Lenita Waldige Mendes Nogueira

MÚSICA EM CAMPINAS NOS ÚLTIMOS ANOS DO IMPÉRIO: UMA ETNOGRAFIA DO SABER MUSICAL

TESE DE DOUTORADO
ORIENTADOR: GUILHERMO RAUL RUBEN

Campinas, novembro de 1998

Lenita Waldige Mendes Nogueira

MÚSICA EM CAMPINAS NOS ÚLTIMOS ANOS DO IMPÉRIO: UMA ETNOGRAFIA DO SABER MUSICAL

Tese de Doutorado em Ciências Sociais apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Guilhermo Raul Ruben.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 04/11/1998.

Banca:

Prof. Dr. Régis Duprat

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Profa. Dra. Helena Jank

Prof. Dr. Roberto Cardoso de Oliveira

Prof. Dr. Guilhermo Raul Ruben

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
V Ex.
TOMBO 36292
PROC. 229/99
D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 26/01/99
N.º CPD

CM-00120272-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

N 689 m

Nogueira, Lenita Waldige Mendes
Música em Campinas nos últimos anos do Império : uma etnografia do saber musical / Lenita Waldige Mendes Nogueira. -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador: Guilhermo Raul Ruben.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Música - Campinas (SP). 2. Música e sociedade. 3. Música - História –Brasil – Séc. XIX. 4. Etnomusicologia. 5. Musicologia. I. Ruben, Guilhermo Raul, 1947- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Bráulio e Alzira,
A minha irmã, Clarissa, pelos conselhos e opiniões
A Regis Duprat pela sempre valiosa colaboração

EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA

Esta pesquisa foi realizada basicamente através do estudo de crônicas, notícias, notas e propagandas divulgadas na imprensa campineira entre 1869 e 1890 e de relatos de historiadores, viajantes e memorialistas.

Não pudemos contar com o auxílio da história oral, já que o tempo decorrido dos eventos aqui abordados é grande, e não foi possível localizar alguém que pudesse atuar como informante.

Esse tipo de lacuna é uma das mais sentidas na realização de estudos como este, que se enquadram dentro da disciplina conhecida como Etnomusicologia Histórica.

Campinas, novembro de 1998.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 01

MÚSICA NAS IGREJAS 13

MÚSICA NOS TEATROS

- TEATRO SÃO CARLOS 31
- TEATRO RINK 42
- MÚSICA LÍRICA 45
- ZARZUELAS 58
- OPERETAS E REVISTAS 74
- CONCERTOS 102

MÚSICA NOS CLUBES E ASSOCIAÇÕES

- CLUBE SEMANAL 125
- SOCIEDADE CARLOS GOMES 136
- DIVERSAS 146
- EVENTOS SIGNIFICATIVOS 156

MÚSICA EM MANIFESTAÇÕES POPULARES

- MÚSICA POPULAR 162
- SERENATAS E MÚSICA NOTURNA 173
- BANDAS DE MÚSICA 175
- PASSEIO PÚBLICO 186
- BOSQUE DOS JEQUITIBÁS 191
- CARNAVAL 193

MÚSICA EM ESCOLAS 198

TRAJETÓRIAS

- FAMÍLIA GOMES 212
- MÚSICOS 247

BIBLIOGRAFIA 274

APÊNDICE 280

ABREVIATURAS 297

FONTES DE PESQUISA 298

INTRODUÇÃO

> Perdeu-se à saída do teatro, domingo passado, uma dentadura de Vulcanite. Quem achar pode entregar na botica do Dr. Jorge Krug, que será recompensado.

Com este apelo de um espectador distraído, publicado na Gazeta de Campinas em seu último número de 1869, começava uma nova década na qual a atividade musical iria sofrer grandes transformações. O Teatro São Carlos, fundado em 1850, expandiria sua atividades, auxiliado pela imprensa local, cuja atuação foi fundamental para o desenvolvimento de um público ávido por novidades. Inúmeras companhias artísticas passariam a fazer da cidade um ponto obrigatório para concertos dos mais diversos gêneros. Paralelamente, a música deixava de ser exclusividade de igreja, passando a ser ouvida também em salões e nas ruas. Toda essa atividade musical foi propiciada pelo excelente momento financeiro que a cidade atravessava nesse período, quando a região de Campinas era uma das maiores produtoras de café do Brasil.

Segundo o Almanaque de Campinas para 1870, um censo realizado no ano anterior[1] apontou que a cidade possuía então 1.400 casas, 25 ruas grandes, 16 pequenas, além de ruas e becos; três igrejas concluídas e outras duas em construção, um teatro, uma loja maçônica, um banco e três professores de piano e canto. A isso podemos acrescentar uma orquestra e algumas bandas de música. Em 1874 a população já era de 31.397 habitantes, saltando para 41.253 em 1886.

A década marca o surgimento das primeiras indústrias e a ampliação da rede de serviços de comunicações, transportes e iluminação, o que acarretou melhora significativa no padrão de vida dos habitantes. Ligado à indústria cafeeira, este progresso gerou um substancial aumento do mercado de trabalho, propiciando o aparecimento de uma classe média que conseguia sobreviver de seus rendimentos com algum conforto. Este fato, aliado à chegada de inúmeros imigrantes, especialmente os italianos, e dos negros que iam conseguindo a sua liberdade, provocou profunda transformação no estilo musical, libertando-o das amarras religiosas, estimulando o compositor a desenvolver a criatividade em setores profanos com a conseqüente introdução de novos elementos em sua composição.

Em meio a intensas transformações sociais, a arte, em especial a música, se estabelece como um campo autônomo, que, saindo das igrejas, passa a ser ouvida nos teatros e salões

[1] Que também foi publicado pela Gazeta de Campinas de 02 de dezembro de 1869.

residenciais, em concertos ou saraus, e também nas associações artísticas que se formaram visando, além da audição musical, a socialização e o lazer.

A instalação de luz a gás foi um marco para a atividade artística, possibilitando uma circulação noturna mais segura e adequada. Na esteira dessa melhoria urbana surgiram boêmios e seresteiros, dando valiosa contribuição para a criação de novos estilos musicais.

Nesse período chegam ecos das correntes estéticas que desde o começo do século XIX se desenvolviam na Europa, propugnando que a arte não podia ser comparada a um utensílio: era uma forma de expressão de sentimentos, cuja contemplação desinteressada não teria fim em si, mas buscaria novos sentidos para si mesma e para a vida, consolidando-se assim o conceito de "Arte pela Arte". Estas idéias, trazidas pelos jovens de famílias abastadas e bacharéis que retornavam da Europa, encontraram terreno propício para florescimento no Brasil e passaram a dominar a atividade artística, em especial a música, uma vez que sua linguagem mais etérea, era ideal para este tipo de opção estética.

Na esteira dessas novas correntes filosóficas e sociológicas e aliadas às transformações sociais e tecnológicas do século XIX, as artes ganham o *status* de atividade individual do espírito. O músico, cuja obra era até então quase um artesanato, passa a considerar-se um artista, assimilando o conceito romântico, o que vai transformar completamente sua imagem, influindo na forma como compõe suas obras e na sua atuação dentro da sociedade. Suas composições deviam agora arrebatar uma platéia anônima que pagava para ouví-lo, requerendo um sentimento artístico que permeasse a obra executada. A incorporação desse processo não provocou propriamente mudança na linguagem musical, o que mudou basicamente foi a maneira de manipular esta linguagem e isto é que vai condicionar a expansão de novos estilos musicais.

Houve uma alteração fundamental na atitude do músico frente à sua obra e principalmente à sua audiência, pois a execução musical nas igrejas continuava vinculada a objetivos estéticos que se tratava de superar. Nas cerimônias religiosas a música tinha uma meta estrategicamente definida: na representação simbólica de idéias ligadas ao cristianismo, promover a elevação espiritual, visando levar a mensagem da igreja católica ao maior número de pessoas.

Até então o exercício profissional de um músico condicionava-se à sua atividade nas igrejas, onde se denominavam mestres-de-capela. Mesmo a música realizada ao ar livre pelas bandas tinha caráter de funcionalidade, acompanhando enterros, cerimônias políticas e festividades. Nesse caso, embora o compositor já pudesse agir com maior liberdade, ainda havia uma série de fatores que impediam uma atuação mais livre. Ser regente ou tocar na banda, ou

mesmo compor peças para ela, não era uma forma de sobrevivência possível. Em geral, as pessoas que exerciam este *métier* eram as mesmas que trabalhavam para as igrejas, o que os impedia de desvincular-se de sua atuação como mestres-de-capela: além do trabalho exaustivo, havia sempre os olhares dos padres sobre suas atitudes.

Quanto à relação do compositor com a sociedade, repetiu-se o que acontecera na Europa desde Beethoven, que já em fins do século XVIII havia rompido suas ligações profissionais com a igreja e com a aristocracia, passando para a história como o primeiro músico profissional que conseguiu sobreviver sem ligações com reis, imperadores ou autoridades eclesiásticas, recebendo pelo seu trabalho autônomo. Isto, ao mesmo tempo que representou a libertação do músico, criou a figura tradicional do artista atormentado e doentio, cujo desconforto espiritual o impelia a compor, acreditando viver uma forma superior de existência sob a égide da Grande Arte. A nível prático, obrigou-os a uma difícil luta pela sobrevivência, que condenou muitos artistas a privações e miséria.

Na Europa, a emancipação gradual das classes médias coincidiu com o período clássico, quando o artista adquire um novo *status*, remunerado pelo público, e criam-se concertos regulares por subscrição (fato que diversas vezes ocorreu em Campinas), complementados pelas academias, concertos espirituais, os dos *collegia musica* e a ópera (Duprat, 1990:61-7). O crescimento demográfico foi fator de expansão das atividades musicais, ampliando o nível de leitura e difusão musical, transformando as residências de classe média em locais de cultivo da música e dando continuidade à formação e à execução musical.

Se no período barroco europeu o círculo social mantinha prioritariamente o músico na igreja restrito a festas da municipalidade, o período clássico suscitou uma crescente emancipação social e econômica do músico; nesse período expande-se a crítica musical periódica na imprensa, cujos objetivos eram interpretar e orientar os leitores sobre a atividade artística. A proliferação de concertos vai acompanhar também o crescimento das orquestras e bandas. Desenvolve-se gradualmente uma situação nova, na qual o público absorve a produção dos compositores, que aos poucos vão superando o tradicional abismo entre o que faziam e o que o público apreciava.

Esse conjunto de fatores que ocorreram na Europa de Haydn e Mozart ainda no século XVIII, pode ser observado, grosso modo, na Campinas de 1870. Não estamos nos referindo à identidade estilística da música, que é totalmente diferenciada no que se refere ao período clássico e romântico do século XIX, mas apenas apontando a similitude de situações histórico-

sociais, lembrando que, se na Europa o século XVIII marca o aparecimento das classes médias, esse fato vai se concretizar em Campinas somente no último quartel do século XIX.

Essas novas situações e atitudes frente à música condicionaram dois conceitos até então indefinidos: artista e público. Em Campinas isso muda completamente o panorama da atividade musical e, apesar da resistência da música religiosa, ela própria passa a fazer parte desta realidade; muitos compositores passaram a escrever música de caráter religioso, não mais para a igreja, mas para serem apresentadas em teatros, na forma de peças de concerto. Por outro lado, a música apresentada dentro da igreja vai incorporando padrões da música profana, em especial a ópera e onde imperava a contenção se introduz o virtuosismo e grandiosidade. Dentro deste novo panorama, as composições musicais adquirem maior teatralidade, deixando de lado a rigidez tonal e melódica anterior.

A nova função do artista era exprimir sentimentos extremos com sua música. As mudanças no padrão da criação artística, sempre vinculadas às transformações sociais, têm uma contrapartida na mudança estrutural das obras musicais. Se antes a fantasia pessoal do compositor estava dirigida para um propósito específico e socialmente determinado, agora era possível liberá-la segundo sua vontade que fica, entretanto, sempre cerceada pelo estágio do desenvolvimento técnico-musical e pelo gosto do público. O que antes era imposto por relações concentradas de poder, agora é definido por essa platéia que questiona a todo momento sobre a qualidade, o valor e o interesse da obras e dos intérpretes, determinando o aparecimento de novos estilos musicais de acordo com as preferências dos grupos sociais, que dão a sua coloração de acordo com as tendências que nascem no seu interior.

A arte ocidental sempre foi uma amostra da estratificação social e em Campinas se deu da mesma forma. As classes mais abastadas freqüentam os teatros e salões optando por uma programação de caráter europeu, onde a ópera é, num primeiro momento, o gênero predileto. A classe média lutava para ascender socialmente e buscava freqüentar esses mesmos espaços. Formada em parte por imigrantes, colaborou com o rompimento dos velhos padrões, na medida em que era simpática ao ímpeto renovador, sentindo crescente necessidade de incorporação à cultura erudita, sinal de ascensão social. Apesar desse desejo de imitar as classes dominantes, não se desvincula totalmente de sua cultura, contribuindo com seus hábitos e musicalidade para configurar o cotidiano das cidades e para o aparecimento de novos gêneros musicais

O novo consumidor de música adota definitivamente o piano como a vedete das casas campineiras; o violão, marginalizado pelas classes sociais mais altas, é deixado de lado e passa a

habitar as ruas através das mãos de seresteiros e boêmios. As elites financeiras, seguidas pela novas camadas de classe média, vão buscar formas de diversão semelhantes às européias e surgem os bailes de máscaras e o carnaval com carros alegóricos.

As classes mais humildes tiveram ampliadas as possibilidades de expansão urbana de sua cultura, assimilando diversas manifestações e criando estilos musicais marginalizados como o choro e maxixe. A cultura africana foi preservada pelos escravos, muitos antes contrariados em sua natureza tocando instrumentos eruditos nas orquestras mantidas pelos senhores nas fazendas, também impregnou seu estilo nestes grupos urbanos onde não chegava o piano. Entretanto, nesse sentido não encontramos documentação que nos possibilitasse afirmar de forma sistemática a sua existência em Campinas.

