cia. Arruda, que ha já alguns meses ocupa o Teatro Boa Vista prepara-se para festejar no dia 27 a 500ª representação.
>
> Aqui em S.P. é a 1ª vez que uma cia. consegue atingir a 500 representações consecutivas, o que vem provar que o nosso público já se vai acostumando a frequentar os teatros, o que até bem pouco tempo não acontecia".

Realmente, os espetáculos de temática nacional, desde o final do século anterior, aumentaram bastante na forma do teatro de revistas que retratava sempre os acontecimentos de maior evidência em cada ano, com muita música

de caráter regional - maxixes, cateretês, e ritmos nordestinos como os côcos e as emboladas. Surgiam, assim, nesses espetáculos, as oportunidades de consagração dos seus compositores. Vicente de Paula Araújo diz que uma das primeiras peças de caráter regional paulista foi encenada em 1899 no Teatro Politeama. Tratava-se da peça "O Boato" de Arlindo Leal que abordava fatos locais sucedidos nos anos de 1897 e 1898. Explica Araújo: "As músicas, do maestro paulista Manuel dos Passos, com letras de Arlindo Leal, tinham títulos bem paulistanos: Tango da Cantareira, Maxixe do Teatro da Moda, Coro dos Fazendeiros, Jota do Coliseu Festa Alegre, Walsa da Roleta, Schottish da Serpentina, Coro das Beatas, Tango da Caninha de Ó, Maxixe da Mulata, Coplas da Carta, Cançoneta da Bohemia, Walsa da Noite, Terceto dos Fiscais, Bacharel do Momo, Couplets do Tenente do Diabo, Ali Babá, marcha e valsa de Dorinha".[12]

Como não poderia deixar de ocorrer, esse tipo de espetáculo teatral era sempre alvo de severas críticas dos "cultores da verdadeira arte", como se vê na revista O Pirralho de 24/2/1912, referindo-se a um espetáculo apresentado no Teatro Cassino:

> "... Entretanto, nem tudo anda bem neste teatro, em que atualmente se exibe um certo 'chocolat' que, além de cantar as mais réles e pornograficas cançonetas, faz gestos indecentissimos capazes de fazer corar o marmore, e leva a sua ousadia tão longe a ponto de dirigir insultos aos espectadores".

De grande significado musical na cidade foram as atividades - muitas de caráter amadorístico - verificadas nos clubes recreativos, onde se realizavam saraus musicais, bailes, e apresentação de peças teatrais. Muitas dessas agremiações foram fundadas no século passado e outras despontaram adentrando-se pelo século atual. Percebe-se, pelos nomes, que várias delas eram de iniciativa das colônias estrangeiras como o Grêmio Dramático "Almeida Garret", a Sociedade recreio Dramático Luso-Brasileiro, Grêmio Dramático Musical Luso Brasileiro, Centro Dramático Espanhol Cervantes, Grupo de Amadores Allemães, Club Germania, Circolo Filodramático "Ernesto Rossi", Circolo Filodramático Paolo Ferrari. Naturalmente, existiram aquelas fundadas pelas próprios paulistas como a Sociedade Dançante e Dramática Flor do Pary e o Grupo Dramático e Recreativo Paulista. Consultando-se jornais da época pode se encontrar dezenas de anúncios dessas agremiações, como as que seguem:

> "Gremio da cidade - A directoria do Gremio tem a honra de avisar aos exmos. srs. socios de que, sabbado, 5 do corrente, às 8 1/2 da noite, se realizará a 2ª audição musical do Club, com o prestigioso concurso do celebre pianista Vianna da Motta, e do notavel violinista Moreira de Sá".
>
> (Correio Paulistano 2/7/1902)

> "O Ideal-Club dá a sua 3ª partida dansante no dia 19 do corrente, no salão Germânia ..."
>
> (Correio Paulistano 18/7/1902)

Com a dinamização dessas atividades artísticas de cunho mais popular a cidade de S.Paulo passara a experimentar os sintomas do cosmopolitismo que caracterizava os grandes núcleos urbanos do mundo ocidental.

NOTAS

[1] Vicente de Paula Araujo, Salões, Circos e Cinemas de São Paulo (Perspectiva, 1981) pp.46/47.

[2]Ernani Silva Bruno, História e Tradições da Cidade de São Paulo (3 ed.,III vol., HUCITEC/Pref.Mun.S.Paulo,1984), pp.1157/1159.

[3]Idem, Ibid.,p.1132

[4]Vicente de Paula Araújo, Ibid., p.107.

[5]Richard Morse, Formação Histórica de São Paulo (Difufusão Européia do Livro, 1970), p.278.

[6]Paraguassu era o pseudônimo do cantor e compositor paulista Roque Ricciardi - Ver dados biográficos no capítulo 3.2 - "Os meios mecânicos..."

[7]Maria Rita Eliezer Galvão, Crônica do Cinema Paulistano (Ática, 1975), p.23 (na nota de rodapé).

[8]Idem, Ibid.,p.22.

[9]Idem, Ibid.,p.24.

[10]José Ramos Tinhorão, Música Popular - Teatro e Cinema (Vozes, 1972), p.227.

[11]Miroel Silveira, A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (Quíron/INL,1976), p.162.

[12]Vicente de Paula Araújo, Ibid.,p.38.

2. OS GÊNEROS DE MÚSICA POPULAR

2.1 Os Gêneros Europeus de Dança-de-Salão (Clássica - Ligeira)

A maioria dos gêneros de dança-de-salão de origens européias que se popularizaram no Brasil aqui chegaram no século passado como música de entretenimento das altas classes. Diz Edinha Diniz que "no Brasil, durante a primeira metade do século passado, as elites divertiam- se com as danças de salão mais em voga: a gavota, o minueto, a quadrilha - todas de grupo - e naturalmente com a valsa".[1] Já pela segunda metade do século chegavam a schottist, a polca e a mazurca, e foram estas, juntamente com a valsa e a quadrilha, que subsistiram ainda pelo início deste século, predominantemente nas altas classes, embora já com aclimatações nacionais alcançando também a classe média. Evidentemente, enquanto entretenimento das altas classes, estes não assumiam peculiaridades regionais pois se faziam à imitação das elites européias. Tanto em São Paulo como em outros centros urbanos do Brasil acontecia o mesmo gosto pela imitação das práticas européias, notadamente as de Paris.

A VALSA é o gênero que maior permeabilidade teve em todas as camadas sociais brasileiras, em todas as regiões e por maior tempo. Já estava em voga desde a primeira metade do século passado e nas 3 décadas deste século constituía um dos gêneros de maior aceitação no Brasil. Tanto compositores eruditos quanto aqueles sem qualquer forma

ção musical acadêmica dedicaram-se à composição desse gênero. A valsa se prestava não só como música de dança e de concerto, mas, também, como música de seresta; daí a sua grande predominância no Brasil por tão longo período.

Em São Paulo não se fugia à regra geral e, ainda, havia a presença dos imigrantes italianos que traziam da terra de origem o gosto pelo gênero, sendo que esta se aproximava também - em expressividade - das canções românticas tipicamente italianas. No caso do Brasil, a valsa confundiu-se ainda com a tradicional modinha brasileira, prestando-se dessa forma à realização das práticas seresteiras.

Observando-se as relações de peças publicadas pelas editoras paulistas percebe-se que até por volta de 1920 existiu um franco predomínio na edição desse gênero, sendo que a partir dessa época passa a haver um gradativo crescimento na edição de outros gêneros como o tango-argentino, o fox-trot e o maxixe. Mas, as valsas continuaram a ser muito ouvidas nos pianos das vovós, das titias e das mocinhas das "melhores" famílias.

Compunham-se valsas dos mais variados estilos: com caráter de música de concerto, do estilo vienense para dança e valsas de espírito modinheiro para serem cantadas. Diz Bruno Kiefer que "não há dúvida, no entanto, de que nos últimos decênios do século passado já se encontram valsas tipicamente nossas. Não se deve concluir daí, porém,

que a fixação de características nossas tenha assumido, de certo período em diante, uma generalidade absoluta. Até em compositores apontados, habitualmente, como pilares na formação de uma música popular tipicamente brasileira, no final do século passado e início deste ocorrem valsas sem nenhuma particularidade nossa".[2]

A verdade é que já no século atual o gênero se tornara uma tradição bem brasileira e os compositores nacionalistas que buscavam ritmos caractesticamente regionais, como é o caso de Marcelo Tupynamba[3] - autor de tanguinhos, toadas, canções sertanejas e outros gêneros nacionais - everedaram pela forma ternária das valsas. Pode se lembrar, inclusive, de tantas valsas de autores paulistas, que se tornaram célebres a nível nacional: "Branca", de Zequinha de Abreu (1880-1935); "Abismo de Rosas", de Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto; "Rapaziada do Brás", de Alberto Marino (1902-1967); e a valsa "Ave Maria", de Erotides de Campos (1876-1945). Mesmo, músicos eruditos do nível de João de Souza Lima (1892-1982) e Francisco Mignone (1897-1986) escreveram valsas que chegaram a alcançar sucesso popular[4].

A QUADRILHA, que na realidade não caracteriza um ritmo específico e sim a forma da dança em várias partes[5], ainda pela primeira década do século era dançada nos bailes - principalmente das altas classes - na sua forma original européia.[6] Segundo Renato Almeida, a Quadrilha "apa

receu no começo do século XIX e pela Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de dança franceses..."[7] surgiu como dança coreográfica nos salões das elites, sendo realizada por quatro pares daí o seu nome. Maria Amália Giffoni explica que "no começo do século estava difundida pelo Brasil inteiro. Executada ora com 5 ora com 4 partes, era concluida, inicialmente, com a mazurca e posteriormente com a polca ou valsa, embora fosse vista também acompanhada pelo miudinho"[8]. Naturalmente, a popularização da Quadrilha implicou a sua regionalização, chegando ao ponto de se tornar a dança característica das festas juninas brasileiras. É possível que no início do século, nos bailes mais populares, a quadrilha já tivesse adquirido simplificação e peculiaridades nacionais.

Referindo-se ao carnaval de 1904 em S.Paulo, diz Vicente de Paula Araújo: "Nos salões, sob uma decoração estilo art noveau, dançando quadrilhas, polcas, cake-walks, dobrados, schottishs, mazurcas e o 'miudinho dos nossos sertanejos', pulavam dezenas, centenas de foliões,..."[9] Pela descrição deste autor, referindo-se a dezenas ou centenas de foliões pulando, percebe-se que nesses ambientes já não se dançava a quadrilha na sua forma européia, aos pares e em várias partes com andamento e ritmos diferentes. Pela segunda década do século, os compositores já não se dedicavam a compor quadrilhas na sua forma original, fato possível de se verificar pela diminuição na edição desse gênero.[10]

A POLCA foi vista pela primeira vez dançada num palco de teatro no Rio de Janeiro em 1844[11]. A grande importância deste gênero é que, além de passar pelo processo de nacionalização, também o gênero sofreu interpenetrações com outros gêneros, originando algumas das formas mais características da música popular brasileira como é o caso do choro e do Frevo. Tanto na forma de dança -de- salão quanto como gênero de música instrumental a polca teve enorme aceitação em todas as camadas sociais espalhando-se por várias regiões brasileiras. Ainda nas festas juninas atuais é comumente executada e utilizada para se dançar a quadrilha, assim como nas regiões interioranas se mantém como gênero de música instrumental.

Pelo início do século, a polca marcava presença constante nos bailes e nos repertórios das orquestras e bandas da cidade, como se vê no anúncio da Confeitaria Fasoli, publicado no jornal Diário Popular, de 6/11/1904:

Sexteto Castagnolli

Programa:

"1 - Whintey - The Mosquitoes Parade - Marcha
2 - B. Neves - Mulheres Curiosas - Valsa
3 - Verdi - Il cante di S.Bonifácio - Ouverture
4 - Donizzetti - Lucia di lamermor - Fantasia
5 - Schubert - Ave Maria
6 - Ziehner - Il Pout-pourri
7 - Bucalossi - Boheme - Valsa
8 - Gomes - Guarany - Ouverture

9 - Mascagni - Cavalleria Rusticana - Fantasia
10 - Strauss - Sangue Viennesse - Valsa
11 - Ponchielli - Le due gemelle - Bailado
12 - Bayer - Papá-Mamá - Polka"

A polca teve, inclusive, pela comunicabilidade do gênero, a primazia de servir como peça de encerramento dos recitais como se vê nesta programação. Os sinais da sua presença na vida da cidade se atestam também pela grande quantidade de partituras que delas se editavam.[12]

A pesquisadora Edinha Diniz explica que, "com o nome indistinto da aceita e reconhecida música européia, escondia-se gêneros locais desprezados e espúrios. Até o alvorecer deste século compunha-se, e dançava-se polca: de salão, brilhante, típica, carnavalesca, militar, marcha, lundu e até polca-fadinho. É claro que nem sempre terá sido polca. Usava-se seu consentido nome em vão... O importante é que ela era tomada emprestada para possibilitar a anexação de elementos musicais já presentes na música do país e, ao longo desse processo, desenvolver o que mais tarde viria a ser reconhecida como música nitidamente brasileira"[13]. Não só como forma musical instrumental sobrevivia a polca nessa época, mas, ainda, enquanto dança - mais próximas da forma européia nas altas classes e já nacionalizadas nas classes médias e baixas - como se vê no Diário Popular de 31/12/1919:

"Teatro Colombo - baile à fantasia em comemoração à entrada do ano novo.

Isto porque no Colombo não há etiquetas

No Colombo todos Dansam!!!

Todos Maxixam!!!

Banda Lyra dos Guarulhos

(Tangos, polkas, valsas e maxixes)"

A SCHOTTISH, segundo parece, não se popularizou muito no ambiente urbano tanto quanto a valsa e a polca. Também chegou ao Brasil como dança palaciana mas se aclimatou sobremaneira no ambiente popular rural a ponto de se folclorizar no nordeste e no sul do País. Segundo pesquisas de Baptista Siqueira, a schottish chegou ao Brasil em 1851[14] e se divulgou através do teatro. No período do início do século manteve-se mais como dança-de-salão das altas classes, aparecendo como produção de compositores e ruditos. Exemplos desse gênero musical são algumas peças do compositor e pianista paulista Luiz Levy (1861-1935): "Coração Sentido" e "Natalina" que, por terem caráter popular, foram editadas sob os pseudônimos respectivos da H. Henri e Ziul y Vel.

A MAZURKA, embora sendo de origem polaca, diz Bruno Kiefer, "através da Alemanha, espalhou-se na Europa nos meados do século XIX"[15]. A partir daí chegou ao Brasil. Embora, assim como a schottish, tenha se aclimatado no ambiente rural, a mazurca teve boa acolhida também nos ambientes das altas classes e das camadas médias urbanas,

embora bem menos popular que a valsa e a polca. Ainda pelo começo do século se fazia presente nos bailes e no repertório das orquestras de salão e das bandas, como se pode notar na programação publicada no Correio Paulistano de 6/11/1904:

"Jardim da Luz - 8 às 10 da noite
Banda de música da Força Policial

I

1 - Marcha - Mancini
2 - Mazurka - "
3 - Gioconda, duetto - Ponchielli
4 - Giovanna D'Arco - Symphonia - Verdi

II

5 - Vittore Pisani, phantasia - Pery
6 - Folhas dispersas, valsa - Strauss
7 - Mascotte, phantasia - Andran
8 - Argento Vivo, polka - Benedictis"

NOTAS

[1]Edinha Diniz, Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida (CODECRI, 1984), p.34

[2]Bruno Kiefer, Música e Dança Popular: Sua influência na música erdita (Movimento, 1979), p.11

[3]Marcelo Tupynamba é um pseudônimo do compositor Fernando Lobo (1852-1953), nascido em Tietê-SP.

[4]Tanto Souza Lima quanto Francisco Mignone escreveram músicas de gêneros populares nos inícios de suas carreiras. Usavam os pseudônimos Xon-Xon e Chico Bororó, respectivamente. Souza Lima escreveu em seu livro auto-Biográfico (Moto Perpétuo: IBRASA, 1982) que algumas músicas suas como a valsas "Deusa" e "Aracy" e o maxixe "Amor Avacalhado" obtiveram sucesso popular. Sobre as músicas populares de Francisco Mignone ver: Alberto T.Ikeda, "Chico Bororó: um erudito na música popular" in Suplemento Cultura, n. 299 (O Estado de S.Paulo, 9/3/1986), pp.5/6.

[5]A Quadrilha tradicional era dançada em cinco ou quatro partes, cada uma delas com um ritmo diferente.

[6]A Quadrilha que ainda hoje subsiste em todo o Brasil é, na verdade, um arremedo nacionalizado da forma que se dançava a quadrilha nas camadas altas da sociedade.

[7]Renato Almeida, História da Música Brasileira (2 ed. F.Briguiet, 1942), p.188.

[8]Maria Amália C. Giffoni, "Considerações Históricas sobre as Danças Sociais no Brasil"in Revista do Arquivo Municipal, vol. CLXXXII (Julho a Dezembro de 1970), p.145.

[9]Vicente de Paula Araújo, Salões, Circos e Cinemas de São Paulo (Perspectiva, 1981) p.102.

[10]As editoras costumavam estampar os títulos das músicas editadas em todas as capas das partituras,onde se percebe que já pela segunda década do século estas eram poucas.

[11]Baptista Siqueira, Três Vultos Históricos da Música Brasileira (Baptista Siqueira, 1969), p.42

[12]O Estado de S.Paulo no decorrer do ano de 1916 publicou em suas páginas diversas músicas do gênero Polca,diante do agrado que estas tinham junto ao público.

[13]Edinha Diniz, Ibid., pp.38/39.

[14]Baptista Siqueira, Ibid., Ibid.

[15]Bruno Kiefer, Ibid., p.30.

2.2 Os Gêneros Nacionais de Música Popular

No que se refere aos gêneros nacionais o último quartel do século passado e as décadas iniciais deste século foram períodos em que surgiram e se fixaram diversos gêneros considerados raízes da nossa música popular. Surgidos no século XVIII existiam o Lundu e a Modinha; do século passado o maxixe, o choro e o tango brasileiro; e, no atual século surgiu o samba, e ocorre a adaptação urbana de alguns gêneros rurais como os côcos, as emboladas, as toadas nordestinas e paulista e os cateretês.

O LUNDU[1], considerado juntamente com a Modinha um dos primeiros gêneros nacionais de música popular, inicialmente teria sido dança dos negros escravos, e posteriormente se transformou em gênero de canção satírica. A maioria dos compositores brasileiros nacionalistas deste século interessaram-se pelo gênero, transformando-o numa forma de composição eruditizada. Tem-se notícia do Lundu desde o século XVIII . Diz Bruno Kiefer que "já no final do século XVIII, o lundu-dança iniciara a sua ascenção à classe dominante, percorrendo o caminho inverso do que haveria de seguir, um pouco mais tarde a modinha".[2]

Como forma de canção satírica e jocosa o lundu aparecia nos espetáculos de teatro e nos circos ainda pelo início do século. Nas primeiras gravações de discos fei-

tas a partir de 1902 no Rio de Janeiro, o lundu aparece em vários deles, gravados por cantores como Cadete (1874 - 1960) e Eduardo das Neves (1874 - 1919). Pela 2ª década do século o gênero rareava, aparecendo mais no repertório dos grupos que se dedicavam à música regionalista, conforme se vê apresentação do Trio Phoca, em vários cinemas de São Paulo, em novembro de 1914, documentado por Vicente de Paula Araujo: "Abigail sempre aplaudida e chamada à cena, por seus números brasileiríssimos: o Lundu Mucama, o samba nortista Inderê, o descante[3] caipira Chico Mane Nicolau, a canção brasileira A Pitangueira,..."[4].

A MODINHA, cujas referências mais antigas remontam ao século XVIII, surgiu como música palaciana, sob influências várias como as "árias de corte cultivadas em Portugal no século XVIII"[5], e a música do bel-canto italiano. Gradativamente a Modinha passa a ser cultivado pelas camadas populares que lhe impinge características próprias. Diferentemente da maioria dos gêneros de música popular urbana que surgiram como música de dança e posteriormente se transformaram em gênero vocal, a modinha já na sua origem foi essencialmente vocal. Em São Paulo, confundindo-se com a valsa e as cançonetas italianas, a modinha se fez presente também nas ruas, notadamente nas serenatas. Outras vezes o termo modinha - diminutivo de moda-aparecia designando genericamente outros gêneros de música que não a própria. Há, inclusive, certo tom pejorativo nesse diminutivo, por se tratar de um tipo de canção popular, assim como en-

tre os italianos usava-se o termo "canzonetta" para designar as suas canções populares. Nos saraus das classes mais abastadas, a modinha recebia o nome de serenata, canção, ou canção brasileira. Pode-se dizer que a modinha, desde a sua origem, nunca deixou de estar presente no cenário musical brasileiro, já que ainda hoje se apresentam na voz dos cantores e compositores românticos.

O MAXIXE surgiu no Rio de Janeiro entre 1870 e 1880 conforme aponta Mário de Andrade[6], como produto dos bailes das baixas classes. A partir do seu acesso junto as camadas médias da população passou a ser divulgado por todo o Brasil pelos artistas de teatro e através das partituras musicais. Na primeira década do século tornou-se moda dançar o maxixe, até nas altas camadas da população, diante do seu sucesso em Paris, levado por artistas nacionais[7]. Por ser dança bastante sensual o maxixe feria em muito as convenções da moral da época, mas o seu ingresso nos salões Parisienses transformou-o em dança chique, conforme aparece na Revista Fon-Fon de 13/9/1913:

> "É engraçado! enquanto o maxixe não se deu ao luxo de viajar e não teve os applausos de Pariz muita gente o considerava como uma dansa impropria e simplesmente digna dos clubs carnavalescos.
>
> Agora que Pariz o adoptou sob o vago nome de tango, modificando-lhe apenas o exagero dos requebrados, eis que elle surge nos nossos bailes officiaes...".

Mesmo assim ainda era perceptível o preconceito reinante em relação ao maxixe pois muitas dessas composições foram publicadas qualificadas de tango brasileiro[8], tanguinho, tango brejeiro e outros nomes, na tentativa de se dar um caráter "menos vulgar" ao gênero.

Pela polêmica que o maxixe suscitava ainda pela década de 1920, o jornal O Estado de S.Paulo - edição noturna - de 17/3 iniciou uma seção intitulada "Que pensa V.S. da Dansa?", onde se publicaram várias cartas dos leitores manifestando-se sobre o assunto, onde, na edição de 7/4/1920, se lê:

> "...Porque, pois, tomar somente a dança moderna, com os seus tangos - 'rag-times' - maxixes, e tudo o que pertence á arte requebradora, como principal causa de desrespeito, de atrevimento, como se a música com a sua cadencia, os decotes, os braços descovertos, as blusas transparentes, não fossem outros motivos que exaltam a fantasia, provocam devaneios?".

O modismo reinante levou, inclusive, alguns compositores de formação acadêmica como Francisco Mignone e Souza Lima, pela década de 1910, a comporem maxixes de caráter bastante populares, publicadas, naturalmente, sob pseudônimos. Tanto era moda que em 1915 os dançarinos Duque e Gaby se apresentaram no templo maior da música de concerto - o Teatro Municipal - com números de "tango brasileiro (maxixe), tango argentino, one-step, a furlana,

passo da raposa, a valsa do beijo, etc".[9] Nos bailes mais populares o maxixe foi o gênero nacional preferido nas 3 décadas deste século. Pelos inícios da década de 30, no entanto o maxixe já estava cedendo espaço ao samba. Na verdade, já pela década de 20, é comum se encontrar designações como: samba-maxixe, samba carnavalesco ou samba-amaxixado, que afinal não passava do verdadeiro maxixe.

O SAMBA, cuja origem é discutida - entre a Bahia e o Rio de Janeiro-,até pelo início da década de 30 é praticamente uma nova designação do maxixe, tanto que por essa época a maioria dos sambas são essencialmente "amaxixados".

Na verdade, antes de designarem gêneros específicos de música, tanto o samba quanto o maxixe, desde o último quarto do século passado eram termos utilizados como sinônimo de bailes populares. Em S.Paulo o uso dessa nomenclatura passa a aparecer pela década de 20, não com muita frequência.

O CHORO, surgido na cidade do Rio de Janeiro, pela mesma época do maxixe, porém, nos ambientes das classes médias, inicialmente designa as reuniões dos grupos instrumentais populares de música. Na capital paulista não há neste período praticamente menção a esse tipo de formação e prática musical. Os conjuntos regionais aqui estavam mais ligados à música regional típica do interior paulista ou à música regional nordestina - via Rio de Janeiro - e à

música carnavalesca, do que aos conjuntos tipicamente cariocas. Os grupos regionais paulistas se formaram ligados predominantemente às peças teatrais ou aos espetáculos musicais de caráter regionalista, tendendo para o que se chamava "sertanejo" ou "caipira".

Evidentemente, com a vinda a S.Paulo de conjuntos regionais cariocas como o de João Pernambuco em 1915 e os "Oito Batutas", de Pixinguinha, em 1919, o choro passou a ter repercussão na cidade, porém longe do dinamismo da capital federal. A "troupe sertaneja" de João Pernambuco, que se dedicava ao repertório regional nordestino e popular carioca, esteve em S.Paulo participando, em 28 de dezembro de 1915, de um ciclo de palestras no Teatro Municipal, sobre temas folclóricos, organizado por Affonso Arinos.[10] Pelos noticiários percebe-se que o grupo permaneceu na cidade até maio do ano seguinte (1916) apresentando-se em diversos teatros e cinemas. Conforme o anúncio de O Estado de S.Paulo - edição noturna - de 18/5/1916, a "troupe sertaneja" se apresentou no "Royal Theatro", com o seguinte programa:

"1º - Fantasia do Guarany, pelo quarteto da troupe

2º - Apanhei-te cavaquinho, tango pela troupe

3º - Quando ella passa, Modinha por Juvenal Jous

4º - História do Marroeiro por João Pernambuco

5º - Subindo o céo, valsa, pela troupe

6º - Le cachorré por E.Bifano

7º - Conductor de bonde, cançoneta,por Juvenal Jous

8º - O ama pá, tango pela troupe

9º - Luar de Sertão, por J. Pernambuco

10º - O Perú d'agua por E.Bifano

11º - O poeta do sertão, pelo cantor popular J.Pernambuco".