O ano de 1870 foi marcante para a vida musical da cidade: naquele ano estreou *Il Guarany* de Carlos Gomes no Teatro Alla Scala de Milão, com enorme repercussão na população campineira que teve seu interesse pela música, sobretudo a ópera, substancialmente elevado.

Se no tempo de Maneco Músico, pai de Carlos Gomes, os músicos tinham pouca mobilidade artística, presos a uma situação social que os obrigava a submeter-se às imposições da música religiosa, o músico desse período já está tentando trabalhar de forma autônoma, conceituando-se como artista, não mais como artesãos cujas ferramentas eram as pautas musicais. Por volta de 1870, embora a música religiosa ainda permanecesse forte, não era mais o referencial para a atividade musical, uma vez que as apresentações públicas em teatros e salões passaram a dominar.

Partindo da noção de estilo estabelecida por Giles Granger (Oliveira, 1888:152) como uma "modalidade de integração do indivíduo num processo concreto que é trabalho e que se apresenta necessariamente em todas as formas de prática", e levando-se em consideração o fato de que o coletivo se mostra na atividade individual, já que esta apresenta um sistema de formas, convenções e tendências determinadas pelo elemento social, o estilo musical de uma determinada sociedade é um microcosmo de seu todo, já que as classes sociais se dividem e se conformam de acordo com seu grau de entendimento estético e musical.

O objetivo dessa pesquisa foi conhecer a vida musical em Campinas a partir de um estudo sócio-cultural do período compreendido entre os anos que se seguiram à morte de Manuel José Gomes até o período da República, época em que, como dissemos anteriormente, compositores, regentes, intérpretes profissionais ou amadores, eruditos e populares já eram compelidos a atuar de acordo com as regras do nascente mercado musical. Além desse aspecto, apresentamos uma

amostra da história social de parcela da população brasileira, que, vivendo fora dos grandes centros, tinha na música um espelho de seu desenvolvimento enquanto sociedade em processo de urbanização.

Conhecendo melhor a vida musical do período pudemos verificar alguns aspectos determinantes para a atividade musical, tais como as condições do exercício profissional da música (renda, locais de trabalho, tipo e classes sociais que se dedicavam a este ofício, possibilidade de ascensão na escala social); as condições da execução musical (onde aconteciam as apresentações, quem pagava os músicos, se havia qualquer espécie de mecenato); a que demanda atendiam; como eram vistos pela sociedade, como e qual era a importância neste contexto dos músicos amadores; a posição dos músicos profissionais perante a sociedade; qual a função social da música para aquela comunidade; que tipo de música era executada nos teatros, salões e nas ruas e o que determinava estas opções; e principalmente a evolução do saber musical, isto é, de que forma tudo isso provocou uma mudança nos padrões da linguagem musical utilizada até então.

A escolha da música nas igrejas para começar a descrição da atividade musical não foi aleatória, se trata da manifestação musical mais antiga, cujas raízes na sociedade já estavam firmadas há mais de meio século, desde os tempos da chegada de Manuel José Gomes por volta de 1815. A crescente laicização por que passou a sociedade, e por conseqüência a composição musical, fica evidente se comparamos algumas obras deste compositor com as de seu filho Sant'Anna Gomes, cujos elementos teatrais são bastante evidentes. Os espetáculos de ópera que começam a ser representados na cidade apresentam uma concepção musical, talvez já ultrapassada na Europa, mas que aos poucos impregnou a música religiosa, sendo comum na década de oitenta aplausos dentro da igreja para execução musical considerada bela, atitude impensável pouco tempo antes. A música realizada ali passa a ter um caráter operístico, e uma composição como *Tristis est anima mea* de Sant'Anna Gomes, peça camerística para mezzo-soprano, flauta, quinteto de cordas e violoncelo solista, apresenta diversos elementos da música laica.

A música teatral foi fundamental para o desenvolvimento de um gosto musical mais exigente. Assim que se apresentam na cidade as primeiras companhias de ópera, trazendo cantores por vezes de nomeada, estabeleceu-se um *frisson* que reflete o grande interesse da população, que aos poucos vai ampliando seu gosto musical. Ao mesmo tempo, a vinda dessas companhias, que chegavam sem uma orquestra própria e valiam-se do grupo formado no Teatro

São Carlos, obrigou os músicos locais a um aperfeiçoamento técnico e lhes apresentou um novo universo musical.

Toda essa movimentação amplia o número de amadores de música e vários professores se instalam na cidade. Surgem também clubes e associações com a finalidade de promover apresentações musicais de amadores, mas havia sempre a participação de profissionais.

Aqui levanta-se a questão sobre se a quantidade de músicos profissionais não seria suficiente para se montar determinadas partituras, o que obrigaria o complemento dos amadores. De fato, não havia mercado de trabalho para muitos músicos. Mesmo Sant'Anna Gomes, então regente da orquestra do Teatro São Carlos, tinha negócios paralelos, como uma casa de música, que o ajudava na sobrevivência. O que ainda não foi possível avaliar é se os músicos da orquestra do Teatro S. Carlos recebiam cachê por concertos, dedicavam-se a essa atividade por diletantismo ou recebiam algum salário. Sant'Anna certamente recebia por seu trabalho como regente, mas quanto aos músicos, é um ponto que não pôde ser esclarecido, apesar de extensas pesquisas realizadas. Não é descartada a possibilidade de que o próprio maestro recebesse uma quantia que deveria dividir entre si e os instrumentistas. Analisando as listas de músicos atuantes nas orquestras, verifica-se um grande número de pessoas abastadas, o que leva a supor que não se interessavam pela remuneração e sim pelo prazer de executar seu instrumento e pelo *status* que esse trabalho representava socialmente. Mas não eram a maioria, muitos músicos eram de origem humilde e aqui fica essa questão em suspenso.

A criação de sociedades musicais provocou a ampliação do repertório de música musical profana, com a execução de compositores desconhecidos em Campinas, alguns já há tempos executados no Rio de Janeiro. Esse talvez tenha sido o aspecto mais marcante no processo musical campineiro, já que a entrada dessas novas composições muda completamente o gosto musical, num aprimoramento artístico inédito nessa cidade.

Sobre a música realizada em locais abertos não foi possível desenvolver uma etnografia completa, devido à ausência de documentos e à impossibilidade de resgate da história oral. Apenas alguns fragmentos localizados na imprensa e nos livros de memórias nos permitem confirmar a existência de manifestações como serestas noturnas ou batuques de negros.

No que se refere às bandas de música, havia grande interesse por esse tipo de atividade e é notável a rapidez com que se formavam e se extinguiam grupos, em geral ligados às classes sociais específicas, como empregados de indústrias, do comércio, de negros ou crianças.

O carnaval era execrado pela população, já que os foliões não dispensavam guerras de *laranjinhas*, cujos jatos de líquidos diversos não poupavam qualquer transeunte. Também o entrudo foi rejeitado devido às parcas condições higiênicas da cidade, pois contribuía para o acúmulo de sujeira, já que os foliões se utilizavam de qualquer água para suas bisnagas, mesmo as contaminadas. Apesar das constantes proibições, tanto da Câmara como da polícia, essa prática perdurou até meados da década de 80. Desfiles de carros alegóricos passaram a fazer parte do carnaval campineiro um pouco mais tarde, mas com participação restrita ao sexo masculino, sinhazinhas deviam manter a etiqueta ficando pudicamente nas janelas das suas casas, ladeadas por senhoras da família, e no máximo podiam receber algumas flores dos foliões.

A elas era franqueada a ida aos bailes de carnaval que, no primeiro momento ocorreram no Teatro São Carlos, em 1871, e mais tarde passam a acontecer também no Rink e outros locais, como salões e cervejarias. O teatro era enfeitado e era comum a presença de até três bandas de música alegrando a festa. A música executada nessa ocasião era provavelmente polcas, valsas, xótis, mazurcas, com introdução gradual de ritmos novos e danças mais lascivas.

Quando se aborda a vida musical desse período, há que ressaltar o papel fundamental dos músicos que atuavam na cidade, uns com razoável quantidade de informações, outros nem tanto, mas todos contribuindo para que a música fosse um bem de consumo acessível à população.

O fundamento da vida musical em Campinas foi, sem dúvida, a forte presença do clã da família Gomes, iniciado por Manuel José e continuado por Sant'Anna e seus descendentes. A este pode-se atribuir grande responsabilidade pela música que se ouvia nesse período; sua atuação foi decisiva para delinear o estilo da música que se fazia na cidade, uma vez que comandou orquestras e bandas, além de ter sido professor de grande parte dos músicos. Pode-se mesmo dizer que de certa forma era ele quem decidia qual música seria executada e como compositor, definiu um estilo de composição.

Naturalmente sua atuação estava fortemente atrelada a uma demanda social e ao gosto do público que o sustentava. Seu trabalho foi delimitado pelas condições sociais ainda precárias no que se refere à aquisição de instrumentos e partituras; não havia ainda uma impressão musical consistente no país e a importação era difícil e custosa. O músico deveria se contentar com aquilo que era possível encontrar no mercado ou realizar cópias manuscritas bastante demoradas. No Museu Carlos Gomes encontram-se diversas cópias manuscritas de Sant'Anna (CT Nogueira, 1997) demonstrando que este tipo de partituras era ainda prioritário nas execuções musicais na

cidade, nas décadas de 70 e 80. As obras impressas encontradas naquele acervo são em geral para banda, com preponderância para trechos e arranjos de peças operísticas.

Sobre essa importante questão da impressão musical no Brasil, vale lembrar que os primeiros estabelecimentos surgiram no Rio de Janeiro somente no século XIX, sendo que a impressão regular começou em 1834; em São Paulo aparece mais tarde, em meados do século, e somente por volta de 1890 surge um serviço regular de impressão musical, através da firma Levy e Filhos (EMB, 1977:359). Certamente, havia importação de partituras e compra de obras no Rio de Janeiro, mas o grosso da atividade musical dependia basicamente de cópias manuscritas. O estabelecimento da impressão musical gerou um leque de partituras, permitindo a ampliação e uma seleção qualitativa do repertório. Mas partituras de grandes compositores publicadas pelas grandes editoras européias, proprietárias dos direitos sobre obras importantes da literatura musical, ainda dependiam de importação, cujo preço final para o músico brasileiro médio era proibitivo, como de resto ainda hoje.

A vida musical nas décadas de 1870 e 80 era condicionada por esses fatores e dependia sobretudo da música disponível, mais que de obras escritas especialmente pelos compositores para as orquestras e bandas da cidade. Com a ampliação da vida musical aparecem diversos compositores que escrevem para os grupos musicais que começavam a florescer.

Por outro lado, os músicos enfrentavam problemas financeiros que lhes dificultavam a sobrevivência. Sant'Anna Gomes, por exemplo, como se pode verificar pela sua biografia, tinha problemas de sobrevivência[2], e não podia trabalhar apenas por prazer. Embora estejamos tratando do século XIX, a imagem romântica do "músico genial" está bem distante do universo campineiro (e brasileiro). Ao perderem o patrocínio da igreja, os músicos se viram obrigados a trabalhar duramente por uma remuneração, que nem sempre lhes permitia uma vida confortável.

Para um compositor brasileiro no século XIX era praticamente impossível viver somente dessa atividade: ainda não existia qualquer tipo de regulamentação de direitos autorais pela execução de suas obras e só tiravam algum rendimento desse trabalho quando apareciam encomendas específicas, que podiam vir da igreja, da Câmara de Vereadores, ou de particulares que encomendavam música para cerimônias diversas, festas religiosas ou mesmo saraus. Para o músico profissional o caminho mais seguro para sua sobrevivência era a atividade didática.

Segundo Bruno Nettl (1983), todo sistema musical, seu estilo, características e estrutura

[2] Agravados pelos problemas financeiros de Carlos Gomes, a quem socorreu inúmeras vezes.

está intimamente associado com ao modo particular através do qual ele é ensinado. Assim, verificar como ocorre o aprendizado da música é um fator primordial para conhecimento da cultura musical.

Educação musical implicava em apresentações públicas e vários professores criavam suas próprias associações para manter essa atividade. Um bom número de professores passou a atuar na cidade, e até por uma condição sócio-cultural, a maioria lecionava canto e piano, principalmente para as moças, que dificilmente se dedicavam a outros instrumentos, talvez com raras exceções o violino. Entretanto, havia professores de flauta, oficleide e muitos eram polivalentes, ensinando diversos instrumentos.

Essa agitação refletiu-se no comércio musical e instalaram-se na cidade diversos afinadores e revendedores de piano e outros instrumentos, além da ampliação do comércio de partituras, atividades não desprezadas por Sant'Anna Gomes que tinha o seu estabelecimento *Harpeolina Musical* respondendo a toda essa demanda. Outra loja importante foi a Casa Livro Azul que importava pianos *Scheel*, além de partituras e livros sobre música.

Campinas tinha, portanto, atividade musical de grande intensidade, tanto no que se refere aos seus teatros, como clubes, associações e mesmo na vida privada e política. Tudo isso foi destruído pela epidemia de febre amarela de 1888/89 que promoveu um corte abrupto na vida intelectual, política e musical, inúmeras pessoas abandonaram a cidade, entre elas muitos professores de música e instrumentistas, e alguns certamente tiveram a vida ceifada pela doença. Esse funesto evento delimitou naturalmente o período abordado por essa pesquisa já que a atividade musical ficou em segundo plano frente às necessidades daquele momento, sendo retomada somente anos depois.

A afirmação de que a vida musical da cidade nunca mais teve tanta intensidade é correta. Entretanto deve-se levar em consideração que falamos de um outro tempo, onde a cultura e o lazer ocupavam posição destacada na sociedade. Época de profundas transformações sociais, os anos que precederam a república mudaram completamente o panorama social de Campinas e a música acompanhou esse desenvolvimento ampliando-se e diversificando. As melhorias urbanas que tanto contribuíram para o florescimento da música como a iluminação a gás, a ampliação das comunicações, os serviços de transporte, entre outras, não tiveram a contrapartida no saneamento básico e com isso as esperanças de desenvolvimento de uma metrópole cuja riqueza iria transformar a vida de seus cidadãos, desmoronam frente à febre amarela.

A interdisciplinaridade deste trabalho busca traçar o panorama musical desse momento peculiar da história campineira, explorando cada aspecto em sua interface com a sociedade, visando comprrender como e porque foram criadas condições adequadas para o desenvolvimento de uma vida musical tão intensa. Certamente Campinas não foi a única cidade a crescer musicalmente no período, mas ali esse ângulo pôde ser explorado de forma abrangente devido à preservação de grande parte de sua história em jornais, livros e arquivos. Isso permitiu a realização desse estudo de caso que, ao cruzar música e antropologia abarcando o universo dessa atividade em suas diversas formas de expressão, teve que buscar a sua própria metodologia, já que são poucos estudos realizados no Brasil com essa preocupação interdisciplinar: aqueles que se dedicam à música erudita, em sua grande maioria, apenas tangenciam a questão social, evitando maiores discussões sobre aspectos extra-musicais, o que desvincula o artista de seu contexto, ignorando que são produto de condições sociais determinadas; no lado oposto, aqueles que se dedicam à música popular, embora mais atentos quanto a esse aspecto, em geral desenvolvem seus trabalhos em gênero musical específico (como samba, choro ou obra de um artista), dificilmente de forma global.

Ao realizarmos esse trabalho tivemos por objetivo um propósito diverso: estudar e interpretar a vida musical da cidade de forma abrangente, não visando apenas descrever aspectos musicológicos, mas também os etnográficos, assinalando com Bruno Nettl (1985) que a maneira como a música se acomoda na cultura é resultado dos valores impostos pela sociedade.

MÚSICA NAS IGREJAS

FÉ E ESPETÁCULO

Acompanhando a laicização geral da cultura que se implantou no último quartel do século XIX, a música religiosa sofreu grandes modificações, influenciada por diversas formas musicais, especialmente o canto lírico. Essa tendência foi reforçada em Campinas por temporadas de importantes companhias de ópera ali e pelo contato freqüente com novas manifestações musicais que eram apresentadas em concertos e saraus. Além de promover um aprimoramento da audição musical, esses fatos geraram desinteresse pela rígida estrutura da música religiosa até então praticada.

A igreja, percebendo a necessidade de adaptar-se ao momento social, assimila um processo de adequação da música à demanda popular, passando a tolerar a introdução de elementos estranhos às suas tradições. O canto religioso, embora se mantivesse em latim, incorpora elementos operísticos e artifícios há pouco considerados heréticos, como instrumentos de percussão e aplausos dentro da igreja.

As festas religiosas eram momentos marcantes na vida da cidade e através de seus relatos podemos observar como as transformações mencionadas acima se manifestavam e como a população exigia novos padrões de desfrute estético.

Em fins de 1869 a cidade possuía três igrejas, outras duas em construção (Mendes, 1963:37). Nesse ano a cidade foi dividida em duas paróquias, Nossa Senhora da Conceição e Santa Cruz, mas nunca houve harmonia entre elas, os párocos alimentavam a disputa proibindo trajetos de procissões e interditando a presença de pessoas estranhas. Tais brigas, motivadas por jurisdições eclesiásticas, devoções e atitudes dos paroquianos, chegaram a tal ponto que foi necessária a intervenção das altas esferas da igreja, sendo o bispo D. Lino Deodato Rodrigues enviado à cidade com a função de apaziguar os ânimos. Ficou ali cerca de um mês, mas sua missão não foi bem sucedida e pouco tempo após a sua partida as brigas recomeçaram (Lapa, 1996).

Começamos nossa pesquisa pela festa do Espírito Santo realizada em 1874 na paróquia da Conceição, cujas cerimônias religiosas foram acompanhadas por numerosa orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes. Ao ser entoado *Gloria in excelsis Deo* foi executada uma música vibrante em tom de marcha, com bumbos e pratos; das tribunas da capela-mor foram soltas pombas enfeitadas com fitas coloridas. A presença de uma grande

orquestra com percussão é uma novidade significativa desse momento, pois a orquestra anterior era, em geral, pequena e raramente excedia vinte músicos; os instrumentos de percussão, antes interditados dentro da igreja, eram agora admitidos com a finalidade de realçar a grandiosidade da música e da mensagem divina, reforçada, nesse caso, pelo ruído e colorido das pombas que voavam pela nave em busca de sua liberdade.

Durante as Festas do Espírito Santo a cidade recebia grande número de pessoas de fora, além das famílias de fazendeiros e gente da roça. Raphael Duarte (1905) refere-se a alguns costumes que eram considerados pouco condizentes com a festa do Espírito Santo como concertos vocais e instrumentais, bailes luxuosíssimos, "gozados com indizível delírio" e fogos de artifício.

Em 1875, na mesma festa, foi apresentada uma missa de Giordani[1] para coro e orquestra, solos de Joana R. Duarte (*Laudamus*), Coronel Antonio R. Duarte (*Domine Deus e Qui sedes/Quonian*), Ana Raggio Zimbres (*Qui tollis*), Dulcina Soares (solo ao Pregador) e Joana do Rego Duarte (*O Salutaris hostia*), esse trecho acompanhado de coros e ecos a distância. O jornal O Constitucional destacou:

> A música da missa, em que tomaram parte as distintas senhoras, esteve excelente e sublime quanto a cantoria, segundo os entendidos. Os três corpos de cantores, cantando em coros separados e distantes uns dos outros, produziram um magnífico efeito e uma harmonia bela e surpreendente. Todas as distintas cantoras desempenharam com gosto, esmero e perfeição as partes que lhes foram distribuídas e arrebataram o auditório, por vezes, com a melodia e a harmonia de tão meigas e doces vozes. (OC, 19/05/1875:1)

Esse trecho é exemplar da nova atitude perante a música religiosa, ou seja, a busca do sentimento artístico em detrimento do conteúdo religioso; não há preocupação quanto à missa em si, o que se destaca é "a cantoria" excelente e sublime, o efeito magnífico, a bela harmonia e, de forma marcante, o arrebatamento do *auditório*. A utilização dessa palavra em um comentário sobre uma missa define exatamente a nova situação vivida na igreja: teatralização. A música na igreja passa a ser uma extensão daquela que ocorria nos teatros.

Para não passar em branco, registramos que, durante missa do Espírito Santo na Igreja do Rosário em 1881 foram executadas *Ave Maria* de Mercadante[2] por Adelaide Lopes e a Missa (de São Sebastião?) de Carlos Gomes, com direção de Sant'Anna Gomes;

---

[1] Giordani, Giuseppe (Napoles, 1753-Fermo, 1790).
[2] Mercadante, Saverio (Bari, 1795-Napoles, 1870). Importante compositor de ópera italiana.

em 1887 na paróquia da Conceição, *Kyrie* de José Lino Fleming[3], *Missa de São Sebastião* de Carlos Gomes[4], *Credo* de Coccia[5] e o *Tantum Ergo* de Paiva[6], regência do mesmo Sant'Anna Gomes. São eventos de grande porte com diversos solistas, coro e grande orquestra, cujo caráter, de acordo com padrões anteriores, seria muito mais adequado a um concerto que uma cerimônia religiosa.

Exigia-se que os intérpretes tivessem a capacidade de comover os ouvintes, não apenas pelo texto bíblico, mas por uma interpretação artística convincente, como nos teatros e saraus. Essa atitude é também encontrada nos comentários sobre a Festa de Santa Ana no Rosário, em julho de 1873, quando foi apresentada uma Missa de Fortunato Mazzioti[7], o *Credo* de Carlos Gomes e o *Solo ao Pregador*, cantado por Adelina Lopes. A cantora recebeu elogios dignos de diva, como se tivesse cantado uma ária de ópera, não uma peça religiosa:

> Foi indizível o profundo enlevo de todos pelos magníficos acentos de uma voz tão cheia de atrativos. O solo ao pregador, na festa de Sant'Anna, foi de admirável correção de sentimento, de gosto. E depois aquelas notas todas de um viço e de uma frescura não vulgares, corria a saber de uma rara flexibilidade, ora vividos e ardentes, ou meigos e melancólicos emoldurando os arroubos do hino santíssimo os ímpetos ideais de comoções. (GC, 31/07/1873)

A nova atitude estética se configura na referência a sons "meigos e melancólicos emoldurando os arroubos do hino santíssimo", numa inversão do sentido bíblico compreendido no texto religioso em função da expressividade artística.

Em outra festa religiosa, a de Nossa Senhora das Dores realizada na Freguesia de Santa Cruz em 1886, antes da missa foi executada ao órgão *Ave Maria* de Guilmant[8] por Sampaio Peixoto; durante a missa foi apresentado um duo de Battmann[9] com a participação de Ludovina Andrade, Maria Luiza de Almeida (primeiros sopranos), Joaquina Gomes,

---

[3] José Lino Fleming (Pouso Alegre, 1848-Ilhas Canárias, 1888). Em 1881 recebeu bolsa de estudos para estudar na Itália, onde foi aluno do Conservatório de Milão. Após inúmeras provações tenta retornar ao Brasil, mas faleceu ainda a bordo; seu corpo foi jogado ao mar. CT Nogueira, nº 44:57.

[4] CT Nogueira, CCG, 12:362.

[5] Coccia, Carlo (Nápoles, 1782-Novara, 1873); maestro no Teatro São Carlos de Lisboa, inspetor e diretor da Escola de Canto da Academia Filarmônica de Turin e sucessor de Mercadante como mestre-de-capela na Igreja de S. Gaudenzio em Novara, cargo que exerceu até sua morte. CT Nogueira, nº 25: 37.

[6] Provavelmente trata-se de Manuel João de Paiva. (CT Nogueira, nº 204:172.

[7] Mazzioti, Fortunato mestre-de-capela da Capela Real do Rio de Janeiro em 1816. CT Nogueira, nº 161:142.

[8] Guilmant, Alexandre (Boulogne-sur-Mer, 1837-Meudon, 1911). Compositor e organista, seu nome esteve ligado ao órgão Cavaillé-Coll, fabricante do instrumento instalado na Matriz de Campinas em 1883.

[9] Compositor não identificado.

Cecília Almeida e Elisa Sampaio (segundos sopranos), sob regência de Joaquim José Mariano[10]. Ao final, flores foram atiradas das tribunas sobre os assistentes e.segundo a imprensa.o *Gloria* foi seguido por um "bonito e sentimental" *Stabat Mater* cantado pelas mesmas cantoras, com regência de João Monteiro. Antes do sermão foi executada uma peça de Renard[11] para mezzo-soprano cantada por Francisca de Queiroz com acompanhamento de órgão; no *Credo*, durante a benção, o organista Sampaio Peixoto "revelou perícia" e após a missa foi servido um copo de água na sacristia às pessoas que participaram do evento. (CC, 19/9/86).

No relato acima podemos apontar fatos que caracterizam essa nova postura perante a atividade religiosa e musical: a citação nominal de cada músico, em especial dos regentes (termo recentemente introduzido), indicando interesse pela pessoa que executava e sua interpretação (o organista "revelou perícia"); a parte cantada realizada exclusivamente por mulheres; o lançamento de flores sobre a platéia e, principalmente, a utilização de uma expressão como "*Stabat Mater* bonito e sentimental", conotando um posicionamento estético frente a um dos episódios mais dramáticos de toda a liturgia católica, o sofrimento de Maria frente a seu filho crucificado, cena que, aos olhos da igreja, nem com muito esforço poderia ser sublinhada por estes adjetivos, de certa forma profanadores do sentimento que essa cena deveria gerar. Fechando a cerimônia, realizou-se na sacristia uma alegre reunião (o *copo d'água*) que em nada lembrava os momentos de contrição aos quais a cerimônia deveria ter conduzido os ouvintes.

A exigência artística que ia tomando conta dos fiéis e do público em geral está resumida nas palavras de um cronista do Diário de Campinas:

> A arte apodera-se de nós. É com prazer, e com orgulho que vejo-a manifestar-se já nas festividades como a que me refiro [festa de N. Sra. das Dores] já no afã com que buscamos nos Teatros ver artistas de nomeada. (DC, 23/09/86)

Em agosto de 1875, na Festa do Bom Jesus, mais uma vitória da ópera sobre a música sacra: Joaquina Gomes cantou um *Solo ao Pregador* extraído e adaptado por

[10] Músico de Itu, cunhado de Elias Álvares Lobo.
[11] Compositor não localizado; não citado no Grove

Sant'Anna Gomes da ópera *Salvator Rosa*[12]. Houve também a participação do cantor de ópera Eduardo Pons numa mescla completa entre a ópera e a música religiosa

O evento mais importante para a música na liturgia era a Semana Santa, já que ela estava presente em todos os rituais. Entretanto, mantinha-se aqui o tom conservador, pois não cabiam demonstrações de virtuosidade ou ovações frente aos eventos evocados nesse período. Dessa forma, o estudo da música em missas e ofícios nada acrescentariam a essa pesquisa e não serão, portanto, abordados aqui.

Destacaremos apenas alguns momentos mais significativos para a vida musical, já que extrapolam o ambiente estrito da igreja, como a Procissão de Passos, ocasião em que, nos altares montados nos desvãos de portas e janelas, quatro vozes cantavam sem acompanhamento o *Miserere* enquanto a *Verônica*, vestida de negro, véu e cabelos soltos, desenrolava muito vagarosamente a efígie de Cristo coroado de espinhos e a exibia à multidão. A presença dessa personagem na Procissão de Sexta-feira Santa era ainda mais pungente e seu canto foi descrito por Vitalina Pompêo de Souza Queiroz:

> A procissão do enterro desenvolvia-se, imensa, na sexta-feira santa, e dezenas de anjinhos, as níveas azas envoltas em tules negros, levantavam nas mãos inocentes, os instrumentos de suplício, a coroa de espinhos, os cravos, a esponja, a lança, a escada, tudo envolto em negros véus. Depois dos quais aproximava-se o pálio emocionante, em passo tardo e grave, o ataúde elevado, perante o qual a multidão ajoelhava-se reverentemente, o espírito abalado, a alma confrangida. Viam-se perpassar as três Marias, o discípulo amado e a Madalena, solta a longa cabeleira. E em meio daquele silêncio em que só se ouviam muito em surdina, lamentos musicais, como gemidos suspirados, levantava-se a voz trêmula e impressionante da Verônica envolta em negro véu, que apresentava o branco lenço, trazendo impresso o sangue do Salvador, a sua efígie divina! (Queiroz, 1951)

Os músicos, depois de terem participado de todas as cerimônias, no sábado já de madrugada deviam estar a postos para a coroação de Nossa Senhora às cinco horas da manhã e no domingo muito mais cedo, às duas horas da madrugada,para executarem a música das matinas, da procissão da Ressurreição e da missa solene.