Neste período J.Pernambuco se apresentou, também, com Cornélio Pires nas suas "Palestras Caipiras". Entre fins de 1919 e início de 1920 Pernambuco volta à capital paulista integrando o conjunto "Oito Batutas", liderado por Pixinguinha. Em 27/10/1919 o grupo se apresentou no salão do Conservatório:

"Iª parte

1º - "Os Oito Batutas", tango de Alfredo Vianna (Pixinguinha)

2º - "Eu vi vovó",samba cantado pelo grupo

3º - "Cadê elle?", embolada do norte, cantada por Octavio Vianna e côro

4º - "Sofres porque queres", tango de Alfredo Vianna

5º - "Seu Coitinho peguei o boi", embolada do Norte, cantada por João Pernambuco

6º - "Em ti pensando", chôro pelo grupo

7º - "Bem-te-vi", poesia de Catullo Cearense, cantada por Octavio Vianna

8º - "Luar do Sertão", poesia de Catullo Cearense, cantada por João Pernambuco (a pedido)

IIª Parte

1º - "Os dois que se gostam", tango, de Alfredo Vianna (Pixinguinha)

2º - "Cabôcla bunita",poesia de Catullo Cearense, cantada por Octavio Vianna

3º - "Remelexo", chôro de Alfredo Vianna, pelo grupo

4º - "O poeta do sertão", poesia de C. Cearense, por João Pernambuco (a pedido)

5º - "O capim mimoso", poesia, cantada por Octavio Vianna em homenagem à memória do saudoso Dr. Affonso Arinos.

6º - "Sentindo", chôro, de João Pernambuco, pelo grupo

7º - "O marroeiro", poesia, de Catullo Cearense, por João Pernambuco

8º - "O samba de urubu" de Alfredo Vianna , sapateado sertanejo de grande sucesso"

(O Estado de São Paulo - Edição noturna - 27/10/1919)

Pelos programas e pelas fotografias estampadas nos jornais vê-se que, pelo menos em S.Paulo, esses grupos cariocas de choro se amoldavam de modo especial ao movimento regionalista que se vivia então, de tendência "sertaneja".

AS MARCHAS aparecem com frequência como gênero popular, principalmente nos repertórios das bandas, nas peças teatrais e nos circos. A marcha sempre se fez presente no Brasil ligada às atividades militares, patrióticas e, mesmo nas procissões religiosas, como se vê ainda hoje nas festas interioranas. Estas marchas, no entanto, se distinguiam das populares marchas carnavalescas ou marchinhas que, segundo Tinhorão, constituíram "criação típica de compositores da classe média da década de 1920..."[11], a partir de quando passou a se fazer presente como gênero de música carnavalesca.

O TANGO propriamente dito, de origem ibérica, surge no Brasil por volta de 1864 - segundo Bruno Kiefer[12] confundindo-se com a Habanera Cubana. Ambas chegaram incorporadas ao repertório das companhias itinerantes de teatro. Pelo final do século passado, aparecem muitos tangos compostos por músicos de formação clássica, naturalmente sem as peculiaridades características da produção dos compositores populares, e sim como peça de concerto. Pelos meados da 2ª década, o tango praticamente desaparece, substituído pelo tango argentino que passa a ser moda entre nós, em decorrência do grande sucesso que o gênero passara a fazer na Europa. Camuflados como sendo tango e recebendo sua influência, alguns gêneros, como o maxixe, puderam ascender às classes médias e altas da sociedade. Nestes casos apareciam como tango nacional, tango brasileiro, tango brejeiro ou tanguinho.

Em S.Paulo, um dos mais importantes nomes da música popular e semi-erudita - Marcelo Tupynambá - compôs várias de suas obras sob a designação de tanguinho, o mesmo ocorrendo com o compositor carioca Ernesto Nazareth, que se utilizava da nomenclatura tango brasileiro, que eram na verdade uma versão eruditizada e estilizada do maxixe.

Além desses gêneros, alguns ritmos rurais paulistas - como o cateretê e a moda de viola - chegaram a marcar presença na cidade a partir de meados da década de 1910, em função do movimento regionalista paulista. Porém, de forma realmente significativa implantaram-se definitivamente no

cenário da música popular somente pelo final da década de 20, quando a indústria do disco descobriu na música rural um rico filão a ser explorado do ponto de vista comercial.

NOTAS

[1]Segundo vários pesquisadores o Lundu aparece também como Lundum, Londu, Landu e Landum. As primeiras referências ao Lundu remontam ao século XVIII.

[2]Bruno Kiefer, A modinha e o Lundu: duas raízes da música popular brasileira. (Movimento/U.F.R.S, 1977), p.35

[3]O termo "descante" é aqui utilizado como o sinônimo de cantor.

[4]Vicente de Paula Araújo, Salões, Circos e Cinemas de São Paulo (Perspectiva, 1981), p.244.

[5]Bruno Kiefer, Ibid.,p. 23

[6]Mário de Andrade, Música, Doce Música (2 ed. Martins, 1976), p.128

[7]Sobre o Maxixe em Paris ver: Jota Efege, Maxixe - a dança excomungada (Conquista, 1974).

[8]Bruno Kiefer, Música e dança popular (Movimento,1979), p.35, diz: "Não há uniformidade entre os autores quanto a uma possível diferença essencial entre o tango e a habanera, danças cultivadas pelos negros escravos de Cuba e Haiti, desde o século XVII. Segundo o Grove's Dictionary (1955), por exemplo, o tango teria perdido, no decorrer do tempo, elementos tipicamente africanos, passando a dominar aspectos ibéricos."

[9]Anúncio no O Estado de S.Paulo - edição noturna - de 11/11/1915. A edição de 6/11/1915 dizia que Duque fora o introdutor do maxixe em Paris: "famoso dançarino Duque, o Triumphador do 'Luna-Park' pariziense, o introdutor oficial do maxixe nos salões."

[10]Affonso Arinos, Lendas e Tradições Brasileiras (Soc. de Cultura Artística, 1917), p.178

[11]José Ramos Tinhorão, Pequena História da Música Popular (Vozes, 1974), p.121.

[12]Bruno Kiefer, Ibid., Ibid..

2.3 A Música norte-americana e latino-americanca

O início do século reflete em boa parte do mundo ociental, incluindo o Brasil e outros países americanos do sul, um período em que os Estados Unidos iniciam - em decorrência do seu desenvolvimento econômico-industrial - um processo de dominação que se estende, também, na música popular. Nesse trajeto, tivemos inicialmente a presença -desde o final do século - do Cake-walke, e já pelo início deste século surgem outros gêneros de música como o rag-time,o one-step, o two-step, o fox-trot, e posteriormente o charleston e o schimmy. Na década de 20, batizada de "A Era do Jazz" pelo escritor Scott Fitzgerald as bandas de jazz proliferam como grande moda em todo os Estados Unidos, chegando também à Europa e aos países latino - americanos. Logo pelo início do século as menções aos EUA como grande país comercial, industrial e cultural aumentaram sobremaneira nos nossos noticiários, ao mesmo tempo em que a sua música popular passou a se fazer cada vez mais frequente em nosso meio. Nova Iorque iniciou, assim, a concorrência com Paris, e as companhias teatrais européias passaram a ter como ponto obrigatório de temporadas as cidades americanas. Estas companhias itinerantes serviam como absorvedoras e divulgadoras da música americana em outros continentes. A influência se fez sentir forte também através do cinema americano, que a partir da la. Guerra Mundial pas-

sou a ter um predomínio no Brasil, em detrimento do cinema europeu[1].

Sobre o CAKE-WALK, diz Vicente de Paula Araújo, referindo-se ao ano de 1903: "Quem lia jornal naquele tempo sabia muito bem que uma dança saída das senzalas dos escravos americanos fazia furor nos salões mais aristocráticos dos Estados Unidos, Inglaterra e França. Chamava-se cake-walk e foi anunciada pela primeira vez em São Paulo para ser dançada no palco do Polytheama-concerto, por duas troupes, Brandford e Cherton. Foi na noite de 3 de junho. Muita gente entrou no café-concerto para ver aquela 'planta exótica prestes a acomodar nas nossas estufas coreográficas'."[2]

Assim, já pelo início do século, diversas são as referências ao cake-walk, sendo até possível, que pelo século passado a dança tivesse sido apresentada entre nós, pelas companhias de circo ou teatro.

Em depoimento sobre a sua vida, o compositor Francisco Mignone afirma que na década de 1910 quando iniciou sua vida profissional tocando nos cinemas e bailes, teve em seu repertório diversas músicas desse gênero, que chegavam através dos "volumes de músicas populares americanas para piano, em edições de luxo, que vinham da america do norte"[3].

O gênero, porém, não chegou a se incorporar acentuadamente na produção artística de nossos compositores embora o compositor Luis Levy tenha escrito pelo menos duas peças neste gênero: o "Brazilian Cake-Walk" e"Cabloco" editadas sob os pseudônimos L.Henri e Ziul y Vel, composições essas escritas antes de 1914. Por essa época já outros gêneros como o ONE-STEP, o TWO-STEP e o RAG-TIME se fizeram presentes entre nós. Vê-se menções a esses gêneros nos noticiários, nas relações das editoras de música e nos programas dos espetáculos musicais.

Segundo Ary Vasconcelos, " a partir de 1919, uma nova influência se produzirá nos costumes brasileiros: influência que, em música apenas apontara nos primeiros ragtimes, chegados até nós por volta de 1912: a americana.Surgem os primeiros fox-trotes e formam-se as primeiras jazz-bands".[4]

Por outro lado, Miroel Silveira diz que em 1915 , a "11 de Novembro o que atraiu a sociedade paulistana, teleguiada de Paris, era a apresentação de um duo brasileiro que na França alcançara sucesso: Duque e Gaby. A apresentação foi precedida de uma palestra sobre a dança por João do Rio (Paulo Barreto, o cronista elegante da época), seguindo-se o tango brasileiro ou maxixe, o 'one-step' e o lançamento do 'fox-trot'. ... O êxito foi tão grande que o espetáculo caminhou depois para o Pathé Palácio (em duas sessões), o Coliseu Campos Elíseos, o Colombo, o High-Life

e o Royal Theatre. Foi a gazúa que abriu as portas do maxixe para os bailes familiares, e o 'fox-trot' iniciou a tendência nova das danças de salão, que começavam a voltar as costas para a Europa e a adotar os ritmos com que os negros tinham enriquecido a América do Norte"[5].

Durante a época da 1a. Guerra nota-se que as músicas americanas aparecem de forma bastante constante no cenário musical da cidade, inclusive, nas gravações de discos. Tanto assim que o compositor Marcelo Tupynambá - de tendência nacionalista - dedicou-se à composição de algumas peças desses gêneros[6].

Pela década de 20 uma nova moda toma conta do panorama da música popular urbana brasileira: A MÚSICA DE JAZZ norte-americana. A nova mania se iniciou um pouco antes de 1920, com a presença em S.Paulo do conjunto HARRY KOSARIN JAZZ-BAND, no período que vai de agosto de 1919 até fevereiro de 1920.

Antes, porém, da presença da banda de Kosarin, é provável que esse tipo de música tivesse feito presença na cidade - no Teatro Apollo - em 1917, com a 'American Rag-Time Revue', da empresa Baxter & Williard. O Estado de S.Paulo em sua edição de 18/12/1917 anunciava:

> "Annuncia-se para hoje neste theatro a estréia da American Rag-Time Revue, a 'troupe' que tanto successo vem de alcançar no Theatro Phenix do Rio, onde acaba de realisar uma pequena temporada.
> A 'American Rag-Time Revue', que se compõe de um gracioso grupo de louras 'girls' dansarinas e de numeros de attracção dará espectaculos sessões começando a primeira ás 20 e a segunda ás 22 horas".

Essa mesma companhia se apresentara no Rio de Janeiro, na primeira quinzena de Dezembro de 1917, no Teatro Fênix, e os noticiários anunciavam "um gracioso grupo de louras girls dançarinas", além de "um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos ainda por cima sopra nuns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de 'gigue' circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio dos seus colegas"[7]. A descrição do "músico trepidante" dá a entender que se tratava de um baterista - um dos elementos que mais caracterizavam esses grupos de Jazz-band. A certeza do jazz entre nós, no entanto, se confirma sem sombra de dúvidas com as apresentações da Harry Kosarin na capital paulista, pois os anúncios de suas apresentações nos jornais se faziam com vários nomes onde se vê inscrita a própria palavra jazz: American Rag Jazzing Band, Harry Kosarin's Yazz (sic) Band, Harry Kosarin Jazz Band e Harry Kosarin with his 'Jass (sic) Band'.

Harry Kosarin, além de "band-leader", era baterista e pianista, tendo se radicado por volta da década de 30

no Rio de Janeiro, onde continuou atuando como músico e representante de editoras norte-americanas no Brasil. Ali permaneceu até pela década de 60, quando voltou aos Estados Unidos[8].

A partir dessa época o tipo de formação instrumental das jazz-band americanas passaram a substituir as tradicionais orquestras de salão, na música popular. Esta nova influência, evidentemente, não ficou imune à crítica feroz dos cronistas, pelo que se vê no O Estado de S.Paulo - edição noturna - de 18/3/1920:

> "...
> Mas completando,afinal a involução,a dansa se apresenta hoje 'yankeezada' em desengonçados bamboleios de plantigrados, sublinhados a pandeiradas e atabales 'cow-boyescos' e entrecortada de tregeitos de simiesca lubricidade.
> O que hoje, em geral, se dansa por ahi é apenas copia de uma perversão social apparecida em centros depravados, enkistados nas grandes metrópoles como Pariz e Nova York".

No entanto, já não havia mais como retroceder a história. Na década de 20 vêem-se figurar nos noticiários diversos nomes de grupos de jazz-band na capital paulista: Marion Jazz-band, do Theatro Sant'Anna, em 1921; Jazz-band Palácio, em 1922, do Palácio Theatro; Jazz-band Paulista, em 1923, do Real Cabaret, Jazz-band Manon, em 1923, e outras. A jazz-band Manon, por exemplo, se fez anunciar na revista Música[9], de dezembro de 1923:

"Orchestra do Trianon
Jazz Band Manon
offerece os seus serviços
artísticos para bailes, chás
Dançantes, Recepções, etc.
Director Dante Zanni
Casa Manon"

(Música,S.P.,AnoI, n.5- Dez/1923)

É possível, porém, que esta banda, assim como algumas das outras anteriormente mencionadas tivessem sido fundadas ainda antes de 1920[10], uma vez que a Jazz-band de Harry Kosarin seria o melhor modelo a ser copiado. Também, nesta década, alcançou grande fama na cidade a Jazz-band República, do cinema de mesmo nome, fundada pelo baterista Zé Maria, de quem se tem infelizmente muito poucas informações.

Há de se esclarecer, entretanto, que a formação instrumental dessas jazz-band nacionais eram extremamente variadas incluindo instrumentos como o violino, além de instrumentos de sopro, piano, bateria americana[11] e o banjo. Nesse sentido, podemos ver na revista Ariel de setembro de 1924, em extenso artigo (provavelmente escrito por Mário de Andrade[12]) o seguinte:

"Até agora os críticos e músicos ainda não chegaram a uma definição total do jazz que corre mundo sob as mais disparatadas formas. Não ha quasi orquestra pequena de cinemas e cafés-concertos que não se intitule americanamente jazz-band só porquê possue dois ou três instrumentos de percussão ...

> Como se vê o jazz não é um elemento que traga enorme riqueza para a música como á primeira audição parece ...
>
> O principal instrumento cantante do jazz é o saxophonio. O piano é a sua base harmonica e o banjo a base rithmica. Os trombones alternam geralmente com os saxophonios na parte cantante principal. Os cornos inglezes alimentam a harmonia bem como as clarinetas e os saxophonios tenor e soprano.
>
> Naturalmente quando passar a furia actual pelo jazz e que é simples questão de moda, certas músicas actuaes de grande compositores como Strawinsky envelhecerão rapidamente ao menos na sua concepção instrumental directamente inspirada no jazz ..."13

(Ariel n.12.Set/1924,p.440)

Dessa forma, apesar das constantes e duras críticas que se faziam não só ao jazz como também a outros gêneros de música norte-americanas, estas se avolumavam cada vez mais no Brasil, diante da força das suas indústrias da comunicação.

Dos gêneros populares latino-americanos do sul O TANGO ARGENTINO foi aquele que mais marcadamente se fez presente no ambiente musical da capital paulista nas décadas iniciais deste século. Teve grande voga a partir de meados da década de 1910,não se confundindo porém com o tango ibérico e a habanera que já estavam presentes entre nós desde o século anterior. O certo é que já em 1913 o tango argentino era moda no Brasil, conforme se pode ver na revista Fon-Fon de 31/5 onde, numa série de 4 fotografias de pares dançando, sob o título "As Dansas em Moda" ,

constam as seguintes legendas: "O turkey-trot", "O Tango Argentino", "O Two-step" e "O One-step". Naturalmente as companhias de teatro musicado eram as maiores responsáveis pela implantação desse gênero argentino nas principais cidades brasileiras. Assim como o Maxixe, o tango argentino chegou a fazer furor em Paris antes da 1ª Guerra Mundial, pelo que se vê na mesma revista Fon-Fon, de 15/11/1913:

> "E o tango está sendo o grande e real successo de Pariz, não só nos lindos cafés concertos, como na rigorosa sociedade elegante e fina."

Há de se observar, porém, que estas danças quando passaram a ter aceitação nas camadas altas da sociedade sofreram estilizações e abrandamentos diante da rudeza e lascividade como eram dançadas nas camadas populares onde se originaram.

Em 1915, o tango foi apresentado nada menos que no Teatro Municipal, pela Companhia Nacional Argentina, elenco do qual participava o posteriormente célebre Carlos Gardel (1887-1935), formando a dupla Gardel/Razzano. Noticiava O Estado de S.Paulo - edição noturna de 21/9/1915:

> "Era um dos grandes encantos da assistência ouvir, conjugados, essas vozes de tenor e de barytono que a dolencia dos violões mais realçava, dizendo a cantiga triste do folk-lore argentino, mas dizendo-a com alma e coração, tal como concebeu a Musa criolla nas planicies interminas dos pampas".

A partir dessas apresentações o tango tomou espaço nos bailes e no repertório das orquestras chegando à década de 20 com tamanho sucesso que passaram a se formar aqui as "orquestras típicas" de tango, com a inclusão do bandoneon argentino. O modismo era tanto que até professores de tango se contrataram na Argentina, para atrair o público, conforme fez a Rotisserie Sportsman:

> "A directoria da Rotisserie contractou em Buenos Aires um professor de tango e outras dansas afim de attender as exigencias de sua distincta clientela, o qual se encontrará no salão à disposição das exmas. sras. e dos cavalheiros".
>
> (O Estado de S.Paulo - edição noturna - 24/1/1920)

Também os compositores nacionais, diante do sucesso do tango argentino passaram a compor no gênero, e isto se estendeu muito pelas décadas posteriores a 1930.

NOTAS

[1]Nelson Werneck Sodre, Síntese de História da Cultura Brasileira (Civilização Brasileira, 7 ed., 1979), p.80, explica: "Até a Primeira Guerra Mundial, quando o cinema estava na Infância, consumimos predominantemente filmes europeus; daí por diante, passamos a constituir um dos grandes mercados da indústria cinematográfica norte-americana". Ver também: Cláudio de Cicco, Hollywood na Cultura Brasileira (S.Paulo: Convívio, 1979).

[2]Vicente de Paula Araújo, A Bela Época do Cinema Brasileiro (Perspectiva/Sec.Cult.Ciência e Tecnologia do Estado de S.Paulo, 1976), p.96.

[3]Depoimento - Francisco Mignone - 19/1/1983.

[4]Ary Vasconcelos, Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque (Sant'Anna, 1977), p.27.

[5]Miroel Silveira, Contribuição ... p.155

[6]Duas dessas peças - o one-step "Albatroz" e o fox-trot "Idyllio" estão gravados no disco "Obras de Marcelo Tupynambá", do pianista Marcelo Guelfi - JPM Produções Artísticas Ltda. (São Paulo, 1983) - JPM-0119.

[7]Sobre a música de jazz no Brasil ver: Alberto T.Ikeda, "Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos", in Comunicações e Artes, n. 13 (ECA-USP, 1984), pp.11/124 e "Jazz-Band-e-Ações Históricas no Brasil" in Cultura, n.387 (O Estado de S.Paulo, 28/11/1987), pp.8/9.

[8]Informação Mº GAÓ - Odmar Amaral Gurgel - entrevista 16/7/1985.

[9]Sobre os periódicos musicais consultar:Enciclopédia da Música Brasileira (S.Paulo: Art, 1977) pp.889/890; Luiz Heitor Correa de Azevedo, "Periódicos Musicais no Brasil" in Música e Músicos do Brasil (Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950), pp. 76/80; Antonio Fernando Corrêa Barone. Bibliografia de Música Brasileira, (S.Paulo : ECAD/FUNARTE, 1978) e Alceu Schwab. Bibliografia da MPB. (Curitiba: autor, 1984).

[10]Segundo Millo Zanni, filho do fundador da jazz-band Manon, a banda teria sido fundada antes de 1920 - entrevita 23/7/1983.

[11]A bateria do tipo americana, com o bumbo tocado no pé e o chimbal e as caixas, tudo ao mesmo tempo, por um único músico se iniciou no Brasil a partir da implantação da música de Jazz. Anteriormente, cada instrumento era executado por um músico.

[12]Embora o artigo não esteja assinado, é quase certo que a autoria é mesmo de Mário de Andrade, que por essa época escrevia sempre nesta revista.

[13]A referência a Strawinsky se deve ao fato de não só este mas diversos outros compositores eruditos terem se baseado no jazz, nas suas composições.

2.4 As "canzonettas" e os Italianos

A grande incidência de imigrantes italianos em S. Paulo implicaria, naturalmente, na existência de algum tipo de música popular desse segmento populacional. De fato, o que havia de mais flagrante na colônia em termos musicais eram as chamadas "Canzonnettas". Tratava-se, na maioria das vezes, de música essencialmente romântica e o diminutivo - derivado de canzone - demonstrava que era música de cunho popular. Evidentemente, estas canções italianas se fizeram presente na cidade desde a chegada dos primeiros imigrantes no século passado.

Popularmente a denominação - "canzonetta" - não caracterizava, do ponto de vista técnico-musical, um gênero específico; era utilizada para qualquer música vocal, tanto quanto de estilo mais ligeiro. O fato de ser música vocal e cantadas em italiano é que basicamente as identificavam popularmente como cançonetas. A indistinção quanto ao uso dessa nomenclatura pode ser verificada nas próprias editoras de música, como se observou nas diversas relações de nomes de músicas estampadas nas capas as partituras da época. A editora A. Di Franco por exemplo trazia estampada na seção Canzonettas ou Cançonetas Italianas, das capas de suas partituras, alguns títulos como: "Fado Triste" e "tarantella" que, naturalmente, nada tinham a ver com a cançoneta[1]. No entanto, o fato de se

tratar de música cantada em italiano fazia com que fossem consideradas como cançonetas. Apesar dessa indistinção, havia aquelas que eram autênticas canções italianas e a grande quantidade que delas se anunciava atestam o agrado que gozavam na cidade.

Dessa maneira, as cançonetas podiam ser ouvidas cantaroladas nas ruas, nas pizzarias, cantinas, cafés, bares, clubes e em todos os lugares de convívio social dos italianos. Geralmente eram acompanhadas por instrumentos como a guitarra (violão), bandolim e o acordeão que eram os instrumentos mais populares, mas era muito usual, também, o canto solo. Muitas dessas canções eram tradicionais, trazidas pelos imigrantes das várias regiões italianas, e existiam ainda aquelas que pertenciam ao repertório das óperas e operetas famosas e se popularizavam. Grande quantidade e variedade de partituras impressas na Itália aqui chegavam, além daquelas editadas e compostas pelos músicos da própria colônia, o que mantinha o dinamismo e a renovação desse repertório. Estas partituras eram vendidas em vários tipos de casas comerciais - livrarias, empórios - e, muitas vezes, apregoadas e vendidas nas ruas por meninos contratados pelos comerciantes[2].

Alguns bairros como o Brás, o "Bexiga" (Bela Vista) e o Bom Retiro, diante do grande número de moradores italianos, eram os redutos maiores da presença dessas cançonetas. Sesso Jr. descreve bem esse quadro musical, refe

rindo-se ao Brás: "Durante muitos e muitos anos, parte do dia e da noite, naquele trecho da esquina do Brás viveu e vibrou com as alegres cançonetas que partiam da cantina, executadas pela voz melodiosa de 'Dom Carmeniélo', e também de alguns cantores populares, e ainda de alguns de seus inúmeros frequentadores, que, ao se excederem na bebida, se tornavam cantores improvisados e teimosamente tentavam imitar o famoso Caruso ou outro cantor da época"[3]. Inúmeras eram as cantinas, bares e outros estabelecimentos, tanto nos bairros quanto no centro da cidade onde existiam os conjuntos musicais que se dedicavam exclusivamente à música italiana, como é o caso do Bar Baron, na travessa do Comércio. Por volta de 1916 diz o violinista Miguel Bernardo[4]- o bar tinha um conjunto formado pelos músicos: Carlos Bernardo (1877-1940) - líder do grupo -, Gennarino Viserta, Francisco Bernardo e Ferdinando Bernardo. As cançonetas eram apresentadas também nos teatros, conforme anunciava O Estado de S.Paulo, de 13/1/1922:

> "Theatro Mafalda
> Av. Rangel Pestana, 198
> Grande Orchestra sob direção do
> aplaudido Mº E. Andolfi
> cantará cançonetas"

Os italianos, de um modo geral, tinham muita intimidade com a música, haja vista que a maioria dos estabelecimentos comerciais no ramo de partituras (editoras), fábricas e instrumentos musicais em S.Paulo foram de iniciativa dos italianos ou de seus descendentes[5].

Além das cançonetas, também a "tarantella" - dança típica italiana - se fez bastante presente na capital, porém sem o mesmo significado no quadro geral da música da cidade como ocorreu com as cançonetas.

NOTAS

[1] O Catálogo de Partituras da editora Ricordi-SP, de 1931 traz sob a especificação - Canções Napolitanas - 133 títulos, onde aparecem nomes como: "Tango Delle Capineré", "Tarantela Internazionale", "Fox-trot Dei Fiori".

[2] Depoimento - 4/10/1986: Consolato Lagana, nascido na Calabria em 1904. Chegou ao Brasil em 1922.

[3] Geraldo Sesso Junior, Retalhos da velha São Paulo (Pref.Mun.S.Paulo, 1983), p.117.

[4] Depoimento - 8/1/1985 - Miguel Bernardo, nascido em S. Paulo em 1914. Filho do músico Carlos Bernardo.

[5] Sobre as atividades musicais dos italianos em S.Paulo ver: Alberto T. Ikeda, "Os Italianos e a Música em S.Paulo" (Suplemento Cultura, nº 442, Ano VII, O Estado de S. Paulo, 07/01/89) pp. 6/7.

3. A COMUNICAÇÃO E A MÚSICA POPULAR

3.1 A Música "ao vivo" e as Partituras Impressas

Pode-se dizer que até 1930 a comunicação da música se fez predominantemente pela via direta - ao vivo - entre o músico e o público. Isto diante da incipiência de veículos de comunicação como o disco e o rádio até essa época. Intermediariamente, a forma impressa - a partitura musical - constituiu um veículo de boa eficácia do ponto de vista comunicacional.

O caminho mais prático era, no entanto, a execução "ao vivo", através dos diversos tipos de orquestras, pianistas e bandas presentes nas casas de diversão (teatro, cinemas, circos, cabarés, cassinos, salões de bailes,etc) ou nas casas de repasto (confeitarias, restaurantes, bares, cafés, casas de chá). Além desses locais, também, as casas de venda de partituras mantinham os pianistas para a demonstração de músicas, principalmente as "últimas novidades". Os teatros, naturalmente, através dos espetáculos musicados eram dinâmicos centros de divulgação musical. Pode-se até dizer que o teatro centralizava a vida artística nesse período, função esta que mais tarde foi ocupada pelos auditórios das rádios. Era o sucesso nos teatros que trazia notoriedade aos músicos e artistas.

Entre os estabelecimentos que mantinham orquestras ou músicos solistas a concorrência fazia com que cada

qual procurasse esmerar naquilo que ofereciam em termos musicais dinamizando assim a vida artística da cidade. As "orchestras" eram sempre motivo de destaque nos anúncios das casas comerciais:

"Gran Bar Restaurant
Miguel PINONI
R.S.Bento,47
Todas as noites Orchestra e
espetáculo cinematographico".

(Gazeta Artística
24/12/1909, n.2)

Mesmo em estabelecimentos que, em princípio, não necessitavam da presença da música esta se fazia presente, conforme anunciava o Frontão Boa Vista que, além do jogo (pelota) promovia bailes em suas instalações.

"Frontão Boa Vista
Domingo
Banda de Música
À Noite
Eletrizante Funcção"

(Correio Paulistano
6/7/1902)

Nos cinemas as orquestras eram sempre motivo de de menções especiais. Dependendo das posses dos seus proprietários, muitos cinemas mantinham até duas orquestras - na sala de espera e no acompanhamento das fitas. É conhecido, inclusive, o fato de vários compositores paulistas notórios como Francisco Mignone, Souza Lima e Camargo Guarnieri terem iniciado suas vidas profissionais como pianistas de cinema. Mignone explica, que inicialmente tocou no

cinema Bijou Teatro e no cinema Radium e, por um período mais longo, no cinema High-Life, "onde fazia pequenas orquestrações para ilustrar os filmes"[1].

Já próximo da década de 30, quando os discos e as "vitrolas" se apresentavam mais aperfeiçoadas e o cinema iniciara o sistema sonoro, continuou se mantendo as orquestras, conforme se vê na inauguração do Cinema Odeon, com duas salas, na Rua da Consolação, em 1928:

> "Inauguração do Cinema Odeon
> Na 'sala Vermelha' e na 'Sala Azul'
> tocarão grandes orchestras
> Na sala de espera da 'Sala Vermelha' Jazz.
> Na sala de espera da 'Sala Azul', um conjunto musical typico: uma Victrola 'Auditorium' irradiará música para todos os cantos..."
>
> (Ariel n.67 - 16 a 31/out/1928)

Evidentemente, por essa época iniciara a "concorrência" da música gravada como forma alternativa de sonorização ambiental e que, com o passar do tempo, tornou-se predominante nesses ambientes.

As PARTITURAS MUSICAIS constituíram nesses inícios do século uma eficiente forma de comunicação, pois ampliavam em muito a possibilidade de alcance das músicas, principalmente porque era através delas que os músicos e admiradores tomavam conhecimento das "novidades musicais".

O interesse comercial das editoras e casas de música na venda das partituras fazia com que estas fossem objeto de intensa publicidade, através dos pianistas demonstradores,

e através de jornais e revistas. A editora de música teve para o músico popular deste período praticamente a mesma importância que teve a indústria do disco após a década de 30. Ainda, na devida proporção, as casas de instrumentos e partituras musicais tiveram nesse tempo o mesmo vigor das lojas de disco da atualidade.

Das primeiras iniciativas editoriais na cidade em meados do século passado[2] ao período das 3 décadas iniciais deste século o movimento editorial cresceu sobremaneira, proporcionalmente ao crescimento da cidade e da consequente dinamização da sua vida musical. Na 1ª década, a cidade contava com partituras impressas pelas casas: A.Di Franco, Casa Levy, Eugenio Hollender, Chiaffarelli & C., Casa Bevilacqua (que editava autores paulistas em sua matriz no Rio de Janeiro) e José Guzzi. Nos períodos posteriores surgiram: a Campassi & Camin (CEMB), Casa Manon, Attílio Izzo, Sotero de Souza, Editora "Ars", Pedro Tommasi, Tranquillo Guiannini, Irmãos Vitale, Editora Ricordi, I. Chiarato, Casa Carlos Gomes, Casa Wagner e Casa Santa Cecília. Destas, as de maior destaque, no setor de músicas populares foram a Casa Levy, A. Di Franco, Campassi & Camin e Irmãos Vitale; sendo que a penúltima incorporou a A. Di Franco, a partir da morte do seu fundador em 1922 e se tornou a maior editora paulista até 1933, quando, por sua vez, do falecimento de um dos seus sócios - o compositor e comerciante Pedro Camin (1870-1933)[3].

O movimento editorial crescera tanto na cidade que em Janeiro de 1927, fundou-se nesta a ANENM - Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música. Dois anos após a sua fundação a entidade contava com 178 associados em diversos Estados brasileiros; somente a cidade de S.Paulo registrava, em 1929, 35 associados, e o interior do Estado 99 deles.

A relação entre os compositores e as editoras não tinham, à exceção de alguns de maior renome, um caráter essencialmente profissional. Muitos artistas se satisfaziam com o simples fato de verem suas obras editadas. Outras vezes, o autor vendia a música ao editor, por pequena quantia, que a partir daí tornava-se sua propriedade. Para o compositor uma música de sucesso significava a abertura de várias oportunidades no âmbito artístico e, fatalmente, a possibilidade de edição de outras produções. Ao mesmo tempo, às editoras interessava a impressão do maior número possível de títulos pois o que interessava era a comercialização de cada unidade impressa de música, como qualquer outra mercadoria. Saía-se, assim, em busca dos autores que potencialmente poderiam vir a se constituir um sucesso editorial. Boa parcela de compositores dessa época eram amadores. Até mesmo compositores de formação acadêmica do nível de Francisco Mignone, Souza Lima e Luiz Levy[4] dedicaram-se à composição de peças de caráter popular.

Com as editoras de música iniciou-se, pela primeira vez, a inserção da música popular no sistema exploratívo capitalista. A música passou a ter valor de mercadoria através das partituras musicais e o compositor passou a assumir nova importância no cenário artístico surgindo a figura do artista, das "estrelas" da música. As editoras significaram para a música popular o primeiro momento do que, pela década de 40, o pensador T.W. Adorno chamaria de "Indústria Cultural"[5], quando a música passou a estar sob o domínio do complexo editora/disco/rádio e posteriormente da TV.

NOTAS

[1]Depoimento 19/1/1983 e 25/7/1983 - Francisco Mignone

[2]"Em meados do século passado começaram a surgir em São Paulo as primeiras músicas impressas nas oficinas de Gaspar & Guimarães (1863), Henrique Schroeder (1865), José Maria dos Santos (1869) e Jules Martin (Rua São Bento,37), mas só mais tarde, no final do século surgiu um serviço regular de impressão de músicas, com a firma Levy Filhos" in Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. (2v.Art Editora, 1977), p.359.

[3]Pedro Ângelo Camin nasceu em 20/2/1870, na Província de Veneza, na Italia e faleceu em S.Paulo em 28/9/1933 . Chegou ao Brasil em 1887 e foi ser Guarda-Livros (Contador) de uma fazenda em Casa Branca-SP, onde formou a sua primeira banda, dedicando-se também ao ensino do piano . Por volta de 1890 transferiu-se para a cidade de Mococa-SP, onde continuou como Guarda-Livros e fundou a Filarmônica Mocoquense. Por volta de 1906 veio para S.Paulo, já casado com Maria José Pereira dos Santos. Na capital tocou em orquestras de cinema e provavelmente dedicou-se ao ensino da música, e fundou por volta de 1915 uma casa de comércio de gêneros alimentícios e importação de vinhos . Em 1917, juntamente com o gravador João Campassi fundou a editôra Campassi & Camin - casa Editora Musical Brasileira - C.E.M.B. e a partir daí dedicou-se à comercialização

e edição de partituras musicais, além de importar e comercializar pianos. Compôs mais de 200 músicas de todos os gêneros da época, a maioria para piano, mas também para banda, música para opereta e revistas, arranjos para cine-orquestra, e canto. Sua atuação como compositor se deu de forma bastante peculiar depois da fundação da CEMB. Compunha em grande quantidade para imprimi-las e comercializá-las, usando diversos pseudônimos, dando assim a idéia de que sua editora era de grande porte. Entre os pseudônimos encontram-se: A. de Carvalho, Julião Prestes, L.Bueno, V. di Muro, Tito Reis, J.Lages, B.Moreno, O. del Rio, Valentim Costa ou V.Costa, Lelio de Gregoris, Lina Alberti, W. Roberts, G.Bernier, Juan Villa ou J.Villa, A. Robertson, Ed Pryor, H.Sempere, Rita Cavalcanti, R.Cuconato, B.Blanc, B. de Amorin ou G. de Amorim, J. de Aguiar, Pablo Luna, P.Guarana ou Pedro Guarana, C.N.Paim, C.Mapin, P.Nimac ou P.A.Nimac e P.C.Nimac, estes últimos quatro os mais usuais.

Sua versatilidade criativa são atestados não só pela quantidade e qualidade de suas composições. Compôs em todos os gêneros e formas, desde os mais populares como maxixes e rag-times até peças de maior erudição como Gavottas, Barcarola, Scherzo, Noturno e opereta. Nota-se, no entanto, uma predileção pelas valsas.

Como comerciante foi bastante dinâmico abrindo filiais da CEMB na própria capital, em Santos e no Rio de Janeiro. Em 1927 passou a ser o representante da gravadora alemã Brunswick de discos, em S.Paulo e representou ainda a empresa italiàna Olivetti & C.

FONTES: Depoimento do organista Angelo Camin e Cecília Camin, respectivamente filho e neta do compositor - 13/7/1984 e 28/12/1984.
Caldeira Filho, "Um nome para a hora da saudade" in O Estado de S.Paulo, 22/2/1970.

[4]Luíz Levy usou pelo menos três pseudônimos: Ziul Y Vel, Yvu Leliz e L.Henri. Algumas das suas obras populares foram gravadas pelo pianista Cláudio de Brito no disco "Cláudio de Brito III - Interpreta Luiz Levy" - Estúdio Eldorado (São Paulo, 1984) - 90.84.00443.

[5]Naturalmente, no período aqui abordado, apesar da existência das editoras, da indústria do disco e do surgimento do rádio na década de 20, estes ainda não tiveram o poder de manipulação do produto musical, do artista e do público, como se verificou mais tarde.

Ver: Textos de T.W. Adorno in Gabriel Cohn (Org.), Theodor W. Adorno (S.Paulo: Ática, 1986, coleção Grandes Cientistas Sociais), especialmente: "A indústria cultural", "Teses sobre sociologia da Arte" e "Sobre Música Po

pular"; e Walter Benjamin e outros, coleção Os Pensadores (S.Paulo: Abril Cultural, 1980): "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição" e "Idéias para a sociologia da Música".

3.2 Os Meios Mecânicos de Gravação/Reprodução sonora: Fonógrafo/Cilindro e Gramofone/Disco

O surgimento do sistema de gravação e reprodução sonora foi sem dúvida um dos fatores mais importantes deste século no que se refere à comunicação da música. Ao mesmo tempo, na relação inversa: a música foi que possibilitou a implantação desse sistema em escala industrial. Foi apoiado principalmente na música popular que no Brasil desde antes da passagem para o século atual iniciaram-se as primeiras gravações e a comercialização dos aparelhos de reprodução sonora - inicialmente o fonógrafo e depois o Gramofone[1].

Apesar de precariedade técnica desses aparelhos e do seu alto custo - o que impossibilitou o seu acesso particularizado para a maior parte da população por várias décadas - estes passaram a ter importância crescente no cenário musical no decorrer das 3 décadas iniciais do novo século. Evidentemente, esta importância é bastante relativa se estabelecermos comparação com o período pós 1930, quando a música popular tornou-se quase que totalmente dependente do complexo disco/rádio.

Na verdade, em função da incipiência do sistema de gravação/reprodução nesta fase, muitos poucos artistas tiveram acesso a elas. Antes, as partituras musicais e os

teatros abriram bem maiores possibilidades de tornar um compositor reconhecido popularmente.

As primeiras experiências de gravação - em cilindros - no Brasil ocorreram em 1897, segundo as pesquisas de J.R. Tinhorão: "Ao despertar de 1897, já precisando enfrentar um concorrente no Rio de Janeiro - a Pêndula Fluminense, da Rua da Quitanda, 125, que vendia fonógrafos da marca Lioret - Frederico Figner resolve partir para a conquista definitiva do novo mercado através da gravação de cilindros com música popular brasileira. Em sociedade com seu irmão Gustavo Figner (que nesse mesmo ano de 1897 aparece em São Paulo com o Bazar Colúmbia, da Rua São Bento, 87, e mais tarde com a Casa Odeon, no número 62 da mesma rua),..."[2] Essas primeiras iniciativas, no entanto, tiveram muito pouco alcance de público, tanto pela pequena capacidade de sua produção como pelo seu custo. A compra de um fonógrafo nesta época seria possível para pouquíssimas pessoas ou se faria como um investimento comercial, conforme reprodução de um anúncio de <u>O Estado de São Paulo</u>, de 12/12/1898; realizada por Máximo Barro:

> 'Vende-se um bom Phonographo, próprio para viajar pelo interior com um bom repertório, tendo caixa acolchoada para transporte dos tubos, vende-se em boas condições, podendo ser parte a vista e parte a prazo, com garantia. Preço minimo 1.200$000 ...'[3]

Pelo que se vê, o anúncio sugeria a exploração comercial do aparelho pelo interior: a audição pública com

cobrança de ingressos. E foi através desse sistema que o fonógrafo ficou conhecido nesta época em diversas capitais e cidade interioranas do Brasil.

Evidentemente, um investimento da ordem de 1.200$000 estava longe de ser possível para a maioria dos cidadãos, mesmo assim, em 1899 a capital paulista contava com dois estabelecimentos que se dedicavam à "venda e audição de fonógrafos e grafofones": Geo L. Hurley, na rua da Boa Vista e Gustavo Figner, na rua de São Bento[4]. Entretanto, enquanto se apresentava como novidade para muitos, o fonógrafo passou a sofrer a concorrência de um outro engenho - mais aperfeiçoado - de reprodução sonora - o gramafone - que segundo H.M.Franceschi "surgiu no Brasil em 1900."[5]

Em 1901 mais três casas desse ramo surgiram na cidade: Casa Fuchs, na rua de S.Bento; Casa L.Grumbach, na mesma rua e a Casa Sigmund, na rua da Boa Vista[6]. A abertura desses novos estabelecimentos sugerem que o mercado no setor era crescente, e, em 1902, iniciaram-se as primeiras gravações em disco[7] no Rio de Janeiro.

Na medida que a concorrência aumentava percebe-se que mais anúncios apareciam nos jornais, conforme publicava a Casa Edison, no Correio Paulistano, de 1/11/1904:

> Casa Edison "primeiro estabelecimento phonographico no Brasil. Especialidade em discos para grammophones impressos dos dois lados, cylindros inquebraveis. Novidades e especialidades americanas. Catalogos gratis
>
> Figner Irmãos, rua S.Bento, 26"

Nesses primórdios das gravações em disco, a prática geral era a do lançamento de 200 a 250 cópias inicialmente[8], realizando-se novas prensagens somente quando se obtinham sucesso, subindo aí o número de cópias para milhares.

Já em 1902 os gramofones tinham preços bem mais acessíveis, variando "entre 75$000 a 450$000"[9], isto em função do barateamento diante do aperfeiçoamento industrial e pela concorrência que se estabelecia entre as casas do mesmo ramo e entre os diferentes fabricantes. De qualquer forma ainda continuava sendo uma diversão para os mais abastados. Pelo fim da 1ª década, diversas casas comerciais instalavam essas "máquinas cantantes" em suas dependências, até como forma de atrair uma maior freguesia. Os aparelhos já estavam mais disseminados na cidade, não só como objeto de curiosidade, mas também incorporado ao seu quadro musical.

As primeiras gravações em disco com artistas de S.Paulo aconteceram antes de 1910[10]. A <u>Discografia Brasileira 78 rpm</u> relaciona discos de Arlindo Leal, com textos cômicos, e as gravações das 3 bandas de maior projeção na

cidade nessa época: Banda do Maestro Veríssimo, Banda da Força Policial de S.Paulo e Banda Ettore Fieramosca, isto "entre o período de 1907 a 1912"[11]. Apesar da falta de precisão possível quanto ao ano dessas gravações, é bem provável que tenham sido realizadas em fins de 1909, pois aparecem em um anúncio de O Estado de S.Paulo, de 4/1/1910:

> "Nova marca 'Bandeira Brasileira', com as bandas da Força Policial e das premiadas bandas Fieramosca e Veríssimo".[12]

Após essas gravações iniciais, surgem pela década de 1910 vários grupos musicais e artistas solistas nas gravações: Grupo Paulista, Grupo do Luiz Apostólico, Giuseppe Rielli, Grupo do Canhoto, Orquestra Odeon de S.Paulo , Terceto Martins, Paraguassu, etc.

Destes - além das 3 bandas - os que alcançaram maior projeção através das gravações foram o acordeonista Giuseppe Rielli (1885-1947), o violonista Américo Jacomino - o Canhoto (1889-1928), e o cantor Roque Ricciardi - o Paraguassu (1894-1976). Estes artistas, além de participarem das primeiras gravações em S.Paulo, tiveram intensa atividade nas rádios e no cenário geral da música popular da cidade.

Giuseppe Rielli (ou José Rielli), italiano, chegou ao Brasil em 1891 e foi um dos artistas que maior número de gravações realizou até as décadas de 30 e 40. Até o final da década de 20 gravou músicas voltadas para o pú

blico italiano e músicas populares em geral. A partir daí direcionou suas gravações para a chamada música caipira paulista, quando as gravadoras descobriram nelas um grande potencial de comercialização. Rielli compôs a polca "Feijão Queimado", que se tradicionalizou na chamada "Música Caipira" e nas festas juninas.

Américo Jacomino, nascido em S.Paulo, notabilizou-se pela virtuosidade em seu instrumento - o violão. Compôs várias músicas que se tornaram clássicas no cancioneiro popular brasileiro, principalmente no repertório dos violonistas, como é o caso da valsa "Abismo de Rosas". Nas gravações Jacomino atuou como solista ou à frente de diversos grupos instrumentais, e, ainda, como acompanhador de outros artistas. Sua atuação foi intensa no disco e nas rádios de S.Paulo até o ano do seu falecimento.

Roque Ricciardi - o Paraguassu - nasceu no Belenzinho, e foi o cantor popular paulista de maior projeção nacional até a década de 30. Iniciou suas atividades artísticas nos bares e cafés do bairro do Brás e chegou à condição de um dos maiores artistas do cenário musical brasileiro do início do século. Somente por estes três nomes já se percebe a importância dos italianos para a música em São Paulo.

É preciso lembrar, entretanto, que até 1927 - quando surgiu o sistema elétrico de gravação - estas eram feitas pelo processo mecânico, com todas as suas deficiências

técnicas: pode se dizer que o mundo discográfico ainda estava na sua infância. O complexo discográfico tomou realmente maior vulto a partir da década de 30 não só pelo aprimoramento técnico e pelo barateamento do seu custo mas, também, principalmente aliado ao sistema radiofônico completando-se assim o processo gravação/difusão da música. Além das gravadoras estrangeiras- Odeon, RCA Victor e Colúmbia - com as sedes principais no Rio de Janeiro, em São Paulo aconteceram pelo final da década de 20 algumas iniciativas de implantação de gravadoras[13]: Discos Imperador, gravadora Ouvidor e posteriormente a gravadora Arte-Fone, que tiveram pequena repercussão local e por pouco tempo, não conseguindo sobreviver à concorrência das gravadoras de capital estrangeiro. Em maio de 1929 inauguram-se na cidade os estúdios da Discos Parlophon, com "modernos aparelhos de gravação elétrica, estando muito interessada em gravar música e cantos typicos e folkloricos brasileiros."[14] Também esta gravadora teve pouca duração e encerrou suas atividades em 1932.

Naturalmente, no setor da música clássica, alguns artistas de S.Paulo empreenderam gravações em disco[15], porém, o grande movimento discográfico girou em torno da música popular.

NOTAS

[1]Sobre as gravações mecânicas ver especialmente: Humberto M. Franceschi. Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil (Rio de Janeiro: studio HMF) e Odisséia do som (S.Paulo: MIS/Secretaria de Estado da Cultura, 1987).

[2]José Ramos Tinhorão, Música Popular - do Gramafone ao Rádio e TV (Ática, 1981), p.20

[3]Máximo Barro, A primeira sessão de cinema em São Paulo (Cinema em Close-Up, s/d), p.81

[4]Vicente de Paula Araujo, Salões,Circos e Cinema de São Paulo (Perspectiva, 1981), p.260.

[5]H.M.Franceschi, Ibid., p.58

[6]Vicente de Paula Araujo, Ibid., 266

[7]H.M.Franceschi, Ibid.,p.62

[8]Id.Ibid.,p.108

[9]Id.Ibid.,p.63

[10]Há muitas incertezas quanto às datas das gravações dessa época. Mesmo no trabalho minucioso apresentado na Discografia Brasileira 78 rpm: 1902-1964 o que se vê é o período provável das gravações.

[11]Discografia ... vol.I, p.115

[12]Estas gravações podem ,inclusive, não ser as primei - ras em S.Paulo pois a Discografia ... menciona a marca Zon-o-phone e não a marca "Bandeira Brasileira conforme anunciado no jornal.

[13]Discografia... vol.I e II

[14]Ariel n. 77 (São Paulo, 15/5/1929).

[15]Sobre gravações de artistas eruditos paulistas consultar: Discografia Brasileira 78 rpm: 1902-1964.

3.3 O Rádio e a Música Popular

O segundo fator de fundamental importância no que concerne à comunicação musical foi o surgimento da radiofonia. A possibilidade de uma única fonte - a emissora - poder ser captada ao mesmo tempo por grande número de aparelhos transmissores a quilometros de distância, emitindo qualquer sinal sonoro - fala, música, ruído - era algo que um músico jamais imaginara até então. Com o binômio disco/rádio completava-se a possibilidade da música alcançar alguns milhares de ouvintes sem que estes nem imaginassem quem seriam os seus criadores ou executantes. No Brasil, desde a sua implantação, este processo para se completar de fato levou pelo menos uma década, até que os aperfeiçoamentos técnicos e de produção se fizessem no setor.

Apenas para efeito de balizamento histórico, podemos considerar a implantação do rádio no Brasil com a transmissão realizada no Rio de Janeiro por ocasião da festa da Independência em setembro de 1922, porquanto os especialistas apontem várias transmissões radiofônicas experimentais anteriores a essa[1].