Como assinalamos, durante a Semana Santa não havia os excessos que ocorriam em outros momentos dentro da igreja, as cerimônias eram mais conservadoras e os fiéis se mantinham em atitude de constrição e silêncio até o Sábado de Aleluia, evitando manifestações e comportamentos em desacordo com as circunstâncias. Mas a música religiosa já havia sido definitivamente impregnada pela ópera e isso não implicava em

[12] CT Nogueira, nº 231:190 (Hino Veni Creator)

desrespeito às tradições eclesiásticas, era resultado da exigência artística característica do romantismo que havia penetrado também na igreja.

Para ilustrar esses fatos, temos a figura exemplar da cantora Maria Monteiro, legítima representante dessa nova postura artística. Após o sucesso de Carlos Gomes, ela representou como ninguém, em Campinas, a figura artista romântico do século XIX: de menina-prodígio, foi alçada ao sucesso graças a uma pensão que recebeu do governo brasileiro para estudar na Itália, onde viveu alguns momentos de diva. Mas sua vida foi repleta de sofrimentos e faleceu prematuramente, aos 27 anos. Durante o período que viveu em Campinas, sempre se apresentava durante a Semana Santa, sem nunca assumir uma atitude propriamente religiosa, seu comportamento artístico era mais pertinente aos salões e teatros, isto é, cantar na igreja era uma extensão do que fazia no palco.

Uma apresentação significativa dessa cantora configura bem a mudança do padrão musical ocorrido na sociedade campineira: em 1886, dentro das cerimônias da Sexta-feira Santa, cantou um *Solo ao Pregador* na Matriz da Conceição com tão grande sucesso, que foi obrigada a repetí-lo após o sermão, em mais uma cena inusitada na igreja. Aqui, em respeito à Semana Santa, esperou-se o fim da celebração para a repetição da peça. Em outras circunstâncias, provavelmente isso teria ocorrido em seguida.

Não importava mais o que Maria cantava e sim como cantava e se conseguia arrebatar um público que já não se mantinha estático, ouvindo a pregação do vigário; ao contrário, participava ativamente e exigia que os intérpretes fizessem o mesmo. Expressar através da música passagens bíblicas era necessário, mas ela não teria sentido se despojada de emoção estética. Quanto aos clérigos, só lhes restava se adequar a essa nova situação e aproveitá-la da melhor maneira para os seus sermões e pregações.

É importante ressaltar que, ao incorporar novos gêneros musicais à música religiosa (mesmo que tenha sido à sua revelia), a igreja teve naquele momento um papel fundamental enquanto disseminadora de uma cultura musical restrita às classes mais abastadas: franqueada à população, independente de classe social ou poder econômico, as portas das igrejas estavam abertas e todos podiam freqüentá-la e ouvir música similar àquela que se fazia nos teatros e salões, onde as classes mais humildes não tinham entrada e parte da população não tinha o costume de freqüentar.

Sobre o Natal, não foi possível uma coleta de dados significativa. Leopoldo Amaral tece alguns comentários, mas, caracterizados pelo saudosismo, não permitem maiores ilações no que se refere à musica. Esse autor, que era músico amador e realizou a parte de órgão em cerimônias natalinas, recorda que "as harmonias festivas da Orquestra Sant'Anna Gomes enchiam o ambiente sagrado, o órgão desprendia acordes e melodias de júbilo, envolvendo cânticos de diversas vozes argentinas que entoavam hinos ao suave episódio" (Amaral, 1927:385).

Gloria in excelsis Deo! Ao serem proferidas estas palavras pelo sacerdote, à meia-noite, os sinos começavam a repicar e no Largo da Matriz era acesa uma enorme fogueira ao som de baterias e foguetes. Algumas vezes comparecia a Guarda Nacional em trajes de gala para montar guarda na porta da igreja, de frente para o Largo da Matriz,que já estava apinhado de tabuleiros com doces como pé-de-moleque, doces secos e empadinhas que se amontoavam sobre a brancura da toalha. Amaral comenta que um importante político havia lhe confidenciado: "você não imagina a satisfação que eu sentia, na minha meninice, quando em tempo de festa, me chegava a um tabuleiros para comprar um doce de batata roxa!". Toda essa festa era acompanhada por bandas de música.

Para esperar a Missa do Galo, as famílias se reuniam em casa com lautas ceias ou improvisavam *soirées* dançantes, ocasião em que eram executados *schotisks*, polcas, lanceiros e gerais, por pequenos grupos acompanhados de violão. Em seguida a população se dirigia à Matriz onde havia missa cantada. Enquanto decorria a adoração dos fiéis, um coro de meninos entoava, com acompanhamento de harmônio, cânticos, composições singelas e trovas populares. Entre os versos de um hino que seria muito popular no interior de São Paulo e trazido de Minas Gerais por uma devota estava:

> Vinde pastores e anjos,
> Querubins e toda gente,
> Adorar um Deus-Menino,
> A um Deus onipotente.

O autor apenas registra esses versos, sem apresentar maiores detalhes, o que poderia enriquecer muito essa pesquisa no que se refere ao natal.

Evento religioso isolado, mas marcante, tanto no plano social como musical foi a inauguração da Matriz da Conceição, cuja construção, iniciada em 1807, havia consumido

mais de setenta anos devido ao projeto ambicioso e em total desacordo com a renda da população.

Para a conclusão das obras, foi estabelecido em 1876 um imposto aos moradores da cidade, gerando inúmeros protestos, pois cobrava de todos indiscriminadamente, mesmo daqueles que não professavam a fé católica. A imprensa acusava o imposto de inconstitucional, já que os não católicos tinham que pagar por uma obra que era oposta à sua crença e que jamais freqüentariam. Também lamentava o uso que se fazia do povo para concluir a obra:

> Confundindo a linguagem dos descendentes de Noé, impediu Deus em priscas eras a construção da Babel assíria: por contrariedade de outro gênero tem Ele obstado ao remate da Babel Campineira. E o povo geme sob o gravame do injusto imposto. Até quando sofrerá com paciência? Nunca conhecerá dos seus direitos? Uma vítima. (GC, 04/02/76)

Com o imposto vigorando por algum tempo, a construção pôde recomeçar e em julho de 1879 foi colocada a cruz no alto com a participação de três bandas; em dezembro de 1882 a matriz foi benzida e colocada a cruz externa no lado do Teatro São Carlos. Em abril do ano seguinte foi instalado o órgão de tubos Cavaillé-Coll.

Em oito de dezembro de 1883 a igreja foi finalmente inaugurada e da programação musical constavam exclusivamente compositores brasileiros:

Elias Álvares Lobo	Oratória a grande orquestra, com dois coros de anjos, cantando 50 senhoras. 1° coro, solo de Maria: Cândida de Queiroz Telles. 2° coro, solo do anjo Gabriel, Adelaide Lopes Gonçalves com acompanhamento de harmônio por Emilio Giorgetti e Antonio Álvares Lobo, solo de São José, pelo sr. Jerônimo Lobo
José Lino Fleming	Kyrie a grande orquestra
Elias Álvares Lobo	Missa 8ª e credo, a grande orquestra Solo ao pregador, Esméria Lobo
Carlos Gomes	Tantum ergo n° 2.

As peças de Elias Lobo[13], ambas para solistas, coro e grande orquestra demonstram a suntuosidade da cerimônia. A segunda peça, "Kyrie", de José Lino Fleming, compositor mineiro que encontrava-se realizando estudos musicais em Milão[14], foi composta especialmente para essa ocasião. Não se trata de uma obra de longa duração, mas a orquestração é densa: coro (soprano, alto, tenor e baixo), violinos I e II, viola, violoncelo,

[13] Itu, 1834-São Paulo, 1901.
[14] CT Nogueira, n° 44:57; manuscrito autógrafo.

flautam clarinetes I e II, fagote, trompas I e II, trompetes I e II, trombone e baixo.

Na seqüência, mais duas obras de Elias Lobo e uma de Carlos Gomes, todas para coro e grande orquestra.

Em outro evento no período da tarde, foi cantada a *Preghiera* de Dechamps[15], para solo e coro de meninas, cantado por Maria Monteiro e alunas do Colégio de Carolina Florence, acompanhadas ao órgão por Emilio Giorgetti.

No dia seguinte, 9 de dezembro, a música começou às nove horas da manhã, com outro programa de peso: *Kyrie* de Maurício Júnior[16], Missa de Raphael Coelho Machado[17], Solo de *Laudamus* de Carlos Gomes por Adelaide Lopes Gonçalves e *Credo* de Pacini[18], todas para solistas, coro e grande orquestra. Houve a cerimônia de sagração do bispo D. Joaquim José Vieira e apresentou-se o *Te Deum* a grande orquestra de Ferreira[19] e o *Solo ao Pregador* de Mercadante, com acompanhamento de orquestra com Adelaide Lopes Gonçalves.

Apesar do caráter festivo, até esse momento a cerimônia havia se mantido dentro dos estritos padrões religiosos, mas subitamente a música profana entra na igreja com sua própria cara, sem mistura ou adaptações. Foram executadas as sinfonias para orquestra *Oberon* de Weber[20], *Conde de Essex* de Mercadante[21], trecho de *A louca*, ópera de Elias Álvares Lobo e *Sinfonia* de Cimarosa[22]. Os coros eram formados por Adelaide Lopes Gonçalves, Esméria Lobo, Joaquina Gomes, Fantony, Eduardo Pons, comendador Cardim, Escobar, Celestino Malta e F. Silva. Como solistas instrumentais estavam Vilela, Brum, Krüger, Cândido Álvaro, José Emigdio, Oliveira Duarte, Nepomuceno, José Alcibíades e Campos. Como regentes figuravam Francisco Gomes de Carvalho, Elias Álvares Lobo e Sant´Anna Gomes, que regeram uma orquestra composta de setenta músicos, enorme para os padrões campineiros da época.

---

[15] Compositor não identificado.
[16] Pirassununga, 1850-Campinas, 1881. CT Nogueira, nº 152:136.
[17] Ilha da Madeira, 1814-Rio de Janeiro, 1887. CT Nogueira, nº 26:38.
[18] Pacini, Giovanni (Catânia, 1796-Pescia, 1867), diretor da Capela Ducal de Lucca. Com Mercadante, marca o período intermediário entre Bellini e Donizetti e os grandes sucessos de Verdi. Teria escrito a ópera *Niccolò de Lapi* para ser estreada no Rio de Janeiro em 1857. CT Nogueira, CMJG, nº 201:170.
[19] Aqui existem duas possibilidades: Francisco de Paula Ferreira de Resende, RJ, século XIX. (CT Nogueira, nº 42:55) ou Ferreira Pena, compositor amador campineiro, atuante na segunda metade do século XIX.
[20] Weber, Carl Maria von (Eutin, 1786-Londres, 1826). CT Nogueira: 352.
[21] CT Nogueira:328
[22] Cimarosa, Domenico (Averna, 1749-Veneza, 1801), mestre da ópera cômica. CT Nogueira, :316.

No dia onze houve grande tumulto dentro da igreja completamente lotada: por razões não esclarecidas as portas laterais foram fechadas e pessoas do lado de fora forçaram a entrada; os fiéis aglomerados na nave central, desconhecendo a origem do barulho, foram tomados de pavor e precipitaram-se para a porta principal e, empurrando os que estavam mais próximos dela, caíram sobre os que vinham chegando numa enorme confusão. Imaginou-se que havia fogo ou que as paredes desabavam, várias pessoas desmaiaram ou saíram feridas. Para tentar acalmar os ânimos, o vigário mandou tocar o órgão em *fortissimo* durante algum tempo e tentou continuar a cerimônia. O pânico instalou-se com facilidade porque corriam boatos pela cidade que previam tremores de terra, aparecimento de serpentes e outras crendices. Desde a escolha do local para a construção da igreja havia superstições acreditando que naquele local habitava um dragão pronto a derrubar qualquer obra construída em seus domínios, crença reforçada pela morte de quatro operários durante a construção.

Estes fatos, mais que simples tumulto, assinalam a estratificação social que havia na sociedade campineira: as portas foram fechadas para impedir a entrada de pessoas indesejadas.

> Estas distinções em uma igreja são muito convenientes para credito da religião de Cristo, perante a qual todos somos irmãos! Quando os ímpios dispõem assim da casa de Deus, o que resta aos verdadeiros fiéis?... Pedir o látego do Nazareno para os novos vendilhões e que a misericórdia divina se amercee deles, dando-lhes a luz do entendimento, que é o que lhes falta. (DC, 11/12/1883)

Essa foi uma das primeiras intervenções do órgão tubular *Cavaillé-Coll*, cujo som em alto volume deve ter contribuído para aumentar ainda mais o pânico e não para apaziguar os ânimos, como queria o vigário.

A regência da orquestra e do coro na Matriz Nova ficou a cargo de Sant'Anna Gomes, mas não exclusivamente, havia exceções como Elias Álvares Lobo, José Emigdio, entre outros. Aparentemente o cargo de mestre-de-capela, como havia sido Manuel José Gomes, já não existia, o que eqüivale a dizer que não havia mais um único responsável pela execução musical (ensaios, composições, regência, cópias musicais) e pela contratação e pagamento dos músicos. A música na igreja foi aos poucos perdendo sua severidade na medida em que os elementos laicos começavam a predominar. Como a música já dispunha

de outros espaços para sua execução, a atividade do músico ganhou autonomia, embora a igreja ainda representasse uma maneira de certa forma segura de aumentar a renda.