Em S.Paulo, a primeira emissora foi a Rádio Educadora Paulista, que teve sua assembléia de fundação em 30 de novembro de 1923, e iniciou as transmissões em janeiro de 1924. Diz, Mário Ferraz Sampaio que as primeiras irra-

diações foram feitas com um pequeno transmissor de 10watts: "foi com ele que começaram, da Rua Frei Caneca, as primeiras irradiações feitas na capital paulista, anunciadas pelos fundadores e constando de discos, dos quais o primeiro a ser ouvido foi 'Milhões de Arlequim', na voz do tenor Benjamino Gigli, gravada pela Victor. Para atuar ao vivo foram convidados o Grupo Regional de Zequinha de Abreu e o pianista e engenheiro Raul Ferraz Mesquita, então discípulo da professora Kita de Ulhoa, da Escola Chiaffarelli".[2] É preciso lembrar, entretanto, que o rádio desse tempo era o de galena, que exigia o uso dos fones de ouvido e não o rádio com auto-falantes, portanto seu alcance era bastante reduzido. Embora a primeira transmissão musical da Educadora Paulista tenha sido através do disco, a prática comum durante longo período foi o da transmissão de música ao vivo. Para isso as rádios contavam com os artistas da cidade, desde os solistas cantores e instrumentistas aos conjuntos regionais e pequenas orquestras. A rádio passou, dessa forma, a fazer concorrência aos teatros e às outras casas congêneres que até então concentravam as atividades artístico-musicais.

Na verdade, período entre o surgimento da primeira emissora na cidade até por volta de 1930 no o rádio foi de um primitivismo muito grande - praticamente experimental e amadorístico - em todos os seus setores incluindo o musical. Estava voltado mais para um público de elite

que podia se dar ao luxo de comprar os aparelhos recepto - res. Funcionava à base de discos emprestados dos associados, da audição dos professores e alunos de música, de um ou de outro conjunto ou músico profissional.

O próprio nome - Rádio Educadora Paulista - mostra que o espírito do empreendimento tinha intenções bastante claras, ou seja, ser um instrumento de comunicação cultural, evidentemente sob a ótica das elites. O rádio "nasceu como um empreendimento de intelectuais e cientis - tas, e suas finalidades eram basicamente culturais, educativas e altruísticas", segundo explica Gisela S.Ortriwano[3]. Ouvia-se nas rádios músicas de concerto, óperas, operetas, recitais de poesia, palestras culturais e noticiários. As programações também eram bastante irregulares, ocorrendo em alguns períodos do dia e da noite. Casquel Madrid referindo-se ao Rádio no Brasil na década de 20 explica: "A cultura popular não tinha acesso ao rádio, que não se caracterizava como entretenimento da massa"[4]. A verdade, entretanto, é que pelos meados desta década o quadro já não era de tanta "nobreza" assim, pelo menos no que se referia à música popular, como se vê na programação da Educadora Paulista, divulgada no O Estado de S.Paulo, de 16/4/1926:

> "Sociedade Radio Educadora Paulista
> Irradiações de Hoje: pelo Trio Bandeirantes
> Serão executadas as seguintes músicas
> À tarde, das 16.30 às 17.30 hs.

1. Povoa - 'Saudades do meu torrão' canção
2. Delfino - 'Griseta' - Tango romanza
3. Gillet - 'Séduction' - Valsa Lenta
4. Splendore - 'Roast-beef' - fox-trot
5. Serrano - 'Moros y Cristianos'
6. Quinote - 'Não quero mais' - samba
7. Yvain - 'Oui non' - foxt-trot
8. Jungman - 'Depart pour la classe'- Intermezzo
9. Faisca - 'Deixe disso' - Maxixe

À noite, das 20.30 às 22 horas.

1. E.Campos - 'Ouvir estrellas' - fox-trot
2. Strauss - 'La patineuse' - valsa
3. Tschaikowsky - 'Bailet-Suite' - (1º polaca, 2ª valsa, 3º andante, 4º Fughetta a danza)
4. Vieuxtemps - 'Souvenir de Beauchamps' - solo de violino
5. Hahn . 'La fête chez Therése' (2ª suite) 1º La contradanse des grissettes, 2º valse de Mimi Pinson, 3º danse violente
6. Verdi - 'Nabuco' - symphonia
7. Tschaikowsky - 'chanson triste' - solo de violoncello
8. Rachmaninow - 'Melodie'
9. Vinicius - 'Canto de Sereia' - fox-trot"

Nota-se nestas programações que, pelo menos durante o dia, gêneros bem populares como o samba, o maxixe e as músicas americanas já tinham acesso às rádios.

Até por volta de 1930 a capital paulista contou com 3 emissoras[5]: a pioneira Rádio Educadora Paulista, a Rádio São Paulo, inaugurada em 1924[6], e a Rádio Record, em 1925.

Diante desse quadro não seria de se esperar que as rádios paulistas tivessem, nesta época, propiciado aos artistas e músicos um mercado de trabalho tão significativo, o que somente ocorreu a partir de meados da década de 30, e principalmente pelas décadas de 40 e 50. Mesmo assim, importantes nomes da música popular de S.Paulo tiveram seus nomes consagrados nestas primeiras emissoras: Canhoto, Paraguassu, Sivan[7], Zequinha de Abreu[8] e cantores como Arnaldo Pescuma, Jaime Redondo, Januário de Oliveira; e entre os eruditos ou semi-eruditos atuaram nomes como Gaó (Odmar Amaral Gurgel), Marcelo Tupynanbá, Vicente de Lima, Alberto Marino, Alfredo Pigatti (pianista), Torquato Amore (violinista), José Manfredini (Prof. de canto e regente), Leonidas Autuori (violinista), Armando Belardi(violoncelista e regente) etc.

NOTAS

[1]Sobre o Rádio no Brasil ver: José Ramos Tinhorão, Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV (Ática, 1981) e Mario Ferraz Sampaio, História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo: Memórias de um pioneiro (Achiamé,1984).

[2]Mario Ferraz Sampaio, Ibidem, p.283

[3]Gisela Swetlana Ortriwano, A Informação no Rádio: Os grupos de poder e a determinação dos conteúdos (Summus , 1985), p.14.

[4]André Casquel Madrid, "Aspectos da Teleradiodifusão Brasileira", Tese, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1972; p.34

[5]Existem controvérsias sobre a fundação da Rádio Cruzeiro do Sul. J.L.Ferrete, Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertaneja (FUNARTE/INM, 1985), pp.43 e 45 diz que por volta de 1924 teria se iniciado experimentalmente as atividades da Rádio Cruzeiro do Sul, de forma irregular e que somente teve atividade regular a partir de 1929. Mario Ferraz Sampaio, Ibidem., p.110 aponta o início dessa rádio em 1931.

[6]Mario Ferraz Sampaio, Ibidem, p.99

[7]Sivan (Ulysses Lelot Filho) - ver informações em Lauro Gomes de Araujo, Sivan Castelo Neto: As muitas Faces de um Artista (Rio de Janeiro, 1985).

[8]Zequinha de Abreu foi o"Primeiro programador musical da Rádio Educadora Paulista", segundo Maria Amália Corrêa Giffoni, Zequinha de Abreu Revisitado (Pref.Mun.de Santa Rita do Passa Quatro, 1986), p.61.

4. CONCLUSÕES

4. CONCLUSÕES

As transformações urbanas verificadas na cidade de S.Paulo, nos inícios do século, se fizeram acompanhar de vigorosa dinamização nas atividades artístico-musicais, notadamente aquelas destinadas às camadas médias da população para as quais até então não se voltara muito a atenção, conforme se verificou bem antes com as atividades voltadas para a elite. Para esta, desde o século XIX, várias foram as promoções artísticas como as temporadas oficiais de ópera, os saraus nos palacetes e mansões dos bairros chiques, aos concertos de música de câmara e sinfônica. Pode- se dizer, no entanto, que S.Paulo assumiu ares verdadeiramente urbanos modernos a partir do momento em que as atividades artísticas mais populares tomaram vulto na cidade. A quantidade e variedade de espetáculos da chamada "vida noturna" era o sinal bem evidente de que a capital paulista se transformara num centro urbano equiparável às cidades ditas modernas na época. Não só surgiram inúmeras iniciativas locais no campo artístico-musical como também S.Paulo passou a fazer parte do roteiro regular de artistas e companhias itinerantes estrangeiras e de outros Estados brasileiros, principalmente as da Capital Federal - o Rio de Janeiro.

Ainda pela primeira década do século estes sinais eram menos evidentes mas, já a partir de meados da segunda década a cidade experienciou significativa e variada inten

sidade de programações artísticas em decorrência do seu crescimento e da sua diversificação social.

Pelas contingências do seu crescimento populacional heterogêneo, com a presença marcante de imigrantes europeus - italianos principalmente - a capital se caracterizou musicalmente muito mais por uma tendência cosmopolita do que pelos aspectos regionais que marcaram outras capitais brasileiras como o Rio de Janeiro, Salvador e Recife nas quais, no mesmo período, surgiram formas tipicamente urbanas e locais de cultura musical popular. A presença da população imigrante e a mentalidade europeizada da elite paulista/paulistana fez com que a cidade vivesse práticas cultural-musicais mais à maneira européia. Assim, algumas manifestações locais mais tradicionais de música e dança como o Caiapó (dança à imitação dos indígenas), ainda ligadas a um tipo de vivência rural, caíram em desuso, cedendo espaço aos lazeres mais aos moldes urbanos; da mesma forma que, o carnaval paulistano teve nessa época bem maior brilho entre as camadas altas da população - nos corsos e bailes das sociedades carnavalescas - correspondendo à maneira européia de comemoração momesca. As manifestações tipicamente nacionais e populares - os cordões carnavalescos - tiveram bem menos brilho comparativamente ao esplendor dos grandes corsos e bailes da elite. A música ligeira européia e mesmo a música-de-concerto - nas peças e trechos mais populares - tiveram presença marcante

nos locais de convívio social, notadamente nos ambientes onde se buscavam os ditos ares de requinte e de bom gosto. Pela primeira década pode-se dizer que era este o quadro musical mais comum na cidade. Porém, a partir da primeira Guerra Mundial houve grande mudança neste perfil: foi ocorrendo a gradativa substituição da música ligeira e da clássica por gêneros de música norte-americanos, latino-americanos e nacionais, que passaram a ser incorporados ao repertório das orquestras, isto, em boa parte, motivado pela aceitação e pelo sucesso destes gêneros na Europa (Paris). No tocante à valorização da música nacional, muito contribuiu o movimento nacionalista que S.Paulo viveu nesta época; além da influência recebida do Rio de Janeiro. Por sua vez, a crescente participação das classes médias como público dos teatros, cinemas, restaurantes, cassinos e outros locais de convivência social contribuiu em muito para a maior presença da música nacional nestes ambientes.

Ao término da Guerra, verifica-se que o quadro já era o da supremacia de gêneros como o maxixe, o tango argentino, o foxt-trot e o rag-time principalmente nos recintos de frequência mais popular; chegando pelos meados da década de 20 com a substituição até das tradicionais orquestras de salão pelas orquestras do tipo jazz-band norte-americanas. Os grupos instrumentais tipicamente nacionais - banda de pau e corda ou regional - tiveram menor acolhida em S.Paulo, aparecendo na época do carnaval e nos espetáculos de tendência nacionalista. Nesse aspecto do

modismo musical a exceção foi a valsa que atravessou as três décadas iniciais deste século sempre presente no gosto das várias camadas da população. Fazia-se presente tanto nos saraus da elite quanto nas serenatas populares das ruas. Na verdade, a valsa atendia ao gosto musical romântico da elite de tradição européia, dos imigrantes, e, ao mesmo tempo, à tradição modinheira nacional.

A contribuição mais significativa para a música na cidade neste período foi dada pelos italianos e seus descendentes que, num primeiro momento, refletiram as suas próprias tradições musicais ítalo-européias e paulatinamente caminharam para a identificação com a cultura nacional. Nesse trajeto vemos a grande acolhida que a ópera italiana teve na cidade e, de outro lado, revelou compositores descendentes de italianos como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri que se voltaram para a música nacionalista. Na música popular este processo foi bem mais ágil, como se viu na transformação do acordeonista Giuseppe Rielli no sanfoneiro José Rielli, do cantor Roque Ricciardi em "Paraguassu" e do violonista Américo Jacomino em "Canhoto", isto já antes da I Guerra.

A apresentação ao vivo foi a forma mais ativa de comunicação musical no período, secundado pelas partituras musicais impressas. À falta de meios mais eficazes de divulgação musical, criou-se na cidade uma significativa indústria editorial, visto que a atividade discográfica

não conseguira ainda o dinamismo e a facilidade de alcance de público como ocorreu no período pós 1930. No entanto, o sistema de gravação/reprodução já pela década de 20 contribuía para uma certa homogeneização do gosto musical popular, que ocorria concomitante ao crescimento da influência da música norte-americana, diante do seu poderio econômico-industrial. A incorporação e a crescente presença da música popular na vida artística da cidade se deu, assim, em boa medida, pela força capitalista que gerou a indústria discográfica que, por sua vez, contribuiu em muito para o cosmopolitismo revelado pelas contingências históricas da capital paulista; ao mesmo tempo que essa dinamização cultural vinha em atendimento às classes médias que cresciam na cidade.

BIBLIOGRAFIA/PERIÓDICOS

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Bricio de. Esses Populares Tão Desconhecidos. Rio de Janeiro: E.R.Carneiro, 1963.

ACQUARONE, Francisco. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d.

ALENCAR, Edigar de. A Modinha Cearense. Fortaleza: Imp. Universidade do Ceará, 1967.

ALENCAR, Edigar de. O Carnaval Carioca Através da Música. 2 ed., 2 v. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.

ALENCAR, Edigar de. Nosso Sinhô do Samba. Rio de Janeiro : Civ. Brasileira, 1968.

ALENCAR, Edigar de. O Fabuloso e Harmonioso Pixinguinha . Rio de Janeiro: Catedra/MEC, 1979.

ALMEIDA, Benedito Pires de. "A Música em Tietê: Contribuição para a História da Música em São Paulo", Revista do Arquivo Municipal, VII, vol.LXXIV (Fev/Mar/1941) , 49-62.

ALMEIDA, Benedito Pires de. " O Teatro em São Paulo: 1885 a 1940", Revista do Arquivo Municipal, XXXVI, vol. CLXXXV (Jan/Dez/1973), 145-174.

ALMEIDA, Fernando Mendes de. Histórico do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: 1906-1931. S.Paulo: FIUME, s/d.

ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. 2 ed., Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALMIRANTE. No Tempo de Noel Rosa: a Verdade Definitiva sobre Noel Rosa e a Música Popular. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira.Porto Alegre: Globo, 1950.

ALVES, Henrique. Sua excia. o Samba. 2 ed., S.Paulo: Símbolo, 1976.

AMARAL,Antonio Barreto do. Dicionário de História de São Paulo. S.Paulo: Gov. Est. SP, 1980.

AMARAL, Antonio Barreto do. História dos Velhos Teatros de São Paulo: Da Casa da Ópera à Inauguração do Teatro Municipal. S.Paulo:Gov.Est.SP, 1979.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira.3 ed., S. Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Mário de. Modinhas Imperiais. S.Paulo: Martins , 1964.

ANDRADE, Mário de. Música, Doce Música. 2 ed., S.Paulo:Martins, 1976.

ANDRADE, Mário de. O Banquete. S.Paulo: Duas Cidades,1977.

ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. 7 ed., S.Paulo: Martins/INL, 1976.

ANTONIO, Irati & Regina PEREIRA. Garoto: Sinal dos Tempos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ARAUJO, Estefânia C.Gomes de. João Gomes de Araujo: sua vida e suas obras. S.Paulo: 1946.

ARAUJO, Lauro Gomes de. Sivan Castelo Neto: As Muitas Faces de um Artista. Rio de Janeiro: 1985.

ARAUJO, Mozart de. A Modinha e o Lundu no Século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica. S.Paulo: Ricordi, 1963.

ARAUJO, Vicente de Paula. A Bela Época do Cinema Brasileiro. S.Paulo:Perspectiva/Sec.Cult.Ciência e Tecnologia Est. S.P., 1976.

ARAUJO, Vicente de Paula. Salões, Circos e Cinemas de São Paulo. S.Paulo: Perspectiva, 1981.

ARCHANJO, Samuel. Folhas que o Vento Levará: Crônicas Musicais da Revista "Dom Bosco". S.Paulo: Esc.Prof.Salesianas, 1940.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Música e Músicos do Brasil: História, Crítica, Comentários. Rio de Janeiro : Casa do Estudante, 1950.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. "Periódicos Musicais no Brasil", Resenha Musical, 1939.

BANDEIRA, Antonio Rangel. "Carlos Gomes - no Centenário da "II Guarany". Revista do Arquivo Municipal, XXXIII , vol. CLXXXI, 15-35.

BANDEIRA, Moniz. Presença dos Estados Unidos no Brasil: Dois Séculos de História. 2 ed., Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978.

BANDEIRA Junior. História do Carnaval Santista. Santos: A Tribuna, s/d.

BARONCELLI, Nilcéia C. da Silva. Mulheres Compositoras : Elenco e Repertório. S.Paulo: Roswitha-Kempf/Min/INL, 1987.

BARONE, Antonio F.Corrêa. Bibliografia de Música Brasileira. S.Paulo: ECAD/FUNARTE, 1978.

BARRO, Máximo. A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo . S.Paulo: Cinema em Close-Up, s/d.

BELARDI, Armando.Vocação e Arte: Memórias de uma Vida para a Música. S.Paulo: Manon, 1986.

BENJAMIN, Walter e outros. Coleção Os Pensadores. S.Paulo: Abril Cultural, 1980

BERENDT, Joachim E. O Jazz do rag ao rock. S.Paulo: Perspectiva, 1975.

BERLINCK, Manoel T. Marginalidade Social e relações de Classes em São Paulo. Petropolis:Vozes,1975.

BOSCOLI, Geysa. A Pioneira Chiquinha Gonzaga. Natal:Serv. Nac. Teatro, s/d.

BRITO,Dulce Damasceno de. O ABC de Carmen Miranda. S.Paulo: Cia.Ed.Nacional, 1986.

BRITTO, Iêda Marques. Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural. S.Paulo: FFLCH-USP, 1986.

BRUNO, Ernani Silva. História e Tradições da Cidade de São Paulo: Metrópole do Café (1872-1918) - São Paulo de Agora (1918-1954), 3 ed., vol.III . S.Paulo : HUCITEC/Pref.Mun.S.Paulo, 1984.

BRUNO, Ernani Silva. (Org.) São Paulo-Terra e Povo. Porto Alegre: Globo/EDUSP, 1967.

CABRAL, Sérgio. Pixinguinha: Vida e Obra. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CADICAMO, Enrique. La História del Tango en Paris. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

CAETANO, Pedro. Meio Século de Música Popular Brasileira: O que fiz, o que vi. Rio de Janeiro: V.D., 1984.

CALDAS, Waldenyr. Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural. S.Paulo: Cia.Ed. Nacional, 1977:

CALDEIRA, Jorge. Noel Rosa: de Costas para o Mar. 2 ed., S.Paulo: Brasiliense, 1982.

CALDEIRA Filho, J.C. "A Música em São Paulo", Ensaios Paulistas. S.Paulo: Anhembi, 1958, p.102-103.

50 Anos de Samba. S.Paulo: Calendário Pirelli, 1968.

CÂMARA, Renato P. da & Aldo Paes BARRETO. Capiba é frevo meu bem. Rio de Janeiro: FUNARTE/INL, 1986.

CAMARGO, José B. de. "Bandas de Música Civís em Comunidades Interioranas (1873-1977)". Dissertação Mestrado: Deptº Comunicações e Artes, ECA-USP, 1978.

CAMARGO, José B. de. "Levantamento de uma Memória Nacional: Compositor Edmundo Cacciacarro (1890-1962)". Tese Doutoramento: ECA-USP, 1984.

CAMORIM, Botyra. Sonata em Quatro Movimentos (Vida Artística do Maestro Gaó). Mogi das Cruzes: autora, 1985.

CAMPOS, Vinício Stein. Evocação da Vida Musical de Capivari. S.Paulo:1976.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história Literária. 2 ed., S.Paulo: Cia.Ed. Nacional, 1967.

CARDOSO, Sylvio Tullio. Dicionário Biográfico de Música Popular. Rio de Janeiro: autor, 1965.

CARELLI, Mário. Carcamanos e Comendadores - Os Italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930). S. Paulo: Ática, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. Uma Nova História da Música. 3 ed., Rio de Janeiro: Ouro.

CARVALHO, José P.R. de. História do Fado. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 5 ed., S.Paulo: Melhoramentos, 1980.

CENNI, Franco. Italianos no Brasil. 2 ed., S.Paulo: Martins/EDUSP, 1975.

CERNICCHIARO, Vincenzo. Storia della Música nel Brasile : dai tempi coloniali sino ai nostri giorni: 1549-1925. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. Um Século de Ópera em São Paulo. S.Paulo: Guia Fiscal, 1954.

CHAGAS,Paulo César do A. Luciano Gallet via Mário de Andrade. 1º momento-possibilidades. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1979.

CHAMIE, Emilie. (Org.) 70 anos-Teatro Municipal. S.Paulo: Sec.Mun. Cultura, 1981.

CHASE, Gilbert. Do Salmo ao Jazz. Porto Alegre: Globo , 1957.

CHAVES Jr., Edgard de Brito. Memórias e Glorias de Um Teatro: Sessenta Anos de História do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: autor, 1971.

CHIAFFARELLI, Luigi. Migalhas: Notas de Literatura e Pedagogia do Piano, 2º Fascículo. S.Paulo.

CICCO, Claudio de. Hollywood na Cultura Brasileira: O Cinema Americano na Mudança da Cultura Brasileira na Década de 40. S.Paulo:Convívio, 1979.

CLAVER Filho, José. Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

COELHO, João Marcos. "A Música Paulista sai da Gaveta" , D.O. Leitura. S.Paulo: Imp. Oficial do Estado, Agosto/1983.

COHN, Gabriel (org.) Theodor W. Adorno - Coleção Grandes Cientistas Sociais, S.Paulo:Ática, 1986.

Conservatório Dramático e Musical de SP. Homenagem dos Artistas de São Paulo, à memória do pranteado e saudoso Presidente Dr. Carlos de Campos, notável compositor brasileiro. S.Paulo, Salão Nobre do Conservatório Dram.Mus.S.Paulo, s/d.

CORTES, Araci & Carlos MACHADO & Dercy GONÇALVES e outros. Depoimentos III. Rio de Janeiro: MEC/FNA/SNT, 1977.

COSME, Luís. Música e Tempo. Rio de Janeiro: Serv.Doc. / MEC, 1952.

DANTAS, Arruda. Piolin. S.Paulo: Pannartz, 1980.

DANTAS, Macedo. Cornélio Pires - criação e riso.S.Paulo : Duas Cidades/Secr.Cult.Ciência e Tecnologia, 1976.

DEAN, Warren. A Industrialização de São Paulo (1800-1945). S.Paulo: Dif. Européia do Livro/EDUSP, 1971.

DELLA MONICA, Laura. História da Banda da Força Pública . S.Paulo: 1951.

DERTÔNIO, Hilário. O Bairro do Bom Retiro. S.Paulo: Pref. Mun.SP., 1971.

DIAS, Everardo. História das Lutas Sociais no Brasil. 2 ed., S.Paulo: Alfa-Omega, 1977.

DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984.

DORNELLAS, Homero. Rio Musical: 1894-1974: Orquestras em Desfile e Pequenas Orquestras. Rio de Janeiro: autor, 1974.

DUARTE, Ruy. História Social do Frevo. Rio de Janeiro:Leitura, s/d.

EFEGÊ, Jota. Ameno Resedá: O Rancho que foi escola (Documentário do Carnaval Carioca). Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

EFEGÊ, Jota. Figuras e Coisas do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1982.

EFEGÊ, Jota. Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, v.1,1978; v.2, 1980.

EFEGÊ, Jota. Maxixe: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

EFEGÊ, Jota. Meninos, eu vi. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM, 1985.

ELLMERICH, Luis. História de Dança. 3 ed., S.Paulo : Ricordi.

ELLMERICH, Luis. Pequeno Guia Musical. S.Paulo: Vitale , 1957.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. 2 v.,S.Paulo: Art, 1977.

FERNANDES, Antonio B. (Org.) As Vozes desassombradas do Museu: 1-Pixiguinha, Donga, João da Baiana. Rio de Janeiro: MIS/Sec.Ed.Cultura, 1970.

FERREIRA, Barros. O Nobre e Antigo Bairro da Sé. S.Paulo: Pref. Mun./Sec.Ed.Cultura, 1971.

FERREIRA, Maria Nazareth. "Imprensa e Sociedade: O Trabalhador Gráfico". Tese: EScola de Comunicações e Artes-USP, 1976.

FERREIRA, Procópio. O Ator Vasques. 2. ed., Rio de Janei - ro: FUNARTE/SNT, 1979.

FERRETE, J.L. Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertaneja. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM, 1985.

FERRO, Antonio. A Idade do Jazz-Band. S.Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

FRANCHESCHI, Humberto M. Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FREITAG, Léa Vinocur. "A Canção Brasileira erudita e semi-erudita com expressão do binômio Arte-Sociedade (dos primórdios a 1940)": Tese Livre-Docência: ECA-USP , 1977.

FREITAG, Léa Vinocur. "O Nacionalismo Musical no Brasil : das Origens a 1945". Tese Doutoramento: Deptº Ciências sociais-FFLCH: USP, 1972.

FREITAG, Léa Vinocur. Momentos de Música Brasileira. S. Paulo: Nobel/Clock, 1985

FUX, Robert. Dicionário Enciclopédico da Música e Músicos. S.Paulo: São José, 1957.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Crônica do Cinema Paulistano . S.Paulo: Ática, 1975.

GIFFONI, Maria Amália Correa. "Considerações Históricas sobre as Danças Sociais no Brasil", Revista do Arquivo Municipal, XXXIII, vol. CLXXXI, (Julho/Dezembro,1970), 125-162.

GIFFONI, Maria Amália Correa. Danças da Corte/Danças dos Salões Brasileiros de Ontem e de Hoje. Caderno Cultural 2. S.Paulo: Dep.Educ.Física e Desportos do MEC, 1974.

GIFFONI, Maria Amália Correa. Zequinha de Abreu Revisitado. Santa Rita do Passa Quatro: Pref.Municipal, 1986.

GOMES, Bruno Ferreira. Wilson Batista e sua Época. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM, 1985.

GOMES Junior, João. Minha Vida Musical: desde 1877 a 1954. S.Paulo: "O Calvário", 1954.

GUIMARÃES, Francisco. Na Roda do Samba. 2 ed., Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

GUIMARÃES, Laís de B.M. Luz. S.Paulo: Pref.Mun./Sec.Ed.Cultura, 1977.

GUINLE, Jorge. Jazz Panorama. 2 ed., Rio de Janeiro: Agir, 1959.

HERZFELD, Friedrich. Nós e a Música. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

HOLANDA, Nestor de. Memórias do Café Nice: Subterrâneos da Música Popular e da Vida Boêmia do Rio de Janeiro . Rio de Janeiro: Conquista, 1969.

HORKHEIMER, Max e Theodon W. ADORNO (org.). Temas Básicos da Sociologia. S.Paulo: Cultrix, 1978.

HUTTER, Lucy Maffei. Imigração Italiana em São Paulo(1880-1889). S.Paulo: IEB/USP, 1972.

IKEDA, Alberto T. "Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil - primeiros momentos", Comunicações e Artes,n. 13. S.Paulo: ECA-USP, 1984, p.111-124.

IKEDA, Alberto T. "Chico Bororó: um erudito na Música Po - lar", Suplemento Cultural.(O Estado de S.Paulo), n. 299, 9/3/1986, p.5/6.

IKEDA, Alberto T. "Jazz-Band-e-Ações Históricas no Brasil", Cultura. (O Estado de S.Paulo), n.387, 28/11/1987, p. 8/9.

IKEDA, Alberto T. "Os Italianos e a música em S.Paulo" , Cultura (O Estado de S.Paulo), nº 442, 7/1/89,p.6/7.

IRMÃO, José Pedro Damião. Tradicionais Bandas de Música.Re cife: CEPE, 1970.

JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. "Escola de Música de Lui- gi Chiaffarelli". Tese Doutoramento: Univ. Mackenzie, 1982.

KHOURY, Yara Aun. As Greves de 1917 em São Paulo e o Processo de Organização Proletária. S.Paulo: Cortez/Associados, 1981.

KIEFER, Bruno. A Modinha e o Lundu: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento/Univ.Fed. R.S., 1977.

KIEFER, Bruno. Francisco Mignone: Vida e Obra. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Sec. XX. Porto Alegre: Movimento/INL/IEL, 1976.

KIEFER, Bruno. Música e Dança Popular: Sua influência na Música erudita. Porto Alegre: Movimento, 1979.

KIEFER, Bruno. Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KRAUSCHE, Valter. Música Popular Brasileira: da Cultura de Roda à Música de Massa. S.Paulo: Brasiliense, 1983.

LEAL, José de S.& Artur L. BARBOSA. João Pernambuco: Arte de um Povo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

LEVI, Darrel E. A Família Prado. S.Paulo: Cultura 70, 1977.

LIMA, João de Souza. Moto Perpétuo: A Visão poética de vida através da Música: Autobiografia do Maestro Souza Lima. S.Paulo: IBRASA, 1982.

LIRA, Mariza. "A Polca", Revista CBM, II, n.8 (Julho-Agosto-Setembro, 1957), 67-70.

LIRA, Mariza. Chiquinha Gonzaga: Grande Compositora Popular Brasileira, 2 ed., Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

LIRA, Mariza. Brasil Sonoro: Gêneros e Compositores Populares. Rio de Janeiro. A Noite, 1938.

LOMBARDI, Nilson. "Obra e Estilo do Compositor Paulista Camargo Guarnieri". Dissertação Mestrado. ECA-USP, 1984.

LOPES, Saint-Clair da Cunha. Radiodifusão Hoje. Rio de Janeiro: Temário, 1970.

LUCENA, Célia Toledo. Bixiga, Amore Mio. S.Paulo: Pannartz, 1983.

LUZ, Nícia Vilela. A Luta pela Industrialização do Brasil: 1808 a 1930. 2 ed., S.Paulo. Alfa-Omega, 1975.

LUZZI, Roque. Rapsódia Caipira: Cornélio Pires - seu tempo - seus seguidores. S.Paulo. Pannartz, 1984.

MADRID, André Casquel. "Aspectos da Teleradiodifusão Brasileira" Tese: Deptº Cinema, Rádio e Televisão: ECA-USP, 1972.

MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. 2 ed., Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, s/d.

MAGALHÃES Júnior, R. Arthur Azevedo e sua Época. 3 ed.,Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1966.

MARCÍLIO, Maria Luiza. A Cidade de São Paulo: Povoamento e População-1750-1850. S.Paulo. Pioneira/USP, 1973.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janei - ro: Civ. Brasileira, 1981.

MARTINS, A. de Rezende. História da Música. Campinas: A.B. de Castro Mendes, 1918.

MARTINS, Antonio Egidio. São Paulo Antigo: 1554-1910.2 ed. S.Paulo: Cons.Est.Cultura, 1973.

MAUL, Carlos. Catullo- Sua vida, sua obra, seu romance.Rio de Janeiro: São José, 1971.

MELO, Luís Correia de. Dicionário de autores paulistas. S. Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade De S.Pau - lo, 1954.

MELLO, Guilherme de. A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MELLO, Paulo Pimenta de. Modinhas & Serestas, Valsas & Canções . Ribeirão Preto: Paulo P. de Mello, 1985.

MENDES, Eunice E.P. Contribuição para o Estudo da Modinha (Separata da Revista do Arquivo Municipal).S.Paulo : Pref.Mun., 1959.

MENDES, Júlia de Britto. Canções Populares do Brasil. Rio de Janeiro: Hacintho R. dos Santos, 1911.

MORAES, Wilson Rodrigues. Escolas de Samba de São Paulo, Capital. S.Paulo:Cons.Est.Artes e Ciências Humanas, 1978.

MORSE, Richard M. Formação Histórica de São Paulo (De Comunidade à Metropole). S.Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

MOTTA Sobrinho, Alves. A Civilização do Café (1820-1920). 3 ed., São Paulo: Brasiliense, 1978.

MOURA, Carlos E.M.de. Notas para a História das Artes do Espetáculo na Província de São Paulo: A temporada artística em Pindamonhagaba em 1877-1878. S.Paulo:Cons. Est.Artes e Ciências Humanas, 1978.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUNIZ Jr., José. Do Batuque à escola de Samba: Subsídios para a História do Samba. S.Paulo: Símbolo, 1976.

MUNIZ Jr., José. Panorama do Samba Santista: Documentário Folclórico e Carnavalesco. Santos: Impres/Ypiranga, 1976.

MUNIZ Jr., José. Sambistas Imortais: Dados biográficos de 50 figuras do mundo do samba. vol. I (1850-1914). S. Paulo: Impres/Ypiranga, s/d.

MURCE, Renato. Bastidores do Rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NORI, M.Elisabeth C. & Paulo A.VASCONCELOS. A Arte da Mú - sica Impressa. S.Paulo: Centro Cultural s.Paulo/PMSP, 1987.

NUNES, Mario. 40 Anos de Teatro. 1º v., Rio de Janeiro : Serv. Nac.Teatro, 1956.

OLIVEIRA, Aloysio de. De Banda pra Lua. Rio de Janeiro:Record, 1982.

OLIVEIRA, José da Veiga. "Guiomar Novaes: Uma plenitude Artística". Revista do Arquivo Municipal, vol.194 (Ja./Dez./1981), 7.30.

OLIVEIRA, Valdemar de. Frevo, Capoeira e "Passo". Recife: CEPE, 1971.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. A Informação no Rádio: Os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. S.Paulo: Summus, 1985.

PACHECO, Jacy. Noel Rosa e sua Época. Rio de Janeiro: G.A. Penna, 1955.

PAGANO, Letícia. Dicionário Bio-Bibliográfico de Música.S. Paulo: Ricordi, 1951.

PENNAFORT, Onestaldo de. Um Rei da Valsa. Rio de Janeiro : São José, 1958.

PEREIRA, João Baptista Borges. Côr, Profissão e Mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo. S.Paulo: Pioneira/ EDUSP, 1967.

PEREIRA, José Carlos. Estrutura e Expansão da Indústria em São Paulo. S.Paulo: Cia.Ed.Nacional/EDUSP, 1967.

PEREIRA Jr. Araken Campos. Cinema Brasileiro (1908-1978) - Longa Metragem. vol. I., Santos: Casa do Cinema, 1979.

PINHO, Wanderley. Salões e Damas do segundo Reinado. 2 ed., S.Paulo: Martins, s/d.

PINTO, Alexandre Gonçalves. O Choro.Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

PINTO, Alfredo Moreira. A Cidade de São Paulo em 1900.2 ed. S.Paulo: Gov.Est.S.Paulo, 1979.

RANGEL, Lúcio. Sambistas & Chorões: Aspectos e Figuras da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

REAL, Juan C.M. (Coord.) La História del Tango.Buenos Ai - res: Corregidor, 1976.

REAL, Katarina. O Folclore no Carnaval do Recife. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro , 1967.

REIS, Júlio. À Margem da Música: Crítica e Fantasia. Rio de Janeiro: Braz Lauria, 1918.

REIS, Júlio. Música de Pancadaria: Traços e Troças. Rio de Janeiro: Braz Lauria, 1921.

REZENDE, Carlos Penteado de. Dois Meninos Prodígios de Outrora em São Paulo. S.Paulo: Saraiva, 1951.

REZENDE, Carlos Penteado de. Fragmentos para uma História da Música em São Paulo: 1500-1800. S.Paulo: Gráfica Municipal, 1954.

REZENDE, Carlos Penteado de. "O Musicista Américo de Campos", Separata da Revista Investigações.S.Paulo, n.21 (Set/1950), 90-99.

REZENDE, Carlos Penteado de. Serenatas, separata da Revista Investigações. S.Paulo, n.31 (Jul/1951).

REZENDE, Carlos Penteado de. Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo. S.Paulo: Saraiva, 1954.

RODRIGUES, Maria Augusta C.S. A Modinha em Vila Boa de Goiás. Goiânia: Univ.Fed.Goiás, 1982.

RODRIGUES, Sonia Maria B. Jararaca e Ratinho: a famosa dupla Caipira, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

RUIZ, Roberto. Araci Cortes: Linda Flor. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

RUY, Afonso. Boêmios e Seresteiros do Passado. Salvador : Progresso, 1954.

SALAZAR, Adolfo. Música y Sociedad en el Siglo XX: ensayo de estética desde el punto de vista de su funcion social. México: Casa de España, 1939.

SALLES, Vicente. A Música e o Tempo no Grão Pará. Belém : Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. Música e Músicos do Pará. Belém:Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SALLES, Vicente. Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão Pará. Brasília: autor, 1985.

SAMPAIO, Mario Ferraz. História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo: Memórias de um Pioneiro. Rio de Janeiro. Achiamé, 1984.

SANT'ANA, Moacir M. de. Benedito Silva e sua Época: Contribuição à biografia do esquecido compositor maceioense. Maceio: Arq. Público de Alagoas, 1966.

SANTOS, Alcino & Gracio BARBALHO & outros. Discografia Brasileira 78 rpm: 1902-1964. Vol.1,2,3,4,5. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1982

SANTOS, Maria Luiza de Q. (Iza Queiroz Santos). Origem e Evolução da Música em Portugal e sua Influência no Brasil. Rio de Janeiro: Imp. Nacional, 1942.

SANTOS, Samuel dos. "Memorial de um ex-aluno do Conservatório: rápido panorama de São Paulo artístico no início do Século XX", Boletim Latino-Americano de Música, 1946.

SAROLDI, Luiz Carlos & Sonia V. MOREIRA. Rádio Nacional: O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM,1984.

SCHILIRÓ, Luís & M.Alves da CRUZ. Vida artística e boêmia de Zequinha de Abreu. S.Paulo: Gráfica Mundial, 1950.

SCHWAB, Alceu. Bibliografia da MPB: Música Popular Brasileira. Curitiba: 1984.

SESSO Junior. Geraldo. Retalhos da Velha São Paulo. S.Paulo: Pref.Municipal, 1983.

SEVERIANO, Jairo. Getúlio Vargas e a Música Popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1983.

SEVERIANO, Jairo. Yes, nós temos Braguinha.Rio de Janeiro: FUNARTE/INL, 1987.

SEYSSEL, Waldemar. Arrelia e o Circo. Memórias de Waldemar Seyssel.S.Paulo: Melhoramentos, 1977.

SIEGMEISTER, Elie. A Música e a Sociedade. Lisboa: Cosmos, 1945.

SILBERMANN, Alphons. Estructura Social de la Música. Madrid: Taurus, 1962.

SILVA, Alberto de C.S. da (Bororó). Gente da Madrugada : Flagrantes da Vida Noturna. Rio de Janeiro: Guavira , 1982.

SILVA, Marília T.B. da & Arthur L. de OLIVEIRA Filho. Cartola: Os tempos idos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

SILVA, Marília T.B. da & Arthur L. de OLIVEIRA Filho. Filho de Ogun Bexiguento. Rio de Janeiro: FUNARTE,1979.

SILVEIRA, Miroel. A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (1895-1964).S.Paulo: Quíron/INL, 1976.

SIMSON, Olga R. de M. von. "A Burguesia se diverte no Reinado de Momo: Sessenta anos de evolução do Carnaval na Cidade de São Paulo (1855-1915)". Tese: FFLCH-USP, 1984.

SIQUEIRA, Baptista. Lundum & Lundu. Rio de Janeiro: Univ. Fed. Rio de Janeiro, 1970.

SIQUEIRA, Baptista. Origem do Termo Samba. S.Paulo:IBRASA/MEC, 1977.

SIQUEIRA, Baptista. Três Vultos Históricos da Música Brasileira: Ensaio Biográfico. Rio de Janeiro: autor , 1969.

SOUZA, Maria das Graças N. de & outros. Patápio: Músico erudito ou popular? Rio de Janeiro. FUNARTE, 1983.

SOUZA, Tárik de., Ary VASCONCELOS e outros. Brasil Musical. Rio de Janeiro: Banco Chase Manhattan/Art Bureau,1988.

SQUEFF, Enio & José Miguel WISNIK. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música. S.Paulo: Brasiliense , 1982.

STEARNS, Marshall W. A História do Jazz. S.Paulo. Martins, 1964.

SUSSEKIND, Flora. As Revistas do Ano e a Invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fund. Casa Rui Barboza, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular - do Gramfone ao Rá - dio e TV . S.Paulo: Ática,1981.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular - de Indios, Negros e Mestiços. 2 ed., Petrópolis: Vozes, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular: Os Sons que vêm da Rua. Rio de Janeiro: autor, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular - Teatro e Cinema. Pe trópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular Um Tema em Debate.Rio de Janeiro: Saga, 1966.

TINHORÃO, José Ramos. Os Sons dos Negros no Brasil:Cantos-danças-folguedos: origens.S.Paulo: Art, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da música Popular. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. O Samba agora vai...A farsa da Mú - sica Popular no Exterior. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

TONICO e TINOCO. Da beira da tuia ao Teatro Municipal/Tonico e Tinoco a dupla coração do Brasil. S.Paulo: Ática, 1984.

TORRES, Maria C.T.M. O Bairro do Brás. S.Paulo:pref.Mun./ Sec.Educ. Cultura, 1969.

URBANO, Maria Apparecida & outros. Arte em Desfile:Escola de Samba Paulistana. S.Paulo: Edicon, 1987.

VALENÇA, Suetônio Soares. Tra-la-lá. Rio de Janeiro:FUNARTE, 1981.

VASCONCELOS, Ary. Carinhoso etc: História e Inventário do Choro. Rio de Janeiro: autor, 1984.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira . 2 v., S.Paulo: Martins, 1964.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna,1977.

VASCONCELOS, Ary. Raízes da Música Popular Brasileira : 1500-1800. S.Paulo: Martins/MEC.1977.

VEDANA, Hardy. Jazz em Porto Alegre. Porto Alegre: L & PM, 1987.

VERGUEIRO, Laura. "Lazer e Diversão em São Paulo:O Entre - guerras". O Caderno de São Paulo. S.Paulo: Rhodia , 1979.

VIDOSSICH, Edoardo. Jazz na Garoa. S.Paulo. Assoc. Amado - res de Jazz Tradicional, 1966.

WEHRS, C. Carlos J. O Rio Antigo - Pitoresco e Musical: Memórias e Diário. Rio de Janeiro: C.Wehrs, 1980.

WISNIK, José Miguel. o coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. S.Paulo: Duas Cidades/ Secreta ria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

PERIÓDICOS

ÁLBUM (O) - revista semanal. Dir.Arthur Azevedo, RJ,n.1/55, Jan/1893 a jan/1895.

ARARA - Ano I, n.1, 11/2/1905

ARIEL - revista de cultura musical. Out/1923 a Agosto/1929

BOLETIM ANENM - Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música. SP. n. 28/109, Nov/1928 a Dez/1936.

BRASIL ARTÍSTICO. Dir. Lourenço Mega, RJ, n.1/7, Julho/1919 a Out/1919.

CADERNOS n.11, 1a. série, set/1978 - "Jornada de Especialista de Carnaval Brasileiro". - S.Paulo: Centro de Estudos Rurais e Urbanos.

CIGARRA (A) - Publ.Quinzenal. Dir. Gelasio Pimenta, SP , n.1/162, Mar/1914 a Jun/1921.

COMÉDIA -Jornal de Theatros, RJ, n.33, jul/1917.

COMÉRCIO DE SÃO PAULO (O), Jan/fev/1900.

COMOEDIA - revista mensal de teatro, música, cinema e radio. Dir. Bricio de Abreu, RJ, n.3/12, Agosto/ set/1946 a Abril/Maio/1950.

CORREIO PAULISTANO, SP, Jan./jun/1900; 22 e 23/12/1900 , 1 a 31/jul/1902; 1 a 30/nov/1902; Jan/fev/1904; Nov/ Dez/1904;

DIARIO POPULAR, SP. Nov./Dez/1886; Jan/fev/1887; Out/dez/ 1919.

ESTAÇÃO THEATRAL (A), RJ, n. 63, set/1911

ESTADO DE S.PAULO (O) - edição da noite. n.1/1792, Mai/ 1915 a Jan/1921.

ESTADO DE S.PAULO (O). 1 a 16/jan/1910; 16 a 19/set/1917; 1 a 16/jan/1922; 16 a 30/abr/1926.

FOLHA DA NOITE, SP, n.1/844, fev/1921 a nov/1923.

FON FON - Semanario Illustrado RJ, n.3/53, Abr/1907 a Dez/1921.

GAZETA ARTÍSTICA - Revista Quinzenal - Música, Litteratu ra e Bellas Artes, SP, Dez/1909 a Fev/1914.

GAZETA MUSICAL, RJ, n.1/9, Agosto/1891 a Jun/agosto/1893.

MÚSICA, SP. Ano I, nº 5, Dez. 1923.

MÚSICA (A) - Gazeta Artística, SP, n.79, 15/nov/1899.

MÚSICA - Publicação Mensal de Arte, Dir. B.Vianna Jr., RJ, n.1/8, Jan/1918 a Agosto/1918.

NOITE (A), RJ, Nov/dez/1917.

NOSSO SÉCULO 1900-1910 (Fascículos). S.Paulo; Abril Cultural, 1980.

PAIZ (O), RJ, Nov/Dez/1917.

PANOPLIA - Mensario de Arte Sciencia e Literatura. Dir. P.Duprat e Cassiano Ricardo, SP, n.1/8, Jun/1917 a Out/1919.

PIRRALHO (O) - Semanario Illustrado - d'importancia evidente. Dir. José Oswald N.de Andrade. SP, n.1/100, Agosto/1911 a Jul/1913.

RENASCENÇA - Revista Mensal de Letras, Sciencias e Artes, RJ, n.1/54, Mar/1904 a Agosto/1908.

RESENHA MUSICAL, Araraquara/SP, n.1/82, set/1938 a Mai/Jun/1945.

REVISTA ARTISTICA - Publicação Mensal,Dir.Felix de Otero, n.1/22, Jun/1899 a jul/1901.

REVISTA DE CULTURA VOZES -"Música Popular e Realidade Cultural". Petropólis: vozes, nov/1972.

REVISTA MUSICAL. Dir.J.Meura/Julio M.Pereira. RJ,Jul/1923 a Out/1928.

REVISTA MUSICAL. Dir. Lucio da Silva Gonçalves.SP,n3,1888.

REVISTA MUSICAL. Recife. n.1, Agosto/1901.

RIO MUSICAL (O) - Revista Musical, Litteraria, Theatral e Sportiva. n.1/53, Mai/1922 a Jun/1924.

DISCOGRAFIA

DISCOGRAFIA:

"ARMANDINHO NEVES: Interpretado por Paulinho da Viola, Paulinho Nogueira e outros". Bandeirantes Discos, 1978.

"CANTARES BRASILEIROS II: A Valsa Brasileira - A Valsa, a Quadrilha e o Lundu". Companhia Internacional de Seguros, 1978.

"CANTARES BRASILEIROS I: A Modinha". Companhia Internacional de Seguros, 1977.

"ELY CAMARGO - Canção da Guitarra (Obras de Marcelo Tupinambá)". Chantecler, 1968.

"ERA DO RAGTIME (A)", Roger Shields, piano. Turnobout, 1981.

"FRANCISCO CANARO - Os Tangos Favoritos". EMI/ODEON, 1986.

"GAÓ, BEM BRASILEIRO". London, 1969.

"GRANDES SOLISTAS (OS) - Vol. 2 - AMERICO JACOMINO - Canhoto". Seta, 1982.

"HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - Música Sertaneja". Abril Cultural, 1983.

"HISTÓRIA DO JAZZ EM SÃO PAULO". Bandeirantes Discos,1978.

"JAZZOLOGY - Vol. 5 - The Original Dixieland Jazz Band" . EMI/ODEON, 1978.

"JAZZOLOGY - Vl. 15 - Those Ragtime Years - 1899 - 1916" . EMI/ODEON.

"JAZZOLOGY - vol. 16 - Those Ragtime Years - 1912 - 1916". EMI/ODEON.

"JOÃO PERNAMBUCO - Projeto Almirante". FUNARTE.

"LO MEJOR DE CARLOS GARDEL - Vol. 2". RCA/CAMDEN, 1971.

"LUIZ LEVY", Claudio de Brito. Estúdio Eldorado, 1984.

"MAIS DE MEIO SÉCULO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA", Grupo 10.001 & Vocal Documenta, Vol. 1 (1917 - 1928). RCA/ CAMDEN, 1975.

"MEIO SÉCULO DE CARNAVAL CARIOCA 1915/1965 - Vol. 1 - 1915/1933 - Monumento da Música Popular Brasileira". MEC/ FUNARTE/INM-EMI/ODEON.

"MODINHAS IMPERIAIS", Adélia Issa (Voz), Alexandre Pascoal (Piano). Estúdio Eldorado, 1980.

"MÚSICA DA VELHA SÃO PAULO - Um documento Histórico", Continental, 1977.

"MÚSICA POPULAR DO SEC. XIX no VALE DO PARAÍBA". Som Livre, 1979.

"NEW ORLEANS RAGTIME ORCHESTRA", vol. 1. Vanguard, 1976.

"NO TEMPO DA VOVÓ - Charleston, Black-Bottom, Ragtimes , Boogie Woogie, Valsa e outros ritmos que vovó dançava" . RGE/Fermata, 1974.

"NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - Donga e os primitivos". Abril Cultural, 1978.

"NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: Ernesto Nazareth/Chiquinha Gonzaga". Abril Cultural, 2 ed., 1977.

"NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - Música Caipira: Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e outros". Abril Cultural, 1978.

"OBRA PIANÍSTICA DE LUIZ LEVY (A)", Eudóxia de Barros. Chantecler, 1976.

"OBRAS DE MARCELO TUPYNAMBÁ", Marcelo Guelfi, piano. JPM Produções Artística Ltda, 1983.

"OURO SOBRE AZUL - Música de Ernesto Nazareth", Eudóxia de Barros. Continental, 1976/1983.

"PARAGUASSU". Continental, 1975.

"PASSADO TAMBÉM VALE (O) - Músicas de Aurélio Gregori", Banda Campestre/Os Seresteiros. ATRIUM Produções Ltda, 1985.

"PIANO EM TEMPO DE SAUDADE - Choros e Valsa", Ezequiel Moreira e Beatriz Andrade Coutinho. Gravadora Rugendas, 1981.

"PIONEIROS (OS) - Monumento da Música Popular Brasileira, vol. 1, Pattapio Silva". MEC/FUNARTE/INM.

"PIONEIROS (OS) - Monumento da Música Popular Brasileira, vol. 2, Bahiano". MEC/FUNARTE/INM.

"PIONEIROS (OS) - Monumento da Música Popular Brasileira, vol. 3, Mário Pinheiro". MEC/FUNARTE/INM.

"PIONEIROS (OS) - Monumento da Música Popular Brasileira, vol. 4, Eduardo das Neves". MEC/FUNARTE/INM.

"PIONEIROS (OS) - Monumento da Música Popular Brasileira, vol. 5, Cadete". MEC/FUNARTE/INM.

"PIONEIROS (OS) - Monumento da Música Popular Brasileira, vol. 6, 15 Cantores Primitivos". MEC/FUNARTE/INM.

"PROGRAM", Som Indústria e Comércio Ltda., 1974.

"SARAU BRASILEIRO", Odete Ernest Dias (flauta), Elza Kazuko Gushikem (piano). Estúdio Eldorado, 1979.

"SERESTAS E SERESTEIROS - Monumento da Música Popular Brasileira". MEC/FUNARTE/INM, 1976.

"SOM E A MÚSICA DE JOÃO PERNAMBUCO (O)". Continental, 1979.

"TRÊS SÉCULOS DE MÚSICA BRASILEIRA - 1: Valsas & Polcas". Copacabana, 1978.