Fundamental para a atividade musical da nova matriz foi a montagem do órgão Cavaillé-Coll, concluída pelo organeiro Antonio Pastore em novembro de 1883. O fabricante desse intrumento, Aristide Cavaillé-Coll (Montpellier, 1811-Paris, 1899), era um dos nomes mais respeitados no que se referia à construção de órgãos tubulares, com grande aceitação na França (Igreja de la Madeleine, Sante Clotilde, Notre Dame, La Trinité[23] e Trocadero), Espanha (Santa Maria del Coro, San Sebastian), Holanda (Paleis voor Volksvlijt, hoje no Concertgebow de Amsterdan), Bélgica (Sheffield Town Hall, Conservatório de Bruxelas) e América do Sul. É considerado o verdadeiro criador do órgão romântico na França e sua influência na construção de órgãos na Inglaterra e Alemanha também foi bastante grande (Grove, 1995, v.4:19).

Apesar da imponência e sonoridade, o *Cavaillé-Coll* de Campinas tornou-se um problema pois ninguém conhecia seu mecanismo nem estava capacitado para executá-lo. Permaneceu fechado por muito tempo, e a conseqüente deterioração provocou a ira de alguns habitantes contra o arquiteto Ramos de Azevedo, responsável pela compra de um instrumento de ótima qualidade, mas em desacordo com os padrões da cidade[24].

Antonio Carlos Sampaio Peixoto, o Sampainho, misto de artista (pintor e músico) e industrial (olaria e fundição), foi quem assumiu a tarefa de explorar o instrumento para conhecer seus mecanismos, descobrindo então que trinta tubos não emitiam sons por estarem entupidos e um estava inutilizado.

Resolvidos os problemas físicos e técnicos, Sampaio dedicou-se a estudar as inúmeras possibilidades sonoras do instrumento, a fim de tornar-se organista da Matriz. Em livro de sua autoria, o organista comenta que a dificuldade para conseguir partituras específicas era grande e "algumas pessoas que as possuíam, negavam-se a doá-las, vendê-las ou emprestá-las, para poder ser estudado o instrumento" (Sampaio, 1892). Sant'Anna Gomes e o Cônego Scipião mobilizaram-se e conseguiram partituras originais para serem executadas. Em 1885 Peixoto dispunha de onze missas solenes para órgão e vozes e um

[23] onde durante muitos anos tocou Olivier Messiaen.

[24] Existe uma tradição oral não comprovada e discutível que afirma que o instrumento seria entregue na cidade do Cairo, mas uma revolução impediu a aproximação do navio que o conduzia. Para evitar prejuízos maiores a empresa teria enviado a Campinas onde havia encomenda de um órgão menor.

bom arquivo de música, deixando assim de depender de arquivos particulares e de afinadores.

Ainda segundo o organista, o instrumento tinha três teclados, dois para serem tocados com as mãos e os baixos com os pés, e dezesseis registros: *Clairon, trompete, basson-haut-bois, viola de gamba, voix celeste, corde-nuit, flûte octave, pestant, montre, bourdon, flute-harmonique, salicional, basse, soubasse, trompete e clairon*, os dois últimos para os graves, que acompanhados dos dois primeiros tinham um som especial denominado *instruments d'anche*. Ao todo o órgão podia emitir 892 notas e tinha seis pedais: *tirasse de gran orgue, tirasse du récit, appel de jeux d'anches, expression, capote de deux claviers e tremblant.* (Sampaio, op.cit.)

As solenidades religiosas passaram a ter sempre peças executadas naquele órgão e a execução de Peixoto era sempre objeto de admiração:

> O soberbo órgão da Matriz Nova da Conceição, confiado ao zelo do hábil virtuose Snr. Antonio Carlos Sampaio Peixoto, que tem estudado esse instrumento como verdadeiro artista afim de conhecer-lhe todos os recursos, tem sido ultimamente muito apreciado pelas pessoas que ouvem as suas magníficas vozes quando o Snr. Sampaio Peixoto executa algum trecho musical. Ainda ontem, às 9 hs, foram executadas no órgão pelo Snr Sampaio Peixoto duas belíssimas composições musicais, sendo a primeira de Donizetti e a segunda de Gustavo Lange. O efeito que elas produziram nos assistentes foi o melhor possível, em virtude da perfeita execução que tiveram. Alguns entendidos não quiseram retirar-se sem cumprimentar e a felicitar o sr. Sampaio Peixoto pela mestria com que soube executar aquelas composições. (CC, 31/03/1886)

Embora o órgão de tubos seja o instrumento por excelência da música eclesiástica, no século XIX diversos compositores como Cesar Franck e Camile Saint-Saëns utilizaram-se do órgão em peças não religiosas; nas devidas proporções o mesmo acontece em Campinas. Não importava se era executada uma peça escrita com finalidades religiosas ou não, o importante eram os efeitos que conseguia sobre a "platéia", que sempre aplaudia. Apesar de seu sucesso como organista, Peixoto não obteve o devido retorno financeiro e resolve abandonar o cargo. Nessa ocasião publicou a seguinte nota no Diário de Campinas:

> O abaixo-assinado deixando hoje o cargo de organista da Matriz da Conceição desta cidade, cargo que exerceu por espaço de 2 anos, vem por este patentear seu eterno reconhecimento aos seus dignos colegas de arte, a seus amigos e admiradores de seu pequeno talento artístico pela consideração que lhe dispensaram todas as vezes que o mesmo fez ouvir aquele magnífico órgão, assegurando que, se mais não fez, foi por lhe faltarem as habilidades para tão honroso cargo. Campinas 31 de julho de 1887.

A seguir os músicos da cidade publicaram nota lamentando que a igreja não pagasse o que merecia Peixoto:

> Nos, abaixo assinados, declaramos que em Agosto de 1885, quando o snr. Antonio Carlos Sampaio Peixoto tomou conta do grande órgão da Matriz da Conceição desta cidade, achava-se aquele instrumento em estado de completa desafinação, sujo e com falta de muitos tubos de diversos registros, isto devido ao estado de abandono em que se achava o mesmo; hoje pode-se ouvir e admira-lo, não só quanto à afinação de todos os registros, como pelas belas e variadas combinações dos mesmo registros, mas para o sr. Sampaio Peixoto poder conseguir isto, teve de fazer um estudo minucioso de todos os registros daquele instrumento e muito trabalho tem tido para poder conservá-lo afinado e limpo como se acha. Incontestavelmente tem o sr. Sampaio Peixoto prestado um grande serviço fazendo ouvir aquele majestoso órgão, condigno do lugar que ocupa na referida Matriz e oxalá que tenha a mesma Matriz a felicidade de encontrar outro zelador de tão esplêndido a admirável instrumento. Campinas, 31 de julho de 1897. Sant'Anna Gomes, Emilio Giorgetti, José Emigdio Junior, Antonio Rego Duarte, Azarias Dias de Mello, Ananias José Vieira, Emilio Antonio Henking, Antonio Braz da Silva, José Francisco Monteiro, Juvencio Augusto Monteiro, Benedito Eleodoro de Toledo, José Gonçalves de Godoi Maurício, Flamínio Maurício, Joaquim José Mariano, João Baptista Monteiro.

As repercussões negativas da demissão de Sampaio não ficam somente entre os músicos, havendo fortes protestos nas páginas do mesmo jornal:

> Sabemos que a má retribuição de seu trabalho fez o Snr. Sampaio deixar o cargo que ocupou bastante tempo, dando provas de sua proficiência e gosto musical. Será deplorável que por questão pecuniária se deixe inutilizar um instrumento magnifico como é aquele órgão, à falta de quem o possa tocar e conheça seus segredos.

A sessão *Bolinhas de Pão* também se manifesta:

> Sabe o leitor que, assim como o rapaz que veste-se de luxo, teve que pagar com o seu fausto e encheu-se de dívidas. (...) Pois bem, a igreja conciui-se e fez aquisição de um órgão em cujas harmonias os devotos da música deviam retemperar a alma contrita e piedosa (...). Confiou-se o instrumento a hábil artista e as notas que dele saíam eram como um bando de pássaros a gorjear pela abóbada do templo. (...) Mas vemos com surpresa que o organista vai deixar o lugar por motivos de retribuição pecuniária. Não basta lamentar o fato, é preciso exigir uma reparação. (...) Em suma, a igreja debele, como puder as suas crises pecuniárias, faça as alterações que quiser em seu orçamento, mas não deixe o órgão desorganizar-se nas mãos de um herege da santa religião musical. (DC, 01/08/1887)

Mas as autoridades eclesiásticas não tomam qualquer providência e Sampaio abandona o cargo, mudando-se pouco depois para Bragança Paulista. Essa pouca atenção da igreja para um músico, cuja atuação era extremamente valiosa para os seus propósitos, assinala um certo desinteresse da igreja no que se refere à música (ou aos músicos), num momento em que os padres já não detinham mais o controle da música executada durante as cerimônias; a música profana (e o comportamento que elas ensejavam) havia

transformado a música religiosa e palmas e ovações eram constantes no local sagrado. Possivelmente houvesse até vaias e pateadas se determinado cantor desafinasse ou falhasse, como em um teatro. A igreja enquanto instituição tolerava esse tipo de manifestação como necessária para manter os seus fiéis, mas os padres mais conservadores certamente tinham saudades das antigas e silenciosas missas, plenas de respeito e temor a Deus, onde os fiéis só se manifestavam quando solicitados.

Podemos imaginar a reação de um padre ao se deparar com manuscrito realizado por José Emigdio Ramos Júnior, músico profissional com larga atuação na cidade que, em uma cópia de *Alleluia para Sábado Santo* de Francisco Manuel da Silva arremata o trabalho com a seguinte frase: "Emygdius escreveu na Semana Santa de 1871, no Rosário de Campinas, durante as maçadas religiosas deste dia"[25]. Deve-se supor que a obra tenha sido executada em alguma cerimônia, e nesse caso teria obrigatoriamente circulado pelas mãos dos músicos da orquestra e do regente, e, possivelmente, pelas de algum padre. Teria o músico feito essa anotação como um desabafo por um trabalho estafante ou exatamente para que algum membro do clero soubesse suas opiniões? Conhecendo-se um pouco a veia cômica de Emigdio, a segunda hipótese não fica totalmente descartada.

Outro evento que demonstra um certo desinteresse da igreja com relação aos músicos ocorreu no velório do trompetista e copista Antonio Tibúrcio Cantinho em agosto de 1881. Perante um grande número de pessoas, o coadjutor se negou a fazer a recomendação com o *Libera me* após a realização do ofício fúnebre, como era costume. Segundo ele, era uma questão de "direitos paroquiais", o que os presentes entenderam como "cobre". Resolvido este problema através de uma coleta entre os presentes, o padre revestiu-se dos paramentos "para bem ganhar a vida".

Inquirido sobre a razão de não querer fazer a recomendação com *Libera me* como os músicos pediram, o sacristão respondeu que "nunca tinha visto cantar o *Libera me* as escuras, porque nem cera tinham distribuído" e continuou discutindo com as pessoas presentes, que ficaram indignadas. De suas palavras, deduziu-se que falecido cuja família era de poucas posses, não tinha direito a recomendação, já que não poderia pagar por isso, gerando ácida crítica no Diário de Campinas: "a igreja é balcão? Tartufo". Segundo esse jornal, a história se resume no fato de que

---

[25] CT Nogueira, nº 255:208

> tendo chegado o padre e principiando a musica a tocar as partes do cerimonial, o reverendo fechou o livro e azulou, deixando ponto final na lição. Este santo homem parecia ignorar o que tinha vindo ali fazer. Na paroquia da Conceição parece ser o "enxota-cães" quem manda na igreja por isso que ele negou-se renitentemente a fazer a oração. (DC, 02/08/1881)

Retornando à música executada dentro da igreja, podemos ver a transformação por que passou nos comentários sobre cerimônias religiosas publicados na imprensa (cuja crítica musical já é em si uma novidade). Havia uma busca incessante de momentos de interesse estético, resultando em crônicas permeadas por adjetivos sentimentais; os cronistas expressam os sentimentos da população quando afirmam procurar a arte na música das cerimônias religiosas com o mesmo interesse que a buscavam nos teatros e salões. Algumas expressões utilizadas refletem prazer de ver a arte manifestar-se nas festividades: magníficos acentos de uma voz tão cheia de atrativos, sons meigos e melancólicos, ímpetos ideais de comoções, a música excelente e sublime, arrebatamento do auditório, expressões que estabelecem vínculos definitivos entre a música na igreja e um concerto ou representação teatral.

Se fizermos uma rápida análise de uma peça religiosa de Sant'Anna Gomes podemos verificar algumas características operísticas nessa obra. Trata-se de *Tristis est anima mea*, para mezzo-soprano, flauta, quinteto de cordas e violoncelo. A data da composição não foi indicada pelo compositor, mas a dedicatória a Maria Monteiro, indicando que ela partiria em breve para a Itália, nos leva a datar a obra entre 1886 e 87, já que ela partiu em meados desse ano. O primeiro fato que chama a atenção é a própria instrumentação da obra: quinteto de cordas não era comum na igreja em épocas anteriores, utilizava-se uma orquestra pequena, com alguns instrumentos de sopro (não solistas como é o caso da flauta nessa obra), ou o acompanhamento de órgão/baixo contínuo. Além disso, chama a atenção a presença de dois instrumentos solistas, o violoncelo e a flauta. O acompanhamento pelo quinteto, de escrita pouco sofisticada, com acordes arpejados e pausas de colcheia no início de cada tempo, são semelhantes aos utilizados na música italiana e em especial em algumas árias de Donizeti, Bellini e Verdi. É uma peça para mezzo-soprano que, se não exige grande virtuosidade, vem imbuída de caráter dramático bastante acentuado. Escrita em ré menor, a peça se inicia com uma introdução instrumental de seis compassos e a voz entra a seguir, com o texto em tom lamentoso, com a indicação pouco comum "*con sentimento*". Concluído este trecho, inicia-se uma segunda parte cujas

características operísticas se acentuam com a flauta e o violoncelo comentando a obra em semicolcheias, acompanhados pelo quinteto em pausas e colcheias até o final do trecho, numa escrita musical inegavelmente influenciada pela ópera. Há um retorno ao primeiro tema, que conclui tristemente a obra. É importante ressaltar que, embora de extensão vocal restrita, a maneira como a peça foi escrita permite que o intérprete expresse os sofrimentos de maneira eficaz, obedecendo aos novos padrões estéticos que apontamos no decorrer desse capítulo.