"TRÊS SÉCULOS DE MÚSICA BRASILEIRA - 4: "Dobrados". Copacabana, 1979.

"TRIBUTO A GAROTO", Radamés Gnattali (piano), Rafael Rabello (Violão 7), FUNARTE.

"VADICO - Evocação III". Estúdio Eldorado, 1976.

"ZEQUINHA DE ABREU Interpretado por Jacques Klein / Ezequiel Moreira - Evocação I". Estúdio Eldorado, 1979.

ENTREVISTAS

ENTREVISTAS (Os nomes dos entrevistados estão por ordem alfabética de sobrenome, vindo entre aspas o apelido, quando houver).

. Dr. Joaquim Canuto de ALMEIDA "Quinote" (1906) Entrev. 18/7/1984. É jurista consagrado em S.Paulo. Na década de 20 teve mais ou menos 40 músicas populares impressas, sob o pseudônimo "Quinote".

. José Marques BARROSO (1913) - Entrev. 10/7/1980 - Toca Bombardino e Clarineta. Contra-Mestre da Banda Conial Portuguesa, fundada em 1921.

. Armando BELARDI (1898) - Entrev. 15/7/1983 -É mestre reconhecido.

. Amadeus BLOIS - Entrev. 3/8/1981 e diversas datas. Proprietário da Casa Amadeus, de particulares musicais.

. Lineu BUTTO (1914) - Entrev. 8/7/1980 - Mestre de Banda

. Angelo CAMIN (1913-1986) e Cecília CAMIN . Angelo foi organista consagrado no Brasil. Diversas entrevistas em 1984/1985.

. Felício CEARDI "Facheto" (1914) - entrev. 30/4/1979 - Pistonista e "Band-Leader"

. Luiz CESAR (1914) - Entrev. 8/7/1980 - Saxofonista e "Band-Leader".

. Francisco COLONEZI - Entrev. 10/7/1980 - Percussionista da Banda Colonial Portuguesa.

. Roberto COPIA (1919) - Entrev. 23/7/1980 - Saxofonista, descendente de família de músicos. Tio do flautista "Copinha".

. Antonio COSTA "NECO" (1918) - Entrev. 14/7/1981 - Pianista.

. Eugênio D'EMILIO "Santana" (1915) - Entrev. 14/7/1980 - Violinista.

. José DIAFÉRIA "Jucata" - Entrev. 21/4/1983 - Baterista

. Francisco DORCE (1911) - Entrev. 1980 - Pianista e professor.

. Fausto Antão FERNANDES (1909) - Entrev.17/7/1985 - Regente Assistente do Coral Paulistano.Filho do famoso Mº Joaquim ANTÃO FERNANDES (1864-1949).

. Juvenal FERNANDES - Entrev. 27/2/1978 - Foi diretor da editora Fermata. Estudioso da Música Brasileira.

. Oswaldo Antão Fernandes (1909) - Dentista - Entrev. 17/7/1985 - filho do Mº ANTÃO FERNANDES (irmão de Fausto Antão Fernandes).

. Alonso Aníbal FONSECA (1897-1985) - Entrev.13/7/1984 - Pianista/Concertista. Foi diretor do Conservatório Dramaático e Musical de S.Paulo.

. Gilberto GAGLIARDI (1922) - Entrev.11/7/1980 e outras datas - Trombonista aposentado da Orq. Sinfônia Mucipal. Diretor da Ordem dos Músicos do Brasil. Filho do trombonista José Gagliardi (1898-1961).

. Aurélio GREGORI (1898) - Entrev. 8/1/1985 e outras datas - Engenheiro. Teve a primeira música impressa em 1917. É autor de mais ou menos 100 peças populares. Em 1985 foi lançado o disco: "O Passado também Vale" com música suas, por iniciativa do seu filho Henrique Sergio Gregori.

. Odmar Amaral GURGEL "Maestro Fão" (1909) - Entrev. 27/7/1985, Mogi das Cruzes-SP - É música consagrado na MPB. Além de compositor e "Band-Leader" tem diversos discos gravados.

. Primo Luiz JACOMO (1892) - entrev.19/1/1979 - Frequentador do Clube da Saudade da Lapa. Dedica-se à preservação das danças antigas.

. Rossini Tavares de LIMA (1915-1987) - Entrev. 15/1/1985 e outras datas - Folclorista.

. Domingos LONGO "Mimi" (1909-1981) - Entrev.31/1/1979 e outras datas - Foi contrabaixista e baterista.

. Adolfo LUTTI (1912) - Entrev.10/7/1980 - Contrabaixista (Baixo-Tuba) da Banda Colonial Portuguesa.

. Elias MACHADO - Entrev. 11/1/1978 - Maestro

. Clovis de Siqueira MAMEDE (1909) - Entrev.21/7/1981 - Pistonista e compositor . Aposentou-se como músico da Orq.Sinfônica Municipal.

. José de Alencar MARTINS "Mineiro" (1908) - Clarinetista e pistonista.

. Francisco MIGNONE - Entrev. 19/1/1983 e 25/7/1983 - Compositor consagrado.

. Joaquim Antonio NAEGLE (1899) - Entrev. 21/1/1983,RJ - Mestre de Banda, arranjador e compositor.

. Dr. Carlos de Campos PAGLIUCHI _ Entrev.23/2/1983 e outras datas - Médico.Filho do compositor CARLOS PAGLIUCHI (1885-1963).

. Luciano PERRONE (1908) - Entrev.21/1/1984, RJ - Baterista consagrado da MPB.

. Aloísio de Alencar PINTO - Entrev. 22/1/1983 - Pianista e pesquisador.

. Carlos POYARES - Entrev. 17/1/1979 e outras datas-Flautista consagrado da MPB.

. Oswaldo RIELLI (1917) "Rielinho" - Entrev.21/4/1988 - Acordeonista e compositor. Atualmente é agente da Receita Federal. Filho do acordeonista GIUSEPPE RIELLI.

. Luiz Jorge RODRIGUES (1907) - Entrev. 10/7/1980 - Percussionista da Banda Colonial Portuguesa.

. Nello RODRIGUES (1902) - Entrev.22/7/1980 - Saxofonista

. Spartacco ROSSI (1904) - Entrev. 30/7/1981 - Maestro e compositor consagrado. Autor da Canção de Expedicionário. Na década de 20 compunha músicas populares sob o pseudônimo KIPPO.

. Wilson SALOIO "Português" (1919) - Entrev.8/7/1980 - Cavaquinista e guitarrista.

. Lourival Bassellar dos SANTOS "Bacelar" (1914) - Entrev. 8/7/1980 - Pistonista

. Odino SANTANA "Zocoler" - Entrev. 16/9/1978 - ator cômico.

. Benedito Muniz dos SANTOS "Babaçu" (1898) - Entrev. 28/2/1982 e outras datas - Pistonista. Iniciou-se em 1915 como músico.

. Antonio SERGI "Mº Totó" (1913) - Entrev. 2/1/1985 - Médico e compositor. Iniciou como pianista e "Band-leader" na Rádio Gazeta.

. Vicente TAMBORELLI (1908) - Entrev. 18/1/1979 - Violinista.

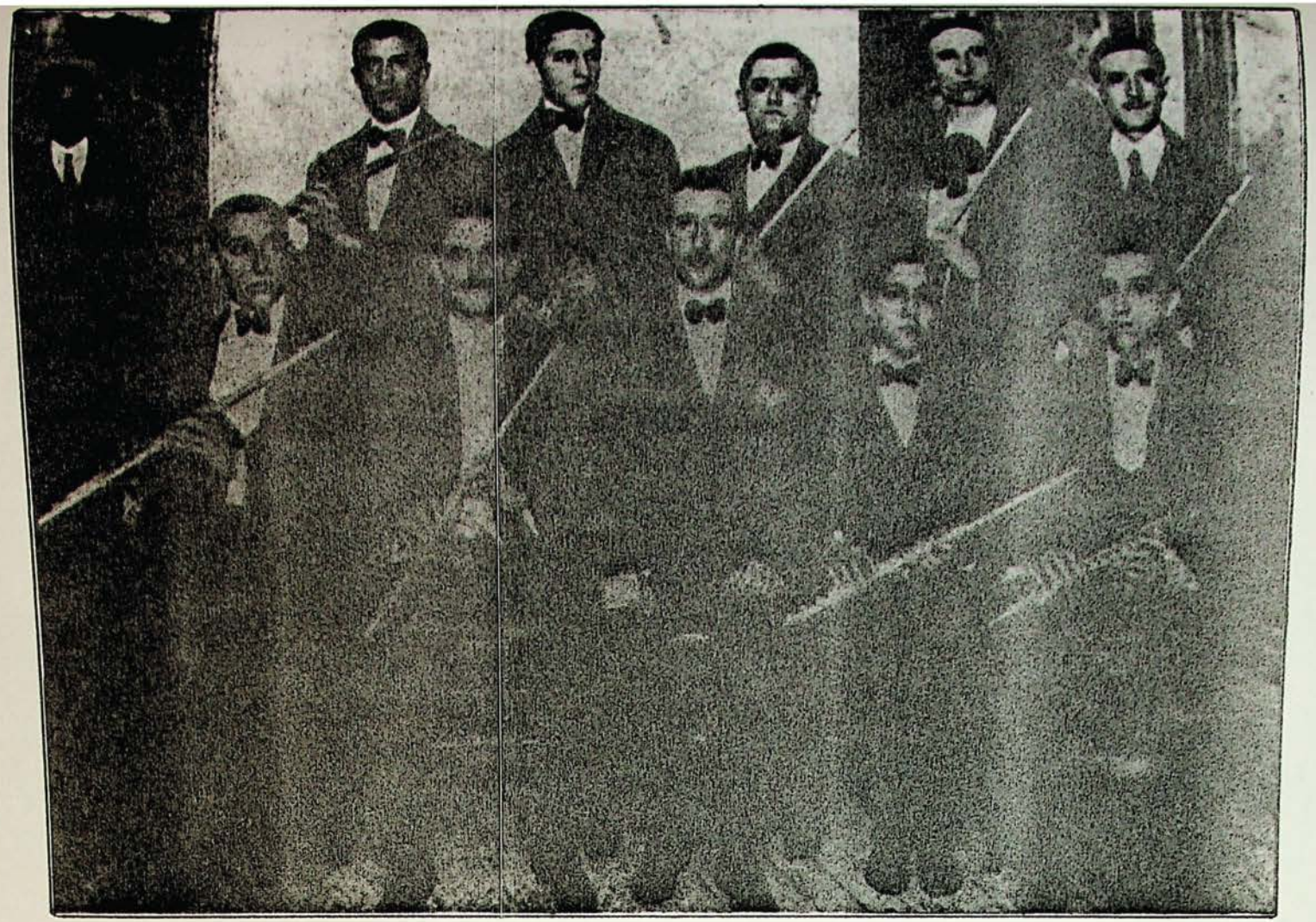
. Maria Luiza VIEIRA - Entrev. 4/9/1986 - Psicóloga. Filha do compositor Valério Vieira (1893-1977)

. Juracyr Barreto WEY (1910) - Entrev.30/2/1987 - Violonista. Um dos fundadores do Conjunto Atlântico (de Choro).

. Millo ZANNI - Entrev.27/1/1983 - Comerciante. Proprietário da Casa Manon.

ANEXO I - OS MÚSICOS

O célebre professor Luigi Chiaffarelli (1856 - 1923). O segundo, sentado, da direita para a esquerda, quando do seu 60º aniversário. Foto: A Cigarra, n.50, 14/09/1916



Alunos do flautista Alfério Mignone (pai do compositor Francisco Mignone). Em pé, da esquerda para a direita: Francisco Mignone, Guilherme Mignone (irmão do compositor), Arturo Piantieri, Gerard, Pedro Vieira Gonçalves. Sentados, da esquerda para direita: Paschoal Ticone, Psilander, Alfério Mignone, Bacelar, Miguel Rossi. Inf. Fco. Mignone 25/07/1983. Foto: A Cigarra, n. 20, 21.04.1915.

1.º Concurso Musical d' "A Cigarra,,

(Premios de 300$000 em dinheiro)

E' com verdadeiro desvanecimento que registramos o completo successo do primeiro concurso musical da serie organisada pela "A Cigarra,, para estimular os nossos artistas e amadores e incital-os ao trabalho e a lucta em pról da Arte.

Concorreram ao nosso primeiro certamen 28 compositores, dos quaes 20 foram objecto de julgamento e 8 foram excluidos por não preencherem os requisitos necessarios. Aos vencedores eram offerecidos 300$000, em dinheiro, pela conhecida Casa Levy, o mais antigo estabelecimento musical de S. Paulo.

"A Cigarra,, nomeou para fazerem parte do jury os distinctos maestros Luiz Chiaffarelli, João Gomes de Araujo e Alfredo Oswald, nomes muito conhecidos e reputados em nosso meio musical.

Esse jury, após um trabalho demorado e consciencioso, durante o qual passou em exame todas as peças submettidas á sua apreciação, escolheu as seguintes composições:

"*Luláo, fi logo*,, tango, assignalado pelo pseudonymo "Diabo,, premiado em primeiro logar; "*Charmante*,, valsa de "Diabo,, menção honrosa; "*Valsa*,, e "*Tango*,, de "Euterpe,, menção honrosa.

A abertura dos envelloppes contendo os nomes dos autores premiados realisou-se na Casa Levy, perante numerosa e selecta assistencia.

Verificou-se que o pseudonymo de "Diabo,, pertencia ao joven João de Sousa Lima, de 16 annos de edade, alumno de piano do maestro Luiz Chiaffarelli e de composição do maestro Agostino Cantú.

O sr. João de Souza Lima obteve o primeiro premio com o seu tango *Luláo, fi logo*, e menção honrosa com a valsa *Charmante*.

O pseudonymo "Euterpe,, pertencia ao moço Francisco Mignone, alumno do Conservatorio Dramatico e Musical de S. Paulo, a quem foi conferida menção honrosa por uma valsa e um tango.

Os srs. João de Souza Lima e Francisco Mignone executaram ao piano as suas composições, sendo muito applaudidos.

O joven João de Souza Lima, autor do tango premiado no Primeiro Concurso Musical d' "A Cigarra,,

A vista do grande successo que obteve este primeiro certamen "A Cigarra,, vae realisar um segundo concurso musical offerecendo o premio de 300$000 em dinheiro ao vencedor.

No proximo numero daremos as bases e mais informações sobre esse nosso segundo concurso musical que, estamos certos, será acolhido com enthusiasmo por todos aquelles que se dedicam á musica.

O joven Francisco Mignone, que obteve menção honrosa no mesmo concurso

Foto de página de A Cigarra, n. 15, 31/12/1914, por ocasião da participação dos compositores, Francisco Mignone e Souza Lima no concurso de música popular da revista

Carlos Pagliuchi (1885 - 1963) , nascido na Itália, província de Toscana. Foi destacado pianista e diretor de orquestra de cinema , pela década de 1910. Segundo Souza Lima (Moto Perpétuo...p.34) Pagliuchi foi "um dos compositores de música popular mais em evidência na cidade". Tem mais de 60 composições publicadas: de gêneros populares, música para teatro de revista e de concerto. A partir de 1917 foi professor do Conservatório Dramático e musical de S. Paulo, onde chegou a Professor Catedrático Livre-Docente.

Banda Santa Cecília, da cidade de Comendador Guimarães, interior do Estado de S. Paulo, tendo ao Centro (de preto) o compositor Pedro Angelo Camin (1870 - 1933). Foto provável de 1900, segundo informação do organista Angelo Camin (1913 - 1986).

Harry Kosarin, o iniciador da prática jazzística no Brasil. Foto: capa da partitura "Canção do Amor Cubano" - Irmãos Vitale. Década de 30.

Pedro Angelo Camin (1870 - 1933). Foto de 1923/1924 (?), segundo Inf. do organista Angelo Camin - 28/12/1984

"Babaçu" e Gagliardi, dois músicos paulistas de renome internacional. José Gagliardi (1898 - 1961) e Benedito Muniz dos Santos - "Babaçu" (1898) atuaram em orquestras em várias cidades do Brasil, Argentina, Europa e outros países da América do Sul. Ambos iniciaram-se como músicos na Banda da Força Pública de S.Paulo, por volta de 1915, com os famosos Mestres de Banda Antão Fernandes e Benedito de Assis Lorena - o "Capitão Lorena". Da direita para a esquerda: Gagliardi (Trombone) e "Babaçu" (trompete). "Pan American Ragtime Band", Teatro Apollo - R.J. Início da década de 20.

Gagliardi (segundo da esquerda para a direita) na Jazz Band do famoso Napoleão Tavares (primeiro da esquerda para a direita). Rio de Janeiro, 1924.

Gagliardi e "Babaçu" (1º e 2º, sentados, da direita para a esquerda) na Orquestra (Jazz Band) Carabelli, Argentina. Foto: por volta de 1931.

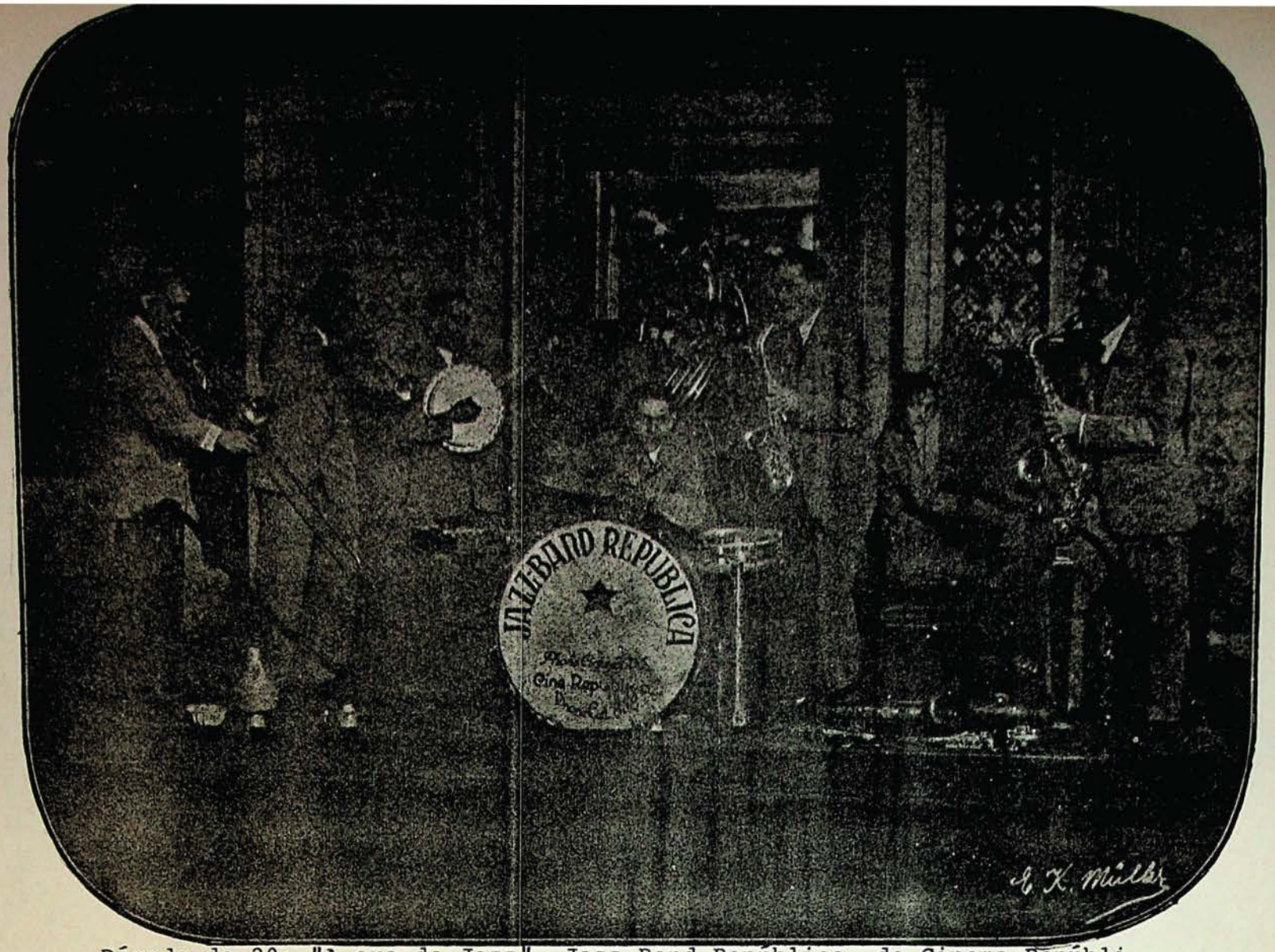
Joaquim ANTÃO FERNANDES (1864 - 1949), o célebre Mestre da Banda da Força Pública de S.Paulo. Foto: Renascença - Revista Mensal de Letras, Sciencias e Artes, n. 8, RJ., Outubro/1904.

Benedito de Assis Lorena (1872 - 1926). Além das atividades junto à Banda da Força Pública de S.Paulo, Lorena foi compositor versátil em gêneros de música popular para teatro. Atuou também como regente de orquestras de baile, cinema e casas noturnas. Foto: Renascença- Revista Mensal de Letras, Sciências e Artes n. 8, RJ. Outubro/1904

Roque Ricciardi - o "Paraguassu" (1894 - 1976) O Filho de imigrantes italianos, que cantava a música popular brasileira. Foto: Capa da partitura "Lua Triste", E. S. Mangione. Década de 30.

Giuseppe Rielli (1885 - 1947), o José Rielli, acordeonista italiano que se transformou em sanfoneiro de música caipira. Foto: capa da partitura "Feijão Queimado", Irmãos Vitale, 1948.

O violonista e compositor paulista Américo Jacomino - o "Canhoto" (1889 - 1928). Foto: Capa da partitura "A gente se Defende", Fermata , 1955.



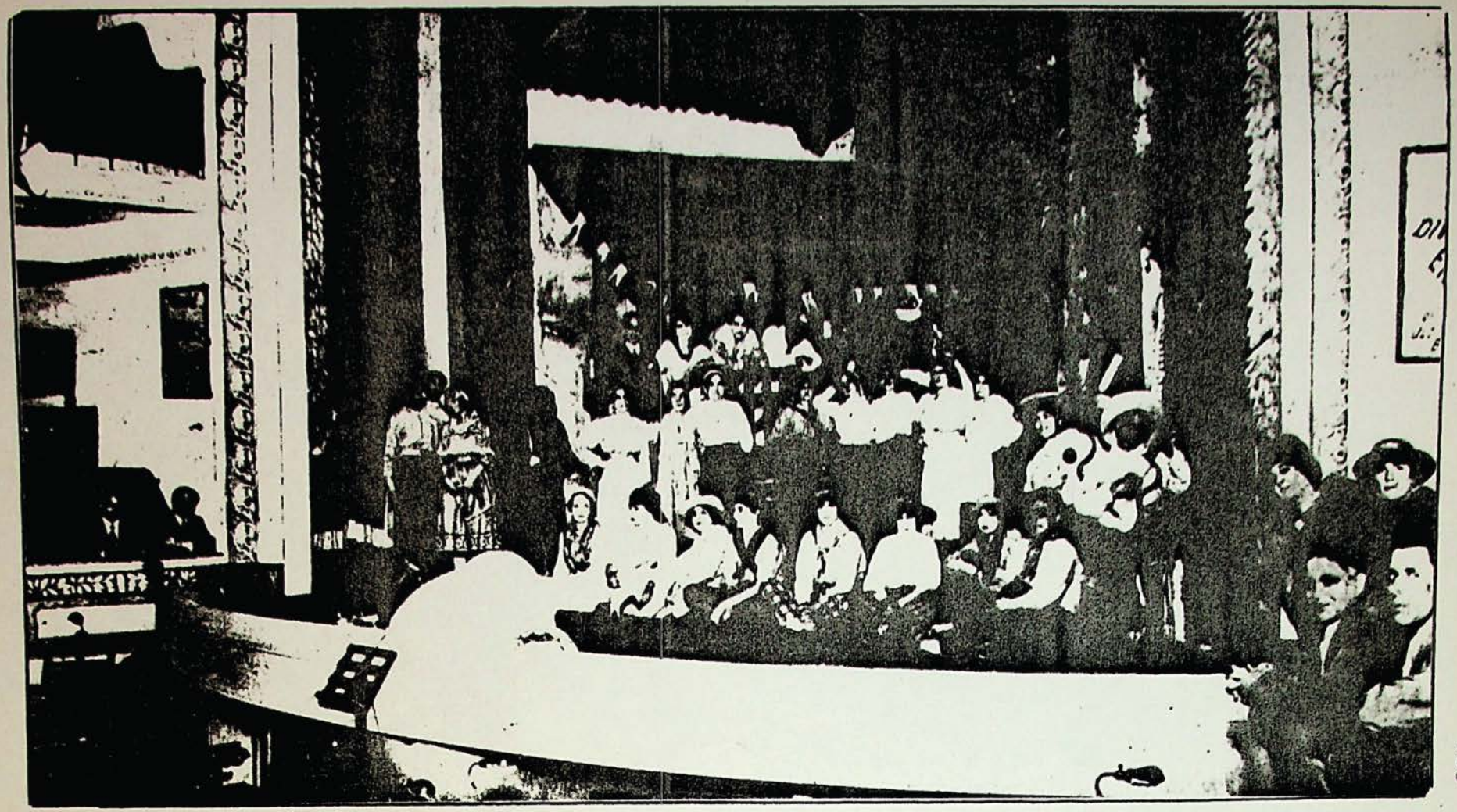
Década de 20: "A era do Jazz". Jazz-Band República, do Cinema República. Na bateria o famoso "Zé Maria". Foto de várias capas de partituras da época. Zé Maria é muito citado por vários músicos antigos de São Paulo, porém há pouca precisão nas informações a seu respeito.