Uma obra como essa é resultante direta da integração entre a música laica e a eclesiástica, que incorpora os recursos expressivos da primeira, diminuindo a diferenciação entre elas. No caso específico de Sant'Anna, sua dupla vivência como músico na igreja desde a infância, quando auxiliava seu pai nos serviços religiosos, e mais tarde como maestro do Teatro São Carlos, onde teve a oportunidade de reger inúmeras óperas e concertos, fez com que se tornasse o músico mais representativo dessa transformação estilística por que passava a música campineira naquele período.

MÚSICA NOS TEATROS

Vai um abismo e bem profundo entre o belo tempo em que delirávamos com as chalaças sediças dos palhaços de cavalinhos, e o presente em que se pagam camarotes caríssimos para ver Sarah, a grande, a celebridade Sarah, e para ver os Rosas! Digam que não progredimos, vamos!
(Diário de Campinas, 23/09/86)

TEATRO SÃO CARLOS

Sua construção foi iniciada em 1847 através de uma associação criada para este fim, cujo capital acionário chegava a 18:400$000. A inauguração se deu em 1850 e nessa época comportava cerca de 350 pessoas, que durante muito tempo não dispunham de cadeiras, que deveriam levadas pelos espectadores. Tinha sessenta e dois camarotes, galerias e salas para reuniões. Segundo o viajante português Augusto Emílio Zaluar, que o visitou em 1860 era superior ao da capital pela sua grandiosidade e beleza.

O interesse da população campineira por bailes, festas e saraus já havia sido comentado por Alfredo d'Escragnole Taunay em 1865, quando comparava a tímida vida social da cidade de São Paulo à exuberância de Campinas, onde admirava a aparência luxuosa dos "sobrados excelentes" e as vastas casas das fazendas, cercadas de grandes e belos pomares. Sobre a vida social escreveu:

> temos sido tratados pelos campineiros com a mais viva cordialidade. Aliás se diz que são muitíssimo mais dados que os demais paulistas (...) Em Campinas reina uma comunicabilidade extraordinária (...) As moças daqui são muito amáveis, conversam animadamente; já tivemos diversos convites para diversos bailes e saraus. (...) A nossa permanência em Campinas tem sido a mais agradável, já não sei a quantas festas, saraus, jantares e bailes temos assistido. Isto sem contar jogos de prendas de que todos, diariamente quase, participamos (Pinho, 1942).

Em 1870 grande parte dessa atividade se concentrava no Teatro São Carlos, onde eram apresentados os espetáculos mais variados como óperas, concertos, saraus, dramas e comédias, mímicas e pantomimas, acrobacias, prestidigitação e ventriloquismo. A mistura de gêneros era comum com a apresentação de peças teatrais entremeadas por trechos musicais, os chamados "dramas ornados com música", execução de música no intervalo das peças por bandas ou grupos de câmara, e durante espetáculos não artísticos. Lá se realizavam também bailes de carnaval e os "mascarados" no Carnaval, Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa, entre outros.

O teatro possuía uma orquestra própria, dirigida por Sant'Anna Gomes, mas sua regência não era exclusiva. Além dele, estiveram à frente dessa orquestra, entre outros, Azarias Dias de Mello, José Maurício Júnior, José Emidgio Ramos Júnior, Olegário Ribeiro

e Carlos Gomes. Sempre havia uma banda no saguão do teatro enquanto se dava a entrada dos espectadores e durante os intervalos.

Por volta de 1870 já existiam bancos, mas apenas na platéia; quem se utilizava dos camarotes devia levar cadeiras de casa, fato que motivou um protesto veemente de um viajante

> Sr. Redator: Dirijo-me a V.S. rogando que pelo seu jornal reclame uma providência que reputo indispensável, principalmente em relação aos viajantes como eu para não se darem decepções semelhantes à que fui vítima. Tendo de assistir a um espetáculo no Teatro S. Carlos, alias um bonito teatro, e que faz honra a Campinas, ali me dirigi, e lá chegando não encontrei no camarote uma só cadeira. Informaram-me então que o teatro não as tem, e que o espectador que se quer estar cansado leva o assento de casa. Realmente nada mais incomodo e quase não vale a pena ir ao teatro em tais condições. A empresa que construiu um edifício daqueles, onde dispensou sem dúvida muitos contos de réis, não pode ser de forma alguma oneroso o gasto de um ou dois contos mais para dotar o teatro com este melhoramento indispensável. Espero que o sr. redator fará este reclamo e acredito que os dignos proprietários do referido edifício não deixarão de atendê-lo, visto a justiça com que é feito e revertendo mesmo em benefício de sua comodidade. (GC, 21/07/70)

A movimentação de pessoas que entravam e saíam do teatro com cadeiras causava um imenso rebolíço no ambiente e a constantemente "desapareciam" cadeiras. Havia até locação de cadeiras nas proximidades do teatro, as quais podiam ser alugadas para os espetáculos e devolvidas em seguida.

Raphael Duarte (1905:94) comenta o ambiente que reinava no teatro antes dos espetáculos:

> Uma hora antes de começar o espetáculo, lá vinha o batalhão possuidor dos camarotes: o pagem na vanguarda, trazendo à cabeça, a equilibrar, enorme penca de cadeiras, umas enfiadas nas outras; seguia-se a pirralhada desmamada, pelas mãos da cozinheira e da mucama; depois a ama de leite, carregando muitas vezes a um braço a cria, um carvãozinho lanudo de olhar matreiro e no outro o pequerrucho, de que era ama. Fechando a marcha vinha o chefe, à banda de sua dona, ambos solenes a ralhar, quase sempre com a prole insubordinada. Toda essa avalanche enchia o camarote, sem levar em conta a malotagem constante de um colchãozinho para o mamante, o pote ou a bilha d'água com a respectiva caneca, o cuscuzeiro, com o cuscuz *inda* quentinho. Quem não dispunha de um cuscuz ou virado de frango tinha o seu farnelzinho de linguiças fritas, acamadas em farinha de milho, os de menos posses a sua paçoca com bananas.

Continua o cronista contando que se, durante um espetáculo, entrasse em cena um soldado ou coisa semelhante como "o mais pequenino botão de farda", o berreiro tomava conta do teatro, pois as crianças e "até meninotes de buço", tinham pavor de soldados,

obrigando por vezes a suspensão do espetáculo por alguns minutos, até que as crianças se refizessem do susto com auxílio de um biscoito, uma banana ou um pé-de-moleque.

As pessoas que ficavam na platéia tinham o costume de conversar o tempo todo, mesmo durante o espetáculo. Duarte relata que um simplório dentista português esteve no teatro e assistindo àqueles diálogos sem fim na platéia, acreditando que se tratava de um salão de prosa ou "gabinete dentário", no meio de uma cena altamente dramática se levanta de sua cadeira e se dirige a um camarote "em que se exibia um conspícuo cidadão", e pergunta: "Então, sr. X***, a chapazinha de ouro continua incomodando a sua respeitável esposa?". O inquirido ficou indignado e sua esposa enrubesceu por ver seu segredo "que até então escondera sob um sigilo de esfinge" revelado em público.

Por vezes o espetáculo seguia horas a fio, chegando até o dia seguinte. Mas todos se mantinham firmes, uma vez que era socialmente inconveniente abandonar a festa e os "cobres" já haviam sido desembolsados. Os intervalos entre os atos eram os momentos privilegiados da exibição social e cultural, onde eram discutidos os rumos do espetáculo, previstas cenas e desfechos e alguns aproveitavam para demonstrar publicamente a sua cultura artística. Entretanto, devido à precariedade do maquinário do teatro, os intervalos podiam durar mais de uma hora, caso a peça exigisse grandes mudanças de cenário. Para entreter os espectadores bandas se apresentavam no saguão.

Mas isso não diminuía as reclamações sobre intervalos excessivamente longos e foram solicitadas providências ao delegado:

> O sr. Delegado que acaba de tomar uma medida tão acertada, fazendo com que os espetáculos comecem as 8 horas em ponto, ainda prestaria mais um serviço, se tomasse alguma providência sobre os intervalos, pois são tão longos que fazem com que os espectadores durmam. (GC, 09/11/1873)

Os ingressos eram bastante disputados, embora alguns espectadores reclamassem da falta de asseio no local, pois uma simples caminhada levantava nuvens de poeira provocando tosses que perturbavam tanto o espetáculo como a saúde. Novamente solicita-se a atuação das autoridades policiais:

> Pede-se à polícia providencias a fim de que seja convenientemente varrido o teatro nas noites de espetáculos. A falta, ou a imperfeição desta necessária limpeza, faz com que se levante pelo atrito das pisadas, uma nuvem de pó que imperceptível a vista, sente-se entretanto

> incomodar os órgãos respiratórios, produzindo um tal ruído de tosses, que perturba o espetáculo, além de prejudicar a saúde. (GC, 15/06/1871)

Dois anos depois, através do mesmo jornal, continuavam as reclamações ao delegado, no sentido de evitar o rumor constante de pessoas que circulavam no teatro durante o espetáculo provocando com seus sapatos "um estrondo incômodo" e de outros que se faziam acompanhar " por crianças que choram e gritam" (GC, 23/11/73).

Esse estado de movimentação constante, conversas, falta de asseio e decoro dentro do teatro foi se modificando com o tempo, resultado tanto da ampliação do conforto e principalmente, com um novo posicionamento do público perante a obra de arte.

Em 1873 foi contratado o pintor José Maria Vilaronga para que trabalhasse em um novo pano de boca para o teatro, o que é elogiado pela Gazeta de 6 de novembro, já que na velha cortina estavam pintados anjos que pareciam "respeitáveis mães de família". Mas ao elogiar essa atitude da diretoria, o cronista aproveita a oportunidade e cobra aquilo que considerava uma necessidade premente: a colocação de cadeiras nos camarotes.

Momento marcante no que se refere ao comportamento do público ocorreu em 1872, quando as mulheres, antes restritas aos camarotes, resolveram sentar-se na platéia, atitude decorrente mais de uma contingência do que revolta contra esta imposição: durante um concerto de Joaquina Gomes, irmã de Carlos Gomes, os camarotes ficaram de tal forma lotados que não havia lugares para todas as mulheres presentes nos camarotes. Algumas mais ousadas desceram e acomodaram-se na região interditada, atitude que introduziu em Campinas o que já era comum nas grandes salas de espetáculo e obrigou a direção do teatro a se desfazer dos incômodos bancos de madeira para colocar em seu lugar cadeiras de palhinha, mais adequadas às senhoras da sociedade campineira.

Essas cadeiras, apesar de mais confortáveis, eram delicadas e sua deterioração bem mais rápida, especialmente porque, ao fim dos espetáculos, rapazes mais afoitos não hesitavam em saltar por cima das cadeiras enquanto o público se retirava. Uma nota na Gazeta de 18 de novembro de 1877 solicitava

> Aos freqüentadores de S. Carlos - A diretoria deste teatro pede-nos que chamemos a atenção dos freqüentadores da platéia para os danos consideráveis que causam aos bancos quando no fim dos espetáculos saltam por cima deles precipitadamente, pisando os tecidos da palhinha, e nas respectivas guardas.

A alta freqüência da população ao teatro criou um inusitado problema de congestionamento de tráfego, já que as carruagens, tanto particulares como as de praça, tinham que circular e estacionar em algum lugar até o fim do espetáculo. Em 1876 tentou-se equacionar este problema através de um edital regulamentando o estacionamento e o trânsito. Como as carruagens também provocavam ruídos dentro da sala de espetáculos e o edital proibia terminantemente o trânsito de veículos nas ruas que circundavam o São Carlos, sempre que lá estivesse ocorrendo espetáculo. Estabelecia ainda uma tabela de preços para os carros de praça: para levar uma família ao teatro, de qualquer casa dentro zona urbana, o preço era 5$000. Há uma complementação ao edital determinando:

> § 1° - Nas noites de espetáculo no Teatro São Carlos, os carros seguirão pela rua de S. José até o largo do Teatro e voltarão sempre pela rua da Constituição. Logo que deixem os passageiros na porta do teatro, se retirarão para o centro da praça, onde estacionarão entre as alas das arvores em distancia de 15 m do edifício e só se aproximarão a ele quando forem receber os passageiros.

Tempos depois, com a inauguração da Companhia Campineira de Carris, esse problema foi em parte resolvido com a instalação de linhas bondes especiais que partiam do Gasômetro e seguiam até o teatro nos em dias de espetáculo. Os horários eram 7:28 e 7:44; na volta passavam pelo Jardim (Passeio Público?) e daí seguiam até o Gasômetro até as 22:30h, mas com uma ressalva: apenas se fizesse bom tempo! (GC, 25/03/80).

Nos relatos que fizemos acima, chama a atenção o fato de que por várias vezes a polícia foi solicitada a intervir dentro da sala de espetáculos, seja para que a sessão começasse no horário, ou para estabelecer um limite para os intervalos, ou ainda para evitar conversas e rumores durante as sessões. O domínio do poder policial era total sobre as atividades do teatro: além de interferir em assuntos que diziam respeito somente à administração do mesmo, à platéia e aos artistas envolvidos, delegados censuravam os espetáculos, definiam quais podiam ou não ser exibidos na cidade, estabeleciam horários e exigiam credenciais dos artistas, tudo isso escorado em um decreto governamental da década de 1840.