"Jazz-Band Miramar", Santos, 1926. Líder: Luiz Argento (Clarinete). Jacomo Costa (banjo), "Clorete" (violinofone), Ernesto Nutini (Trompete), Otto Beckmann (Trombone), "Caracafu" (Bandoneon), "Zéze" (Piano) e Natali (baixo-tuba), Segundo informações do pianista ANtonio Costa "Neco", SP, 14/07/1981.

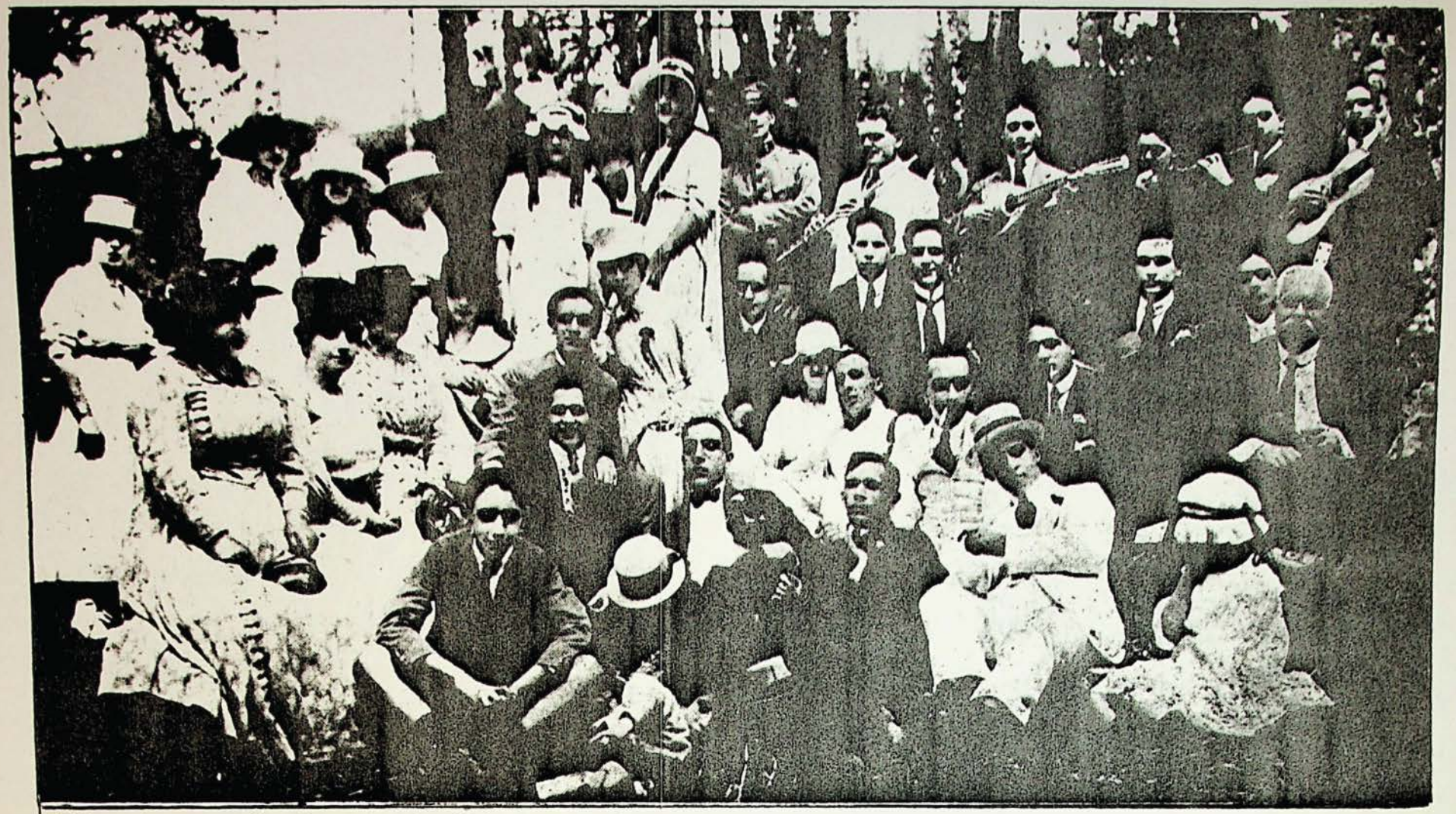
ANEXO II - A PRESENÇA DA MÚSICA NA CIDADE

Em a noite do anniversario do dr. Washington Luis, presidente do Estado, o Grupo Sertanejo d' "A Cigarra" foi cumprimental-o, a caracter, nos Campos Elyseos. S. Exca. recebeu-o carinhosamente, convidando-o a tocar e a cantar no salão principal do Palacio. Foram cantadas diversas canções e toadas sertanejas pela senhorita Rosaura Cesar e pelo sr. Francisco Nascimento Pinto, tendo este ultimo narrado tambem interessantes anedoctas caipiras. Os córos e os acompanhamentos, em violão, viola, cavaquinohs, flauta, saxofone, chocalho e réco-réco, foram feitos pelos srs. Antonio Nolis, Manoel da Fonseca Osorio, Leopoldo Antunes, Floriano Masseran, Hudson Gaia, Natal Nolis, José do Patrocinio e Luiz Lagôa, coadjuvados pela senhorita Maria Antonietta da Fonseca Osorio. Todos os numeros executados foram enthusiasticamente applaudidos pelos cavalheiros, senhoras e senhoritas presentes. O Grupo Sertanejo d' "A Cigarra" ficou capitoo pela fidalga gentileza com que o acolheram e dr. Washington Luis e sua exma. familia.

Foto: A Cigarra, n. 148, 15/11/1920

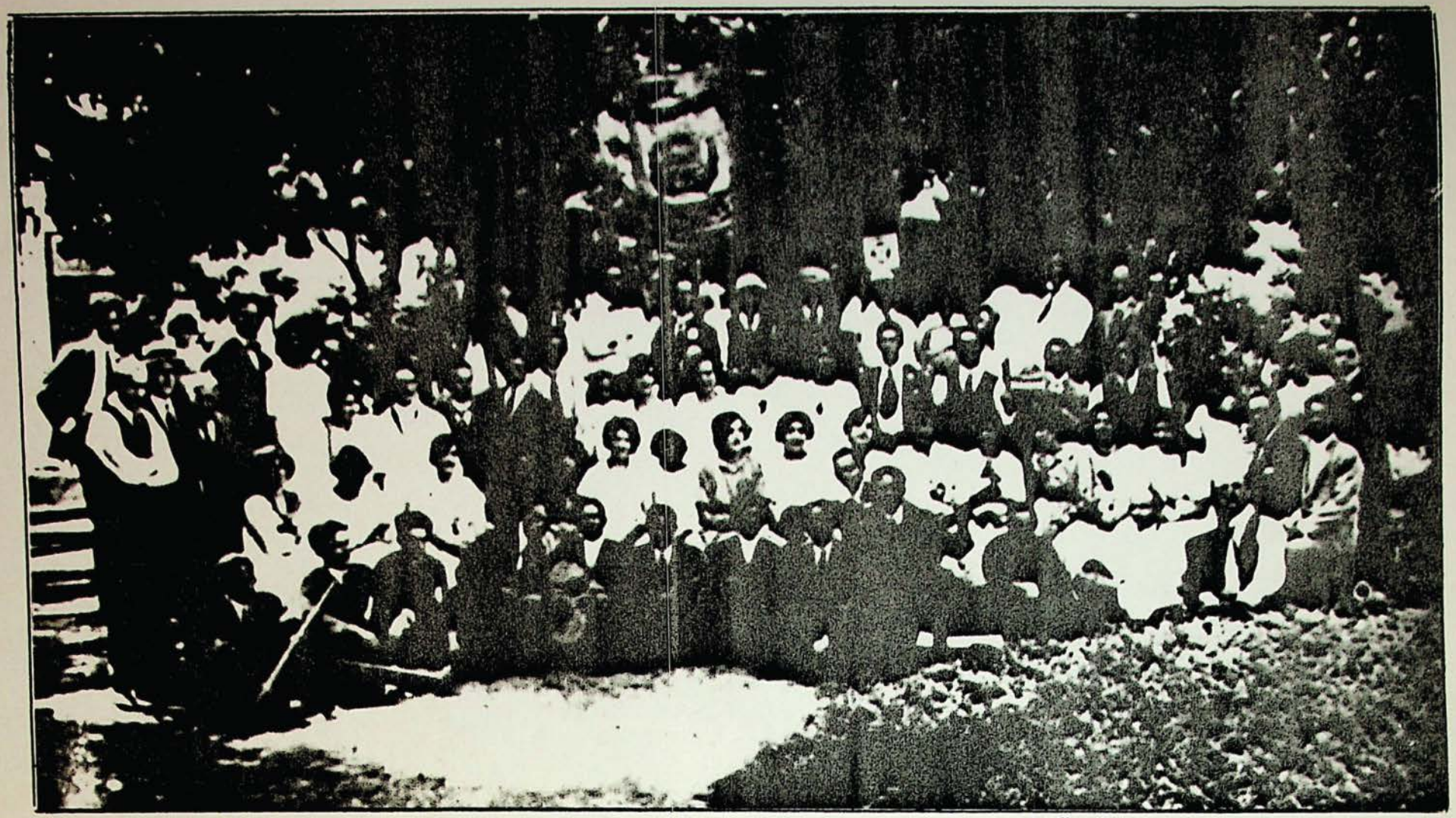


"Uma das scenas da revista 'Scenas da roça', original do talentoso escritor Arlindo Leal, e música do maestro Pedro Camin. 'Scenas da roça' foi representada 34 vezes consecutivas no theatro Boa Vista, e teve os melhores elogios da imprensa". Foto: A Cigarra, n.94, 28/06/1918.



"Pic-nic organizado pela família Manenti, na Cantareira", sempre com a presença de um grupo de músicos. Foto: A Cigarra, n.103, 24/12/1918.

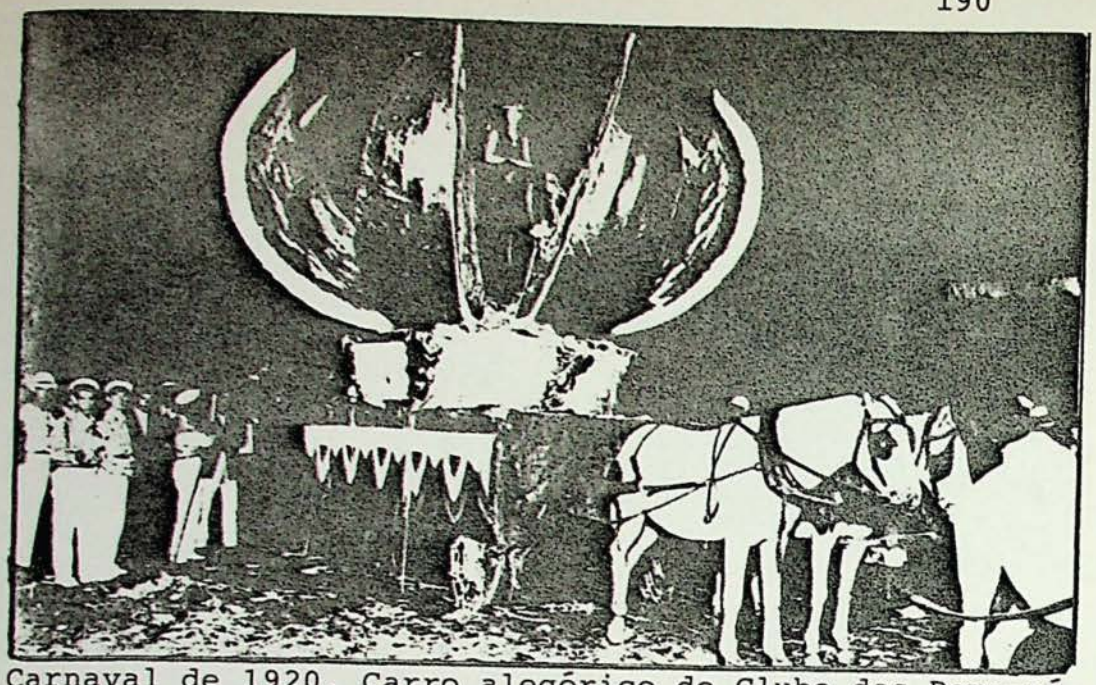
"Elementos da colônia italiana festejando a data de 20 de setembro com deliciosas danças, ao ar livre, na Praia do Guarujá, em Santos". Observe-se o conjunto musical: bandolim, 2 violões e violino. Foto: "A Cigarra, n. 77, 11/10/1977.



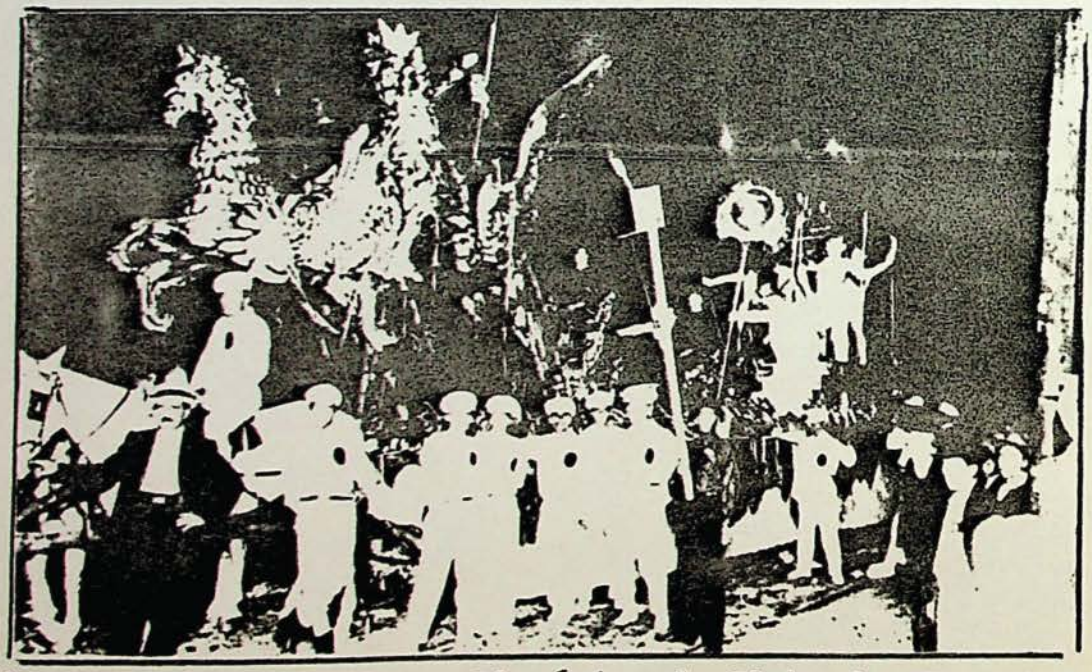
"Pic-nic realizado em Mogy das Cruzes pela 'Grei Excursionista Castellões". Uma das formas comuns de lazer do início do século, tendo sempre presente um grupo de músicos. Foto: A Cigarra, n. 158, 15/04/1921.

Carnaval de 1916. Baile à Fantasia no Salão do Conservatório Dramático e Musical de S.Paulo. Foto: A Cigarra , n. 38, 16/03/1916.

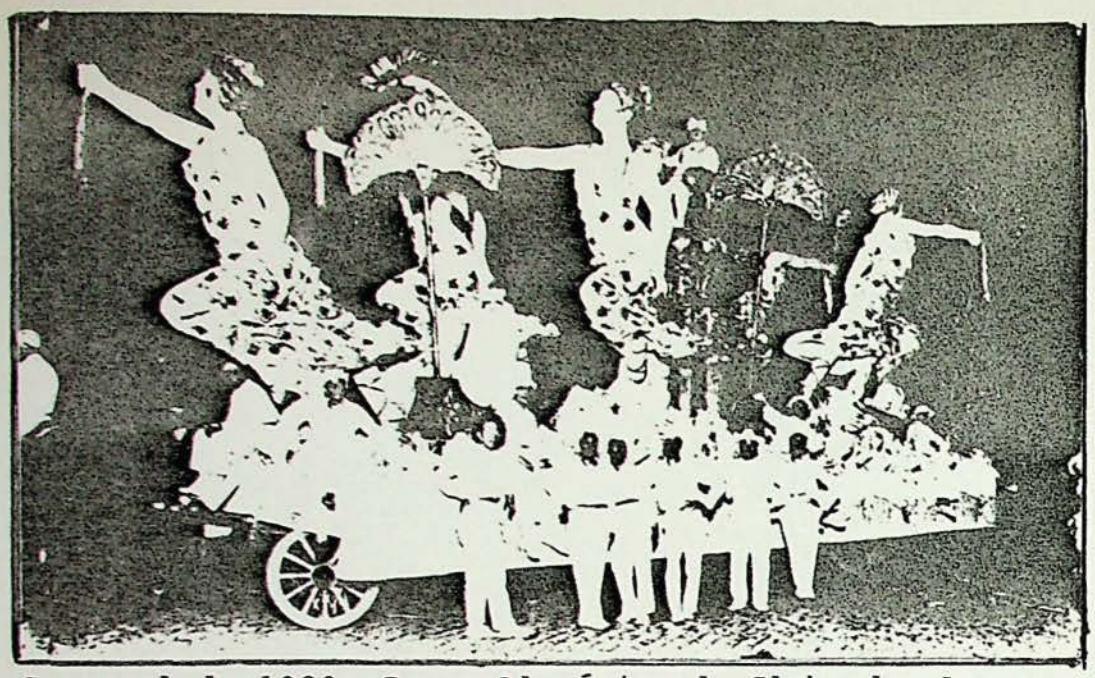
Carnaval de 1916. Baile à Fantasia no Salão Germania. Foto: A Cigarra, n. 38, 16/03/1916.



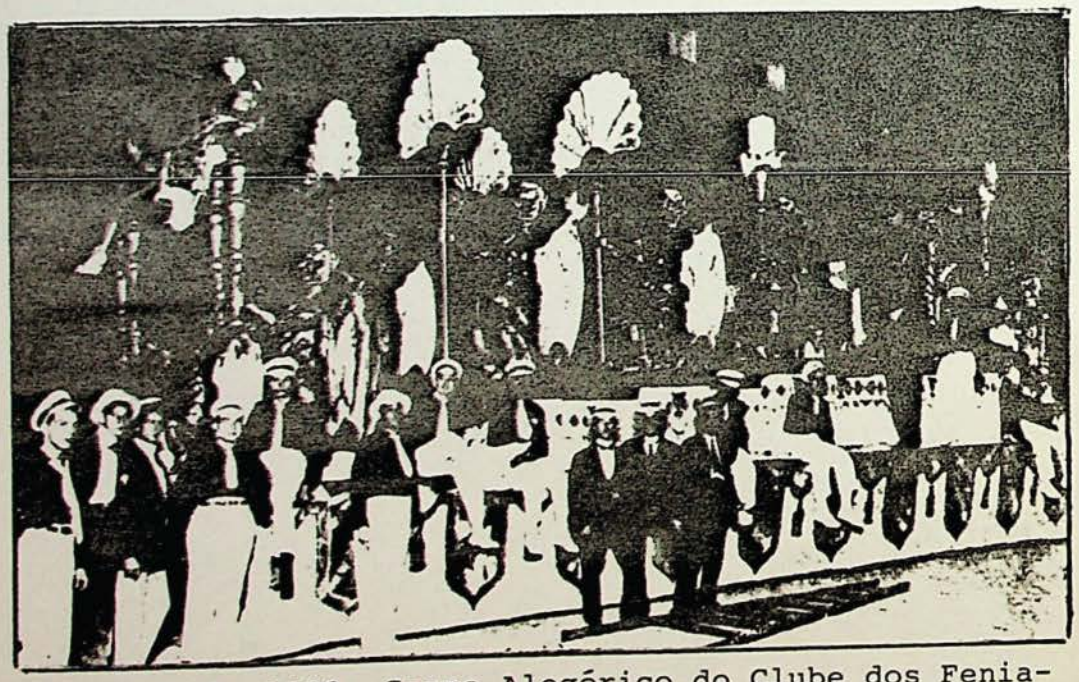
Carnaval de 1920. Carro alegórico do Clube dos Democráticos. Foto: A Cigarra, n. 130, 2º nº de Fevereiro de 1920.



Carnaval de 1920. Carro Alegórico do Clube dos Tenentes do Diabo. Foto. A Cigarra, n. 130, 2º nº de Fevereiro de 1920.



Carnaval de 1920. Carro Alegórico do Clube dos Argonautas. Foto: A Cigarra, n. 130, 2º nº de Fevereiro de 1920.



Carnaval de 1920. Carro Alegórico do Clube dos Fenianos. Foto: A Cigarra, n. 130, 2º nº de Fevereiro de 1920.

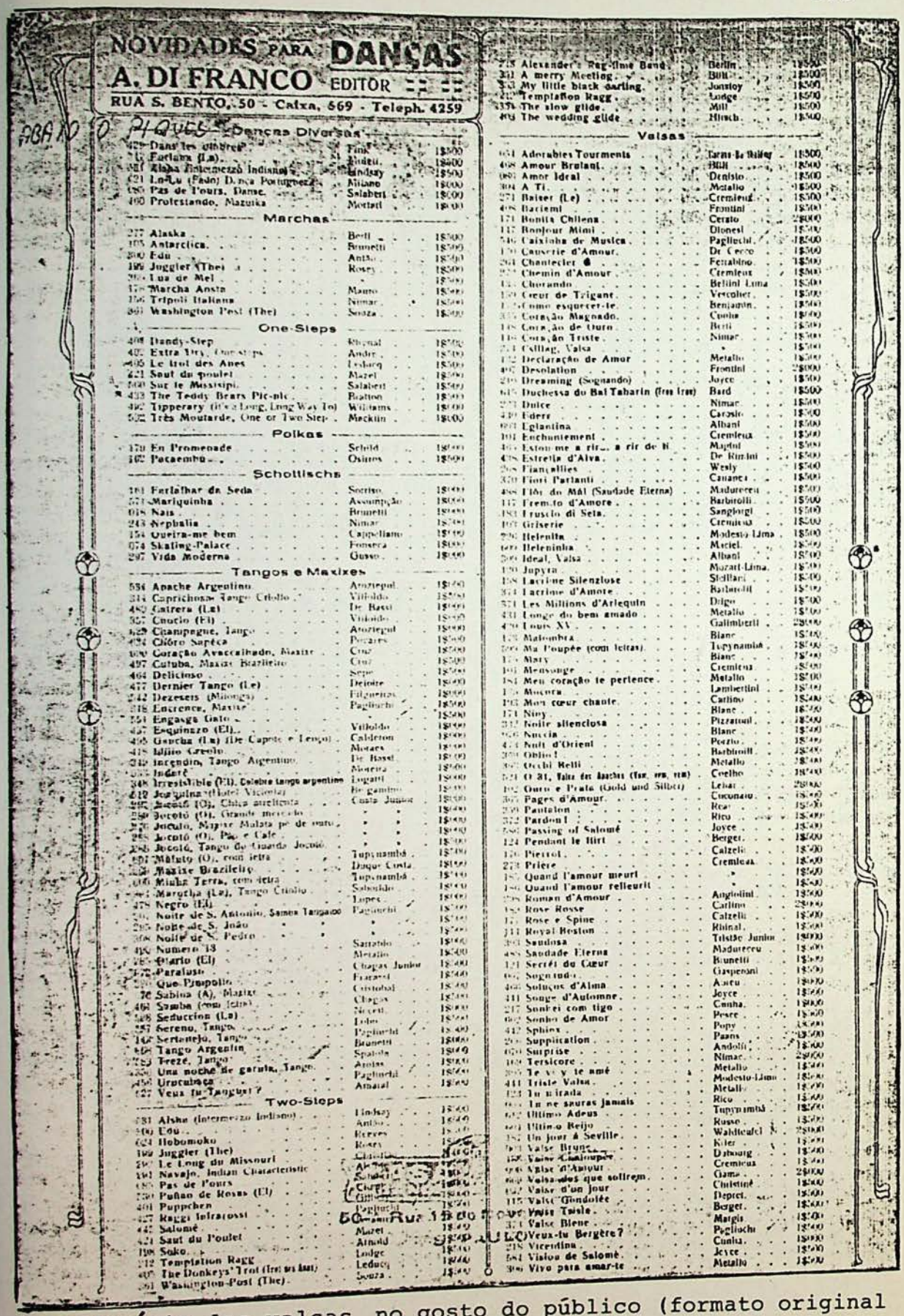
"Interessante vista da Avenida (Paulista) na tarde de terça-feira de Carnaval. Apesar da chuva, o corso prosseguia na maior animação, trazendo os automóveis cobertos a tolda suspensa". As condições climáticas da cidade de S.Paulo sempre foram desfavoráveis às atividades de lazer em ambientes externos, nas quais se incluíam muitas programações musicais. Foto: A Cigarra, n. 38, 16/03/1916.

Fachada do cinema "Pathe Palacio", inaugurado em 1913, na Praça João Mendes. Foto: A Cigarra , n. 43, 31/05/1916. Época do cinema mudo, onde ,diante da precariedade dos veículos de comunicação sonora, a presença da música ao vivo (as orquestras) eram fundamentais.

ANEXO III - PARTITURAS MUSICAIS

O filho de imigrantes italianos Francisco Mignone transformado no compositor da música popular brasileira "Chico Bororo". Década de 1910/1920. (formato original da partitura 24 X 33 cm.)

"Coca" um sucesso de Chico Bororo, pseudônimo do compositor Francisco Mignone (formato original da partitura 24 X 33cm) Década de 1910 /1920.



NOVIDADES PARA DANÇAS

A. DI FRANCO EDITOR

RUA S. BENTO, 50 - Caixa, 669 - Teleph. 4259

PIQUES — Danças Diversas

429	Dans les ombres	Finck	1$500
51	Farlaine (La)	Rudetti	1$500
321	Alaska Intermezzo Indiano	Lindsay	1$500
621	Lu-Lu (Fado) Dança Portugueza	Milano	1$000
180	Pas de l'ours, Danse	Salabert	1$000
400	Protestando, Mazurka	Mortari	1$000

Marchas

277	Alaska	Berti	1$500
105	Antarctica	Brunetti	1$500
300	Edu	Antico	1$500
189	Juggler (The)	Rosey	1$500
2[illegible]	Lua de Mel		1$500
17[illegible]	Marcha Aosta	Mauro	1$500
156	Tripoli Italiana	Nimar	1$500
361	Washington Post (The)	Souza	1$500

One-Steps

408	Dandy-Step	Rhynal	1$500
40[illegible]	Extra Dry, One-step	Andre	1$500
405	Le trot des Anes	Leducq	1$500
221	Saut du poulet	Mazel	1$500
160	Sur le Mississipi	Salabert	1$500
433	The Teddy Bears Pic-nic	Beatton	1$500
492	Tipperary (It's a Long, Long Way To)	Williams	1$000
502	Très Moutarde, One or Two Step	Mecklin	1$000

Polkas

170	En Promenade	Schild	1$000
162	Pacaembu	Osimo	1$500

Schottischs

181	Farlalhar da Seda	Sociso	1$000
371	Mariquinha	Assumpção	1$000
018	Nais	Brunetti	1$000
243	Nephalia	Nimar	1$500
154	Queira-me bem	Cappellano	1$000
074	Skating-Palace	Fonseca	1$000
297	Vida Moderna	Gusso	1$000

Tangos e Maxixes

534	Apache Argentino	Aroriegui	1$000
314	Caprichosa Tango Criollo	Villoldo	1$500
482	Catrera (La)	De Rossi	1$000
357	Cnucio (El)	Villoldo	1$000
429	Champagne, Tango	Aroriegui	1$000
424	Chóro Sapéca	Pecaro	1$500
100	Coração Avaccalhado, Maxixe	Cruz	1$500
497	Cutuba, Maxixe Brazileiro	Cruz	1$500
464	Delicioso	Sepe	1$500
477	Dernier Tango (Le)	Deloire	1$000
242	Dezeseis (Milonga)	Filgueiras	1$000
218	Encrenca, Maxixe	Paglinchi	1$500
551	Engaage Gato		1$500
457	Esquinazo (El)	Villoldo	1$000
465	Gaucha (La) (De Capote e Lenço)	Calderon	1$000
418	Idilio Creolo	Moraes	1$000
343	Incendio, Tango Argentino	De Rossi	1$000
[illegible]	Indeci	Moreira	1$500
348	Irresistible (El), Celebre tango argentino	Lagatti	1$000
412	Jesquina (Hotel Vicente)	Bergamino	1$000
495	Jocotó (O), Chiba arrelinta	Costa Junior	1$000
250	Jocotó (O), Grande mercado	" "	1$000
270	Jocotó, Maxixe Malata pé de cuto	" "	1$000
255	Jocotó (O), Pão e Café	" "	1$000
255	Jocotó, Tango de Gisardo Jocotó	" "	1$500
501	Mafuto (O), com letra	Tupynambá	1$500
[illegible]	Maxixe Brazileiro	Duque Costa	1$000
016	Minha Terra, com letra	Tupynambá	1$500
[illegible]	Margotha (La), Tango Criollo	Solsuido	1$000
478	Negro (El)	Lopez	1$000
[illegible]	Noite de S. Antonio, Samba Tangado	Paglinchi	1$500
295	Noite de S. João	"	1$500
308	Noite de S. Pedro	"	1$500
450	Numero 13	Santalo	1$000
185	Otario (El)	Metallo	1$500
372	Paralisia	Chagas Junior	1$500
[illegible]	Que Pimpolho	Frazzesi	1$500
76	Sabina (A), Maxixe	Cristobal	1$500
468	Samba (com letra)	Chagas	1$500
508	Seducción (La)	Nicoli	1$000
257	Sereno, Tango	Lobo	1$500
142	Sertanejo, Tango	Paglinchi	1$500
406	Tango Argentin	Brunetti	1$000
253	Treze, Tango	Spalola	1$500
230	Una noche de garula, Tango	Anoiss	1$500
456	Urucubaca	Paglinchi	1$000
127	Veux tu Tangue?	Amaral	1$000

Two-Steps

531	Alsha (Intermezzo Indiano)	Lindsay	1$500
300	Edu	Antico	1$500
624	Hobomoko	Reeves	1$500
189	Juggler (The)	Rosey	1$500
29[illegible]	Le Long du Missouri	Clarke	1$000
191	Navajo, Indian Characteristic	Arnold	1$500
18[illegible]	Pas de l'ours	Schmidt	1$000
130	Puñao de Rosas (El)	Clarke	1$000
401	Puppchen	Gill	1$500
427	Raggi Infrarossi	Paglinchi	1$500
447	Salomé	Mazel	1$500
221	Saut du Poulet	Arnold	1$500
198	Soko	Lodge	1$500
312	Temptation Ragg	Leducq	1$500
40[illegible]	The Donkeys' Trot (Ire as Ass)	Souza	1$500
361	Washington-Post (The)		
215	Alexander's Rag-time Band	Berlin	1$500
311	A merry Meeting	Bull	1$500
3[illegible]	My little black darling	Jonsloy	1$500
312	Temptation Ragg	Lodge	1$500
335	The slow glide	Mill	1$500
403	The wedding glide	Hirsch	1$500

Valsas

651	Adorables Tourments	Tarni-le Bailey	1$500
498	Amour Brulant	Bill	1$500
081	Amor Ideal	Denisio	1$500
304	A Ti	Metallo	1$500
271	Baiser (Le)	Cremieux	1$500
408	Bariemi	Frontini	1$500
171	Bonita Chilena	Cerato	2$000
117	Bonjour Mimi	Dionesi	1$500
346	Caixinha de Musica	Paglicchi	1$500
170	Causerie d'Amour	Di Cecco	1$500
264	Chantecler	Fettabino	1$500
2[illegible]	Chemin d'Amour	Cremieux	1$500
1[illegible]	Chorando	Bellini-Luna	1$500
159	Coeur de Tzigant	Vercolier	1$500
1[illegible]	Como esquecer-te	Benjamin	1$500
3[illegible]	Coração Magnado	Cunha	1$000
148	Coração de Ouro	Berti	1$500
116	Coração Triste	Nimar	1$500
2[illegible]	Cilliag, Valsa	"	1$500
132	Declaração de Amor	Metallo	1$500
497	Desolation	Frontini	2$000
2[illegible]	Dreaming (Sognando)	Joyce	1$500
6[illegible]	Duchessa du Bal Tabarin (Ire Irse)	Bard	1$500
273	Dulce	Nimar	1$500
439	Edere	Carosio	1$500
091	Eglantina	Albani	1$500
101	Enchantement	Cremieux	1$500
46[illegible]	Estou-me a rir... a rir de ti	Magini	1$500
438	Estrella d'Alva	De Rinzini	1$500
2[illegible]	Fiancailles	Wesly	1$500
320	Fiori Parlanti	Canance	1$500
488	Flôr do Mal (Saudade Eterna)	Madureeu	1$500
117	Fremito d'Amore	Barbirolli	1$500
181	Fruscio di Seta	Sangiorgi	1$500
107	Griserie	Cremieux	1$500
226	Helenita	Modesto-Lima	1$500
169	Heleninha	Maciel	1$500
2[illegible]	Ideal, Valsa	Albani	1$500
139	Jupyra	Mozart-Lima	1$500
158	Larme Silenzlose	Stellari	1$500
374	Larme d'Amore	Barbirolli	1$500
371	Les Millions d'Arlequin	Drigo	1$500
431	Longe do bem amado	Metallo	1$500
470	Louis XV	Galimberti	2$000
13[illegible]	Malombra	Blanc	1$500
2[illegible]	Ma Poupée (com letras)	Tupynambá	1$500
1[illegible]	Mary	Blanc	1$500
161	Mensonge	Cremieux	1$500
184	Meu coração te pertence	Metallo	1$500
1[illegible]	Mourn	Lambertini	1$500
193	Mon cœur chante	Carlino	1$500
171	Nity	Blanc	1$500
212	Noite silenciosa	Pizzatoni	1$500
2[illegible]	Nuccia	Blanc	1$500
4[illegible]	Nuit d'Orient	Pozzio	1$500
209	Oblio!	Barbirolli	1$500
3[illegible]	Occhi Belli	Metallo	2$000
521	O 31, Valse des dames (fax, ers, ers)	Coelho	1$500
102	Ouro e Prata (Gold und Silber)	Lehar	2$000
367	Pages d'Amour	Cucomano	1$500
239	Pantalon	Rear	1$500
322	Pardon!	Rico	1$500
5[illegible]	Passing of Salomé	Joyce	1$500
124	Pendant le Bilt	Berger	1$500
126	Pierrot	Calzelli	1$500
273	Priere	Cremieux	1$500
18[illegible]	Quand l'amour meurt	"	1$500
1[illegible]	Quand l'amour refleurit	"	1$500
2[illegible]	Roman d'Amour	Angiolini	1$500
15[illegible]	Rose Rosse	Carlino	2$000
1[illegible]	Rose e Spine	Calzelli	1$500
111	Royal Boston	Rhinal	1$500
3[illegible]	Saudosa	Tilstie Junior	1$000
488	Saudade Eterna	Madureeu	1$500
121	Secrét du Cœur	Brunetti	1$500
0[illegible]	Sognando	Gasperoni	1$500
4[illegible]	Soluçon d'Alma	Aoeu	1$000
411	Songe d'Automne	Joyce	1$500
217	Sonhei com tigo	Cunha	1$000
0[illegible]	Sonho de Amor	Peace	1$500
412	Sphinx	Popy	1$500
2[illegible]	Supplication	Paans	1$500
0[illegible]	Surprise	Andolfi	1$500
10[illegible]	Tersicore	Nimar	2$000
3[illegible]	Te vi y te amé	Metallo	1$500
411	Triste Valsa	Modesto-Lima	1$500
123	Tu mirada	Metallo	1$500
0[illegible]	Tu ne sauras jamais	Rico	1$500
0[illegible]	Ultimo Adeus	Tupynambá	1$500
4[illegible]	Ultimo Beijo	Russo	1$500
18[illegible]	Un jour à Seville	Waldteufel	2$000
0[illegible]	Valse Bruna	Kiler	1$500
15[illegible]	Valse Chaloupée	Dubourg	1$500
2[illegible]	Valse d'Amour	Cremieux	1$500
4[illegible]	Valsa dos que soffrem	Gama	2$000
127	Valse d'un jour	Chistiné	1$500
115	Valse Gondolée	Deprez	1$500
[illegible]	Valse Tziale	Berger	1$500
3[illegible]	Valse Bleue	Margis	1$500
21[illegible]	Veux-tu Bergère?	Pagliochi	1$500
218	Vicentina	Cunha	1$000
581	Vision de Salomé	Joyce	1$500
3[illegible]	Vivo para amar-te	Metallo	1$500

O predomínio das valsas no gosto do público (formato original da partitura 26 X 36 cm).

Novidades Musicaes

SELECÇÃO PARA PIANO

VALSAS

Adamastor. . . . . Valerio Vieira . . . . . 2$500
Angiolina. . . . . O. Rocchi . . . . . 1$500
Azurêa . . . . . Synesio Trigueiro . . . 1$500
Charmante. . . . . João de Souza Lima
(Premiada no concurso da "Cigarra"). 2$500
Cinema. . . . . Carlos Pagliuchi . . . . 1$500
Gemidos de Amor. . F. Vuono . . . . . 1$500
Morrer de Amores . C. Pagliuchi. . . . . 1$500
Manolita . . . . . S. Ottom . . . . . 1$500
Quem soffre quem ama! . C. Silva . . . . . 1$000
Manon . . . . . Francisco Mignoni
Menção no concurso da "Cigarra" . . 2$500
Mystère . . . . . L. Henri. . . . . 2$000
Nupciel. . . . . F. Vuono . . . . . 1$500
Non torna Amore . . Mazzuchi. . . . . 1$500
Melade . . . . . O. Sorriso . . . . . 1$500
Olhos Velutineos. . . Carlos T. Carvalho . . 1$500
Ouve, meu bem! . . F. O. Lima . . . . . 1$500
Parfum Parisien . . . L. Henri. . . . . 2$000
Pourquoi Partir?. . . L. Henri . . . . . 2$000
Rosita . . . . . A. F. Abreu. . . . . 1$500
Saudades do Norte . H. L. . . . . 1$000
Saudades de Iguape J. B. Nascimento. . . . 1$500
Sinceridade . . . . . Gastão Bicudo . . . . . 1$500
Tristezas d' alma. . Climène Baroni . . . . 1$500
Vidi . . . . . Diogenes P. Tavares . 1$500
Valse des Roses. . . L. Levy . . . . . 2$500
(1.o Premio em Buenos Aires)
Valse de Phrynée . . L. Henri. . . . . 2$000

TWO-STEPS — RAGS-TIME
CAKE-WALKS

Alexander's . . . . . (Pas de l' Ours) . . . . 1$000
Brazilian Cake-Walk L. Henri . . . . . 2$000
Cabocla! . . . . . (Cake-Walk) L. Henri 1$500
Hitchy-Koo . . . . . Abraham (One-Step) . 2$000
Long du Missouri . . (Rag-Time) . . . . . 1$000
Mysterious Rag . . . Salabert . . . . . 2$000
On the Mississipi . . (Rag-Time) . . . . . 2$000
Robert E. Lee. . . . . Salabert . . . . . 2$000

MAZURKAS

Andaluza . . . . . M. Tortolero. . . . 1$500
Lagrimas Saudosas . . . A. Naxara . . . . . 1$500
Loiôsa . . . . . A. Fernandes . . . 1$000
Morena Paulista. . . . . M. R. Alves . . . . 1$500
Saudades de S. Paulo. . D. A. Reys. . . . . 1$500
Saudades de minha Elvira A. Naxara . . . . . 1$500
Zizi . . . . . Arthur Siciliani . . 1$500

TANGOS

BRAZILEIROS E CRIOLLOS
ARGENTINOS

Ahi! seu Manduca! M. dos Passos . . . . . 1$500
Caprichosa . . . . . Villoldo . . . . . 1$500
Coalhada. . . . . Antão Fernandes. . . . 1$500
Guera! . . . . . Camargo. . . . . 1$500
El Choclo . . . . . Villoldo . . . . . 1$000
El Irresistible. . . . . Logatti. . . . . 1$000
El Otario . . . . . Metallo. . . . . 1$500
Então té logo. . . . . João de Souza Lima. . 2$000
Premiado no concurso da "Cigarra"
Incendio! . . . . . De Bassi . . . . . 1$000
Não se impressione! Francisco Mignone . . 2$000
Menção no concurso da "Cigarra"
Tango Burlesco . . . L. Levy . . . . . 2$500
Sertanejo (N. 2). . . Carlos Pagliuchi . . . . 1$500

SCHOTTISCHS

Anjo da meia noite . Ignotus . . . . . 1$500
Anjos nunca te visse! Aureo Ferraz. . . . . 1$500
Amar é soffrer. . . . Gastão Bicudo . . . . . 1$500
Amor em Segredo. . Tristão Jnr. . . . . 1$500
Beijando Flores . . . F. O. Lima . . . . . 1$500
Coração Ferido . . . A. Montmorancy. . . . 1$500
Coração Sentido! . . L. Henri. . . . . 1$500
Flores d'alma. . . . . F. O. Lima . . . . . 1$500
Malalina . . . . . Ziul y Vel. . . . . 1$500
Parisiense. . . . . Galimberti. . . . . 1$500
Segredo em Amor. . Gastão Bicudo . . . . . 1$500

ORIGINAES

Bayadère. . . . . Maria Ramos Pinelade. 2$000
Cavaliere Arabo . . . . . Studio di concerto
Agostino Cantù . . . . . 2$000
Imitazione alla Bavola . C. Bonafous. . . . . 2$000
Nocturno op. 3 N. 1 . . Carlos Guimarães . 1$500
"Samba" . . . . . de A. Levy arranj.
para 2 mãos . . . . . 4$000
"Samba" . . . . . Redacção para 4 mãos. 6$000
Scherzetto . . . . . J. Gomes Jnr. . . . 1$500
Scherzo . . . . . da 1.a Symphonia
João Gomes de Araujo. . . . . 2$500
Segunda Rhapsodia Brazileira
de Luiz Levy. . . . . 4$000
3.ème Valse Lente op. 27 Luiz Levy . . . . . 2$000

Os gêneros musicais pela 1º década do século (formato original da partitura 25 X 33 cm).

CANÇONETAS

MELODIAS E VALSAS DE SUCCESSOS

GENNARO PASQUARIELLO

CANÇONETAS

066	A femmena,	Curtis,	1$000
089	Ah! l'ammore che fia fa,	»	1$000
164	A la Martinique,	Cohau Cristiné	1$000
418	Alma de Dios,	Serrano	1$500
061	Amor che va,	Mazzucchi,	1$000
350	Amor di Pastorella,	Nutile,	1$000
088	A Tripoli,	Colombino,	1$000
060	Avventura a fischi,	Sanna,	1$000
321	Beijo na face,	N. N.	1$000
077	Bel soldatino,	Magliani,	1$000
087	Buon di mio Amor,	Sablon,	1$500
833	Canarino (Il),	Calzelli,	1$500
814	Canzone a Chiarastella,	Falvo,	1$500
091	Canti d'Estate,	Gill,	1$000
090	Canti Notturni,	Mazzucchi,	1$000
144	Caraboo,	N. N.	1$000
331	Come l'ombra,	Mazzucchi,	1$000
008	Come l'onda,	Segré,	1$000
069	Come se canta a Napule,	Mario,	1$000
190	Comm'o zuccaro,	Fonso,	1$000
010	Danza Bruna,	Krier,	1$000
095	Danse dello Zambese,	Borel,	1$000
059	Dernière Chanson,	Finck-Fragson	1$000
068	Donne (Le)	Clerck,	1$000
080	E bonasera Ammore,	Nardella,	1$000
215	Fado Rulla,	Arriegas,	1$000
379	Fado de Braga e Pallida Madrugada	N. N.	1$500
380	Fado Claira Polonio,	N. N.	1$000
294	Fili d'Oro,	Buongiovanni,	1$000
065	Garofano Rosso,	Goublier,	1$000
424	Je connais une blonde,	Sablone	1$000
406	Je sais que vous êtes jolies	Christiné	1$500
286	Jocotó (o)	Costa Junior,	1$000
276	Jocotó (o)	Costa Junior,	1$000
288	Jocotó (o)	Costa Junior,	1$000
219	La Baya,	Christiné,	1$000
181	Lettera e surdate,	Medina,	1$000
220	L'Amour,	Christiné,	1$000
182	Luna Cortese,	Valente,	1$000
021	Mamma mia che vó sapé,	Nutile,	1$000
071	Marietta,	Sterny Conrquin,	1$000
811	M'braccia a me,	Di Chiara	1$000
068	Mia Sartina (La)	Gabarocho,	1$000
094	Nel Perù,	Christiné,	1$000
099	Non te lo dico,	Mario,	1$000
064	Papá-Mammá,	Capolongo,	1$000
096	Paraguaya,	Valverde,	1$500
185	Petite Tonkinoise,	Scotto,	1$500
093	Piè bella del Villaggio (La)	Falvo,	1$500
426	Ronda di Notte,	Mario	1$000
845	Serafina,	Valverde,	1$500
079	Serenata del Saltimbanco	Giannelli,	1$000
001	Signora del Tramway,	Darewsky,	1$000
100	Spagnuola (La)	Di Chiara,	1$000
167	Sole mio,	Di Capua,	1$000
081	Storielle Biricchine,	Del Vecchio,	1$500
229	Stornelli del Cuore,	Gill,	1$000
098	Stornelli Spagnuoli	Magliani,	1$000
154	Strata Sulitaria,	Capolongo	1$000
092	Strolette Allegre,	Mario,	1$000
216	Strolette Paesane,	»	1$000
208	Surdate,	Nardella,	1$000
067	Tira-Tira Ninetta,	Christiné,	1$000
160	Torna a Surriento,	De Curtis,	1$000
883	Triste Ritorno,	Barthelemy,	1$500
166	Uocchie c'arraggiunate,	Falvo,	1$000
068	Vassourinha,	Duarte,	1$500
097	Yo t'amo,	Valaiau,	1$000

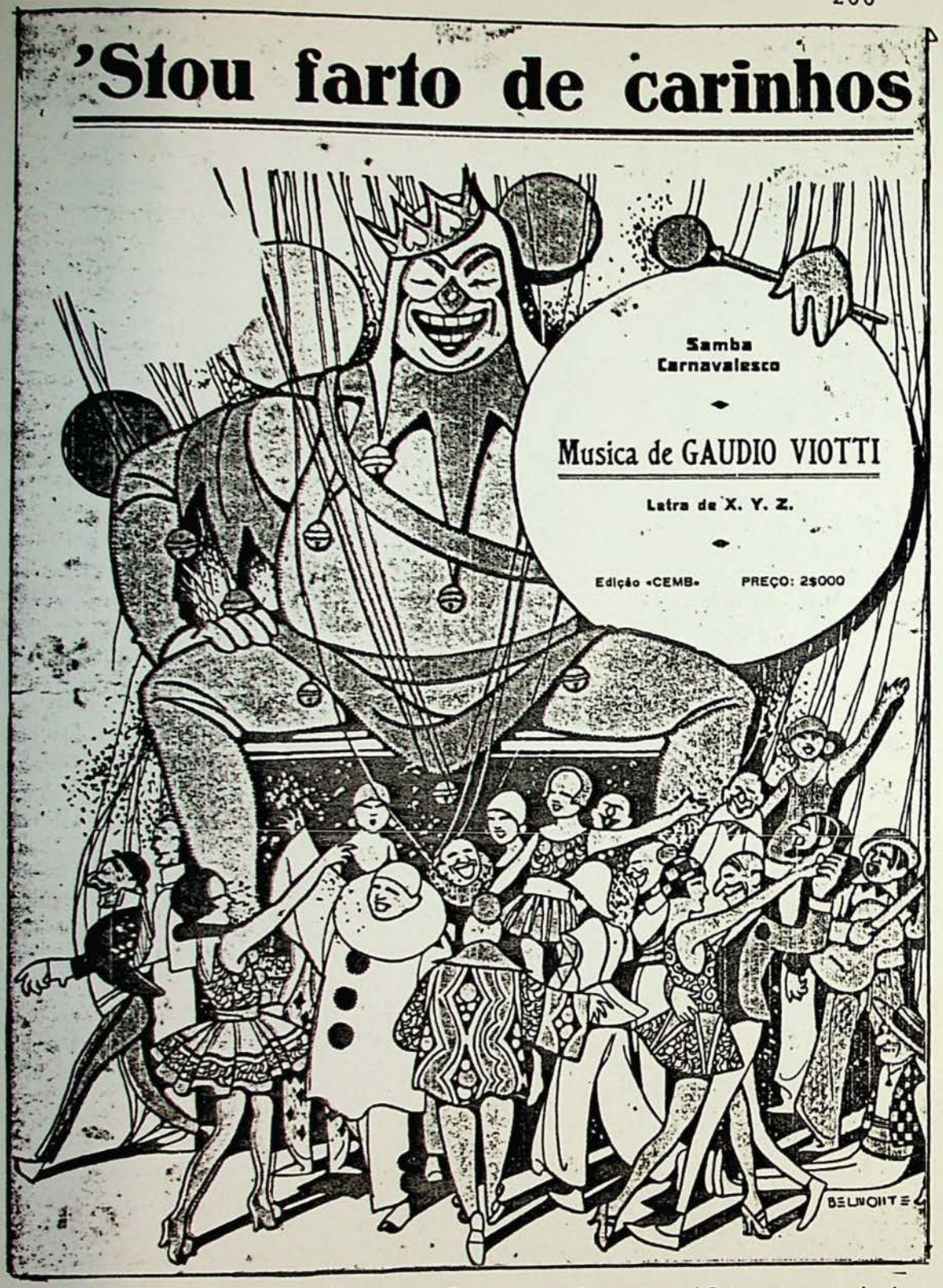
VALSAS

168	Adorables Tourments,	Caruso Barthelemy	1$500
118	Amour d'Hiver,	Angiolini,	1$500
248	Bohème,	Puccini	1$500
087	Bonsoir m'amour » » »	Sablon,	1$500
010	Danse Brune, » » »	Krier,	1$000
128	Fremito d'amore, » » »	Barbirolli,	1$500
254	Geisha,	Jones	1$500
196	J'ai tant pleuré » »	Rico,	1$500
282	Manovre de Autono,	Kéluséu	1$500
186	Œillet Rouge, » » »	Berger,	2$000
129	Reviens » » »	Fragson-Christiné	1$500
377	Tu ne saurais jamais	Rico	2$000

CASA BEVILACQUA
PIANOS MUSICA
E. BEVILACQUA & C.ª EDITORES
SÃO PAULO — RUA DIREITA 37
RIO DE JANEIRO — MAYRINK

As "Canzonettas": a prova musical da imigração italiana na cidade. (formato original da partitura 25 X 33 cm).

A criação musical do compositor Gaudio Viotti (1900 - 1972) e a ilustração do famoso Belmonte - Benedito Bastos Barreto (1896 - 1947). (Formato original da partitura - 24 X 33 cm).



Gaudio Viotti e a ilustração de Belmonte (formato original da partitura 24 X 33 cm).

CATERINETTE

ONE-STEP

DE

NINO RAVASINI

BRINDE AOS CONSUMIDORES DO

IODOSAN
ZAMBELETTI

A música como brinde, através da partitura musical, assim como atualmente se oferecem discos. (formato original).

enc. Carlos
maio/98