Além das pequenas arbitrariedades relatadas acima, a história do Teatro São Carlos registra alguns fatos mais graves, relacionados com a autoridade policial, como o caso de um italiano que, ao tentar comprar um ingresso para a estréia da Companhia Lírica Italiana

no dia 18 de novembro de 1877, se desentendeu com o bilheteiro, gerando uma briga com a conseqüente prisão do comprador. Ocorre que, ao ser preso, foi barbaramente espancado pelos policiais, e quase foi à óbito, causando indignação geral, especialmente na colônia italiana, que reagiu ao fato agredindo dois soldados após o fim do espetáculo seguinte e desfechando oito tiros em direção a eles. Nenhum manifestante foi detido, o que ocorreu apenas com Gabriel de Carvalho que havia protestado publicamente contra a violência policial. Foi libertado após uma grande manifestação popular em frente à cadeia onde estava detido. Uma das pessoas que mais batalharam pela sua libertação foi o republicano Francisco Glicério, então tesoureiro do teatro.

A truculência policial se revela também durante um espetáculo onde a platéia vaiou e pateou um cantor de ópera, tumultuando o ambiente dentro do teatro. O delegado, em uma intervenção desastrada, ordenou aos policiais que encerrassem o espetáculo, provocando mais protestos. Ao fim de um tumulto que envolveu armas e cutiladas, o delegado e seus soldados tiveram que sair correndo pela porta dos fundos com medo de serem agredidos pela massa enfurecida (OC, 29/12/1875).

Um fato curioso que se deu no São Carlos, foi o "esquecimento" de vultosa soma em dinheiro em outubro de 1878. Foram encontrados na platéia 1.030$000, quantia bastante elevada para ser esquecida ou mesmo transportada para um espetáculo teatral. Dois espectadores localizaram o dinheiro em partes separadas. Luiz de Almeida localizou 320$000 e José de Paula, 710$000. Notícia publicada na imprensa dizia que o delegado entregaria o dinheiro a quem provasse ser seu proprietário, mas oito dias depois, ninguém havia reclamado o dinheiro...

Na visita que fez a Campinas em 1874, o Imperador D. Pedro II expressou sua opinião sobre o teatro campineiro em seu diário: "Enfim, teatro que é sofrível. Assisti a dois atos da zarzuela *O Juramento*. Dia Seguinte: Fui ao teatro. Cheio como ontem. Zarzuela do Campanone. Bonita música" (Pupo, 1969).

Em 1876 a Associação do Teatro São Carlos se reorganiza e é oficializada através do Decreto n.º 6290, que aprovou seus estatutos com algumas modificações

> DECRETO N. 6290 - de 9 de agosto de 1876.
> Autoriza a Associação do Teatro de S. Carlos, em Campinas, a funcionar e Aprova, com modificações, seus Estatutos.

A Princesa Imperial regente, em Nome do Imperador, Atendendo ao que requereu a Associação do Teatro de S. Carlos, em Campinas, devidamente representada e de conformidade com o parecer da Seção de Negócios do Império do Conselho de Estado, exarado em consulta de 20 de junho do corrente ano, Ha por bem Autoriza-la a funcionar a Aprovar seus Estatutos, com as modificações, que com este baixam, assinados por Thomaz José Coelho de Almeida, do Conselho de Sua Majestade o Imperador, Ministro e Secretario de Estada dos Negócios da Agricultura, Comercio e Obras Publicas, que assim o tenha entendido e faça executar, Palácio do Rio de Janeiro em nove de Agosto de mil oitocentos setenta e seis, qüinquagésimo quinto da Independência e do Império.
Princesa Imperial Regente
Thomaz José Pereira de Almeida

Esta associação era responsável pela conservação e programação do teatro; era formada por pessoas que contribuíram financeiramente para a construção do edifício, cujos nomes constavam no livro de matrícula, bem como seus sucessores. Para efeito de formação de um fundo social, o edifício foi avaliado em 35:000$000, representado por 1.4000 ações de 25$000, tendo o acionista primitivo 200$000, elevados em 1876 para 600$000. Deveria ter também um fundo de reserva e, uma vez aprovado o decreto, os acionistas deveriam completar suas quotas em um prazo de 30 dias, os que não o fizessem deveriam renunciar a elas em benefício da associação.

A finalidade dessa associação era conservar ou mesmo reconstruir se necessário o Teatro e alugá-lo a companhias líricas, dramáticas ou qualquer outro gênero de divertimento. A responsabilidade da diretoria era grande e estava obrigada a pagar qualquer prejuízo que porventura causasse às companhias e empresas. O produto dos rendimentos, deduzidas as despesas de conservação, embelezamento ou reparos e seus "utensis" e mais dez por cento para fundo de reserva, seria dividido entre os sócios, contanto que não excedesse no ano 10% do capital social.

A diretoria era composta por cinco membros: Presidente, Secretário, Tesoureiro e outros simples diretores eleitos por voto secreto, cujos mandatos eram de um ano. Poderia contar com dois empregados e a assembléia geral deveria se reunir duas vezes por ano, a 25 de dezembro e 1° de janeiro. O presidente era eleito por aclamação e deveria indicar seu secretário e a Comissão de exame das contas. Para realizar os consertos e melhoramentos de que precisasse o teatro o diretor dispunha de 500$000 por ano; qualquer pessoa ou companhia que pretendesse alugar o teatro deveria depositar uma caução, estabelecida pela diretoria.

Esta havia informado pela imprensa que venderia 4.000 ações para garantir o bom funcionamento daquela casa. Um leitor reclama em agosto de 1877 que até aquela data nada havia sido feito e esperava uma solução. O tesoureiro Francisco Glicério responde que havia muitas dificuldades para fazê-lo, mas prometia as ações para breve. Nessa época o presidente da Associação Teatro São Carlos era o Coronel Joaquim Quirino dos Santos, os diretores Luiz Silvério Alves Cruz e Sant'Anna Gomes.

Em 1887 foi levantada uma suspeita de que o edifício não oferecia segurança e corria risco de ruir. Após uma vistoria, técnicos declararam não haver risco iminente, mas foi solicitada uma vistoria policial para complementar o laudo que chegou à mesma conclusão: o prédio não oferecia perigo de ruir, mas reformas eram absolutamente necessárias. Foi convocada uma assembléia da direção e conselho fiscal a fim de levantar capital necessário para as obras. Nessa ocasião aproveitou-se para expandir a capacidade de lotação e realizar uma série de melhorias técnicas em seu interior.

Apesar das reformas, ainda havia precariedade no teatro, conforme reclama D. Maria Amélia de Rezende, esposa do Barão Geraldo de Rezende, quando escreve à sua irmã em 13 de setembro de 1880. Comentando uma sessão no teatro, afirma que de seu camarote perdeu muita coisa durante o espetáculo "sobretudo porque a gente desta importante cidade começa a tomar lugar depois que levanta o pano; já pedimos ao Carlos Ferreira[1] que mande uma mofina para a Gazeta" (Martins, 1939).

Em 24 de setembro D. Maria Amélia escreveu novamente para a irmã sobre uma representação de *Kean*. Conta ela que no intervalo do primeiro ato, enquanto tocava a música, começou um barulho ensurdecedor no teatro que impediu a orquestra de continuar. Tratava-se de uma chuva de pedras que entrava pelo teto adentro, obrigando aqueles que estavam na platéia a abrirem guarda-chuvas na tentativa de evitar as enormes pedras de gelo que caíam dentro do teatro. Pelas vidraças dos corredores do teatro entraram "bolas imensas que moços e moças traziam às mãos cheias para mostrar e para comer". Além dos danos ao teatro, houve grande consternação com a provável perda dos imensos cafezais que rodeavam a cidade. Apesar da destruição, o espetáculo continuou com a apresentação do ator Brasão, "insígne no Kean", cuja excelente apresentação conseguiu distrair os atônitos

[1] Jornalista e escritor campineiro.

espectadores das tristezas causadas pela chuva. Quando as pessoas saíram do teatro, não havia uma nuvem no céu e nenhum vidro nas janelas do teatro, as árvores do Largo do Rosário estavam completamente desfolhadas. Três horas depois ainda havia pedras de gelo nas ruas e junto aos muros montes de gelo. "Foi uma cousa espantosa; foi uma desgraça!", comenta Amélia.

Embora houvesse consenso sobre a precariedade do São Carlos, as opiniões dividiam-se quando se discutia o melhor lugar para ser edificado um novo teatro. Em 1884 a Câmara concedeu uma autorização provisória para a construção de um novo teatro no Largo Carlos Gomes. Mas a Sociedade Carlos Gomes, formada com objetivo de erguer um novo prédio, desejava a concessão de parte do Largo do Teatro para ali edificá-lo, processo abortado pela Câmara ao negar o terreno. Essa atitude foi amplamente lamentada pela imprensa que apontou a dificuldade que havia sido levantar o capital necessário para a construção no mesmo local do velho teatro. Por causa de uns metros de terreno, os membros da Sociedade tiveram que procurar outro local para a construção, uma vez que isso inviabilizava uma obra de acordo com as necessidades da cidade. Já havia a idéia de uma construção no Largo Carlos Gomes, mas seria necessário mais capital para executá-la e seria necessário comprar o terreno e adequar a topografia ingrata, o que iria exigir muitos gastos com os alicerces.

> Trabalhou-se muito. Os iniciadores da utilíssima idéia, com a mais louvável perseverança, lutaram meses consecutivos contra a indiferença de uns e a má vontade de outros, e quando enfim viram seus esforços bem sucedidos, quando apenas lhes falta o local para edificar o teatro, eis que um obstáculo imprevisto surge, exatamente de onde menos se esperava que pudesse surgir, opondo-se á realização da idéia. Realmente, dá para desanimar tanta adversidade! E parte da câmara municipal o golpe de graça!... Ela que deveria empenhar-se em aplanar as dificuldades, tratando-se de dotar a cidade de um melhoramento do mais elevado alcance, de uma verdadeira escola em proveito do publico, é quem se encarrega de cortar de vez toda a esperança! Muito fortes razões devem ter pesado no animo dos senhores vereadores para assim procederem. Talvez o interesse publico se oponha á construção do novo teatro no lugar do atual, porém nós não enxergamos que interesse publico é esse que determinou a resolução da câmara. Estaremos todos cegos? É possível. (DC, 11/06/1885).

Em1885 foi formada outra comissão para efetivar a construção do novo teatro, que deveria se chamar Carlos Gomes. Floriano de Camargo Campos ficou encarregado de adquirir um terreno na rua Conceição, em frente ao Largo Carlos Gomes, local considerado excelente. Em 25 de maio o Coronel Floriano adquiriu o terreno, que pertencia a Rita da

Silva Serra, por 15.000$000. A compra foi considerada vantajosa e pelo tamanho do terreno, poder-se-ia construir um teatro de grandes proporções.

Apesar do sucesso da transação, o novo edifício não foi construído e em agosto do mesmo ano uma reunião de acionistas resolveu dissolver a sociedade, que nem havia se constituído legalmente. Algumas pessoas que já haviam efetuado entradas tentaram formar nova sociedade que se encarregaria de utilizar o terreno para edificar um asilo de pobres, que, após a sua conclusão, seria entregue à Câmara Municipal. Embora a nobreza do gesto tenha sido grande, a extinção da Sociedade Carlos Gomes causou consternação nos meios artísticos da cidade, já que todos consideravam o Teatro São Carlos completamente ultrapassado. De qualquer forma, o asilo também não foi levado adiante.

A apresentação da famosa atriz francesa Sarah Bernhardt[2] no Teatro São Carlos em julho de 1886 reforçou a necessidade de um teatro capaz de acolher espetáculos de grande porte. Antes de chegada da atriz muito havia sido dito sobre a precariedade do teatro, que além de insignificante e incompatível com o adiantamento da cidade, tinha iluminação bastante deficiente. Nessa época possuía 230 lugares na platéia, 41 camarotes em duas ordens, e mais uma terceira ordem, onde ficavam as varandas onde cabiam mais 250 pessoas. Os ingressos eram de 50$000 por noite. A imprensa continua a lamentar:

> O teatro de S. Carlos — temo-lo dito muitas vezes — nem merece o nome de teatro. É acanhado, é sujo, é incômodo. Para poder servir aos seus fins não precisa ser consertado, mas sim arrasado e edificado de novo. Não há concerto (sic) que possa colocá-lo em boas condições (...) O teatro atual envergonha-nos. (DC, 07/07/1886)

O teatro foi completamente reformado entre 1886 e 1887 uma vez que estava

> Extraordinariamente deteriorado, ameaçando ruínas, e mesmo por seu mau gosto, péssimo estilo, falta absoluta de elegância demandava nova reconstrução, ou antes, completa reconstrução, pois era indigno, por sua deformidade e falta de gosto e asseio, de nossa civilização. (Lapa, 1996:156)[3]

Foi reconstituída toda a frente, colunas de ferro substituíram as de madeira, em seu interior foram colocadas novas cadeiras de palhinha, os camarins foram ampliados,

---

[2] A atriz veio à Campinas com 7:000$000 garantidos mais despesas de viagem e apresentou *La Dame aux Camelies* em francês.

[3] Documento do Arquivo Publico e Histórico da Cidade de Campinas, Ofício da Associação Teatro S.Carlos.

construiu-se escadarias laterais, aumentou-se o número de camarotes, que ficaram dispostos em três ordens, no térreo foi construído um amplo salão e reservados espaços para dois bares e toaletes para as senhoras. No total eram 21 camarotes, 224 cadeiras de primeira classe, 250 de segunda, 172 nas varandas e 200 nas galerias.

Depois de muitos anos o problema do Teatro São Carlos ainda não havia sido resolvido definitivamente, mas a reforma o tornou aceitável. Em 1889 o teatro teve a sua capacidade de lotação ampliada, estava limpo e confortável, embora fossem necessárias adaptações quando as peças encenadas exigiam muitos cenários, isso porque sua caixa não comportava mais ampliações. Em suas *Notas à margem*, Valentim Magalhães, comenta: "é bonito e de regular tamanho o teatro de São Carlos, com boa acústica e excelentes camarins; mas a caixa, que alias já foi aumentada quanto possível; é pequena" (Amaral, 1927:274).

Diversas companhias nacionais e estrangeiras apresentaram-se nesse teatro, permanecendo na cidade por longas temporadas e apresentando diversas récitas de seus espetáculos. Entre esses grupos destacamos a *Companhia Lírica Italiana*, que se apresentou também em outras cidades da América do Sul, a *Compagnie Française des Bouffes Parisiens*, a *Companhia de Zarzuelas Espanholas* e importantes companhias de revista como a de Braga Júnior, Souza Bastos e Heller. Na área do teatro dramático, o grande destaque é a vinda da companhia de Sarah Bernhardt a que já nos referimos.

Depois de mais de setenta anos de atividade, o velho Teatro São Carlos foi demolido para dar lugar ao Teatro Municipal Carlos Gomes, projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo (que também projetou o Teatro Municipal de São Paulo) e que morou em Campinas por algum tempo. Este segundo edifício, chamado de Teatro Municipal Carlos Gomes, construído no mesmo local do São Carlos e demolido em 1966 por razões até hoje não completamente esclarecidas.

TEATRO RINK

Instalado na esquina das atuais ruas Conceição e Barão de Jaguara, o Rink Campineiro era a princípio um barracão circular coberto de zinco com dois planos sobrepostos para frisas e geral, cercados por uma grade de madeira. Ali aconteciam espetáculos de todas as espécies, patinação, encontros, reuniões, apresentação de circo de cavalinhos, mágicos, lutas, bailes, etc. Na sua inauguração em 1878 foram contabilizadas mais de oitocentas pessoas, um número que impressiona se comparado com a população da cidade. Nessa ocasião foi apresentado um espetáculo lírico infantil e uma banda de música não especificada que tocou até às 11:00 horas da noite no sábado e domingo, o que se tornou um costume.

Freqüentar o Rink tornou-se uma mania na cidade e um cronista registra que "hoje está tudo mudado; essas moças já não fazem outra coisa – levantam-se às 7 horas, e vão patinar. Voltam para o almoço, bocejam de sono, dormem, jantam e voltam ao Rink patinar" (Mendes, 1963:58).

As sessões de patinação eram sempre acompanhadas por banda de música e nesse mister se revezavam a União Artística e a de Sant'Anna Gomes. Foi no Rink que se ouviu pela primeira vez na cidade a "maravilha do século XIX": o fonógrafo de Edson, que foi apresentado por Militão dos Santos em maio de 1880.

Todos os espetáculos realizados nesse local contavam com música e temos registros de uma apresentação da banda dirigida por Sant'Anna Gomes em janeiro de 1879 quando se apresentava uma companhia eqüestre dirigida por Hadwin & Williams. A Gazeta do dia cinco nos informa que o maestro, após reiterados pedidos dos diretores da companhia "concedeu gentilmente sua música" para se apresentar naquele local. Essa era, segundo o jornal, uma maneira de demonstrar ao público que a companhia não poupava esforços para agradá-lo.

Foi reformado na tentativa de ser utilizado como teatro em 1880 e sua primeira atividade como um "grande e confortável" teatro se deu na terça-feira, 11 de outubro, quando estreou a *Grande Companhia Lírica Bufa Francesa.*

Então chamado Teatro Rink Campineiro, sofre nova reforma em 1881, quando é transformado no Teatro de Variedades, com cadeiras e arquibancadas, mas continua não agradando ao público acostumado a comparecer ao Teatro São Carlos. *Alguns chefes de família* reclamam: "a população desta cidade não está habituada a ver dramas em barracão (...) Se não tivéssemos um teatro em condições de servir, então em barraco podia suprir-lhe a falta.". O novo teatro não agrada também à imprensa:

> Um dia, tu, velho teatro (São Carlos), sofreste um choque. O Rink abria seu salão a um divertimento novo. O público, sedento de variedades, afluiu para ali. A febre era tanta que, entre Talia e um patim, ninguém titubeava na escolha. O patim calcava o drama. O patim reinava e impunha um poder despótico — aos pés de toda gente. A pessoa que não sabia patinar era simplesmente um antidiluviano. Tal confissão implicava uma vergonha irremediável. Houve até quem pensasse que depois do cérebro humano dar leis ao mundo, chegava a vez do pé dirigir o universo! Era uma ingenuidade, vê-se. O pé ficou sendo o que era dantes – a parte menos nobre do corpo, na frase de Buffon. O Rink fechou-se, passou de moda o patinar. O cérebro readquiriu o seu direito eterno. Tu abriste as portas, ainda receoso, a Ernesto Rossi. Tempo depois o teu bojo era pequeno para conter as palmas conferidas a Eduardo Brazão. Dois artistas, de tão privilegiado talento como afáveis no trato. No teu palco, ainda foi mais uma vez vitoriado o artista que ora está entre nós – Furtado Coelho. Mas agora, tu não o verás. Ele vai para o *Teatro das Variedades*. Tu ficas espantado? Um nome pomposo – Teatro das Variedades! O teu rival, o que vai te esfacelar a prosápia de ser o único! De que te valeu fazeres a barba, escovares as bambinelas, adquirires uns ares de remoçado? Tonto! Três vezes tonto! Não contavas com outro que te sujeitasse à lei econômica da concorrência! Pois o Rink vai ensinar-te. Ah! É verdade, esqueci de dizer-te – *o Teatro das Variedades* é simples e chatamente o Rink! Ó velho São Carlos, pede ao ano de 47, que te deu a vida, que te faça o obséquio de te arrojar ao número das coisas extintas. Ninguém te quer, trapo velho! Nós vamos para o novo teatro. Vamos ouvir dramas lá, se houver acústica, e depois darteemos notícias deles, se não morrermos de frio!

Apesar de críticas que o apontavam com um teatro-barracão, onde não se via nem se ouvia, o Rink foi palco de muitos espetáculos, em especial operetas e revistas.

Embora oficialmente chamado de Teatro Rink, o local continuou a receber espetáculos de diversos gêneros e *pasticcios* caráter bastante popular. A título de exemplo, podemos citar a Companhia Keller em outubro de 1881, que se anunciava como um Museu de Belas Artes com grandiosos quadros vivos, isto é, era montada uma cena em que os atores se postavam de forma a imitar a *mise-en-scène* de pinturas famosas. Na segunda parte do espetáculo era apresentada a *Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* (!) e na terceira a peça *O tanoeiro e seu aprendiz*, com a música animando o público nos intervalos. Outro espetáculo similar foi do Circo Casali, que apresentou exercícios eqüestres, ginásticos e acrobacias, finalizando com a "chistosa cena cômica" sobre motivo da opereta *O Periquito*,

célebre naquele período, se utilizando das melhores pilhérias da obra, além dos famosos tango e valsa.

Uma nota no Diário de Campinas de em fins de 1880 relata que as pessoas fumavam comodamente em suas poltronas e foram colocados alguns cartazes proibindo esse ato. O jornal comenta que não achou má a proibição, mas o que o surpreendeu foi a "bela ortografia" dos letreiros. Havia um à esquerda do teatro onde se lia: "É proibido de fumar" e no da direita "É proibido de *funar*." Sobre o primeiro erro comenta: "É o caso da gente ficar aterrado. Então não se pode *defumar* o Rink? Para que aquele estabelecimento prospere será necessário que esteja sempre repleto de ares mefíticos?!

Sobre o segundo erro brada: "Meus senhores! Fora o *de*, e acrescentem, por amor da língua nacional, um *h*, àquele hórrido *proibido*."

Na seqüência nos informa que a organização do Rink, além dos erros de português também não era muito correta no que se refere aos lugares reservados, uma vez que as cadeiras eram constantemente mudadas de lugar (certamente devido aos espetáculos muito ecléticos) e nunca estavam de acordo com o mapa que havia na Casa Genoud, onde eram vendidos os ingressos e em todos os espetáculos havia uma confusão de espectadores procurando seus lugares. O cronista arremata: "Quando a língua, indicada nos letreiros, se atrapalhara, era natural que a mente se houvesse desarranjado..."

Em abril de 1887 informou-se a demolição do Rink, uma vez que o proprietário Floriano Álvaro pretendia construir um palacete no local. O teatro começaria a ser derrubado no mesmo ano, logo após as apresentações da Companhia dos Irmãos Carlo e da empresa Heller. Mas isso não ocorre e o Rink chega ao século XX, e ao lado das variedades, se transformou em cinema apresentando sessões diárias.

A sua demolição aconteceu anos mais tarde em virtude do plano de urbanização da cidade que previa o alargamento da rua Conceição, onde estava instalado. Foi construída uma luxuosa sede no mesmo lugar que passou a funcionar como cine-teatro. Este local foi palco de um dos maiores acidentes ocorridos na cidade quando, dez anos após a inauguração, seu teto desabou sobre inúmeras pessoas que assistiam uma *matinée*, ocasionando diversas mortes, em especial de jovens que freqüentavam essas sessões. De triste memória, foi demolido definitivamente.

MÚSICA LÍRICA

A introdução da ópera em Campinas foi realizada pela Companhia Ferri, ou Companhia Lírica Italiana que chegou em fins de 1874, vinda de São Paulo onde havia se apresentado Teatro Provisório, um "verdadeiro acontecimento que pôs em reboliço os antigos hábitos da população que até esta data muito pouco mais conhecia além das missas cantadas e da música de permanentes" (Pinho, 1942:102). Esse não era o caso de Campinas que já tinha conhecimento de música operística, embora nunca tivesse assistido uma representação completa. O público já conhecia trechos de óperas, artistas diversos já tinham se apresentado ali e, nesse sentido, Campinas se sentia superior a outras cidades já que era a única cidade do país que possuía um compositor de óperas bem sucedido no exterior.

A primeira ópera apresentada na cidade foi *Ernani* de Giuseppe Verdi, com duas récitas nos dias 16 e 18 de janeiro de 1875. A Gazeta de Campinas assinalou que esse fato marcava uma época para a arte musical na cidade, lembrando que a pátria de Carlos Gomes "aquela criança que hoje faz o assombro do mundo artístico" ouviu pela primeira vez uma ópera lírica, numa noite cheia de êxtase e alegria. O orgulho da cidade se ampliava com o fato de que a orquestra que acompanhava os cantores era composta apenas por músicos locais, sob a regência de Sant'Anna Gomes, cuja atuação teria sido irrepreensível:

> Sant'Anna Gomes, empunhando a batuta como cetro de legítima herança lhe vem, suspendeu os espíritos no seu primeiro aceno. Havia ansiedade, havia alegria, havia aquele êxtase que precede sempre a proximidade de um fato novo e estupendo! Romperam as harmonias, cada movimento do maestro, e cada cadência, era um arroubo, um motivo de entusiasmo. O Scala [Teatro Scala de Milão] nunca teve um auditório mais eletrizado. A orquestra fez honra à memória do velho Gomes, esse patriarca a quem Campinas deve uma estátua, como o Brasil a deve a Carlos Gomes. (GC, 16/01/1875)

A prima dona *assoluta* da companhia era a soprano Emilia Pezzoli, que, ao arrebatar as platéias, recebeu tratamento de diva; outros componentes do grupo eram, o barítono Giorgio de Mirandola, o contralto Addah Saint Clair; o tenor José Limberti e os barítonos Leon Barcena e Eduardo Pons.

Além de *Ernani* foram levadas à cena: *Atilla, Il Trovatore* e *La Traviata* de Verdi; *Lucrezia Borgia* de Donizetti e *Norma* de Bellini, além de trechos de *Gemma di Vergy* de Donizetti, obra desconhecida do público, e de *I Lombardi* de Verdi. Como se tornou tradição foram realizados concertos em benefício de membros da companhia, onde eram

apresentados dois ou três atos de uma ópera, seguido por árias e duetos diversos.

Emilia Pezzoli foi colocada pela imprensa campineira entre as deusas do Olimpo, comparada à famosa cantora lírica Maria Malibran[1]. Em um concerto em seu benefício já conquistou o público ao executar, juntamente com o tenor José Limberti, o dueto *Sento una forza indomita* de *Il Guarany*, após a execução de *La Traviata*. O jornal O Constitucional assinala que a afluência de público foi extraordinária, o que "bem prova quanto merecem a um público esclarecido e imparcial, como o nosso, os raros dotes e distinta maestria da insigne artista". O cronista comenta que, além da sua bela voz, a cantora era excelente atriz e por isso recebeu enorme ovação, dos camarotes foram lançados buquês, ramos e grinaldas, além de pássaros e pombos enfeitados; ao final a cantora foi presenteada por duas meninas "que foram mimosear a beneficiada em cena" (OC, 27/12/1875).

Na mesma edição de O Constitucional há ainda uma segunda coluna dedicada à cantora, onde o cronista (que certamente nunca havia ouvido Maria Malibran) não poupa elogios à cantora:

> Oh, Santa Malibran, peregrina flor de Sevilha, tão cedo arrebatada aos esplendores do seu privilegiado talento pelas brumas tumulares de Manchester! (...) Perfumada rosa do Guadalquivirial, sabias tu que a transmigração te faria ainda cândida magnólia de Pausilipo! Santa Malibran, tombada tão cedo da arena das tuas glórias ergue-te do passado; branca fada da Andaluzia, que as platéias ávidas de entusiasmo saudavam uníssonas (...). Se o santuário consútil da tua divina alma de artista não soube resistir às lufadas mortuárias dos nevoeiros britânicos, os teus lauréis reverdecidos às auras da Consagração popular ai surgem em todo o seu esplendor: chamaram-te os homens Malibran: chama-te a arte Pezzoli!

Vieram outras *primas-donas* à cidade, mas nenhuma recebeu elogios ao nível de Emilia Pezzoli, uma vez que até "o deus que falava às sacerdotisas antigas está nela, e lhe bafeja inspiração". Mas a história de Pezzoli em Campinas não termina aqui e a encontraremos em época posterior em posição menos favorável.

A Gazeta de Campinas foi bem mais moderada, afirmando que Pezzoli cantou a parte de Elvira (principal personagem feminina de *Ernani*) "com um sentimento não vulgar; sua voz, de um timbre próprio para o nosso teatro, é daquelas que chegam ao coração" . E

---

[1] Maria Felicia Garcia (Paris, 1808-Manchester, 1836), filha e aluna do renomado professor de canto Manuel Garcia, foi uma das mais famosas cantoras de seu tempo. Falecida prematuramente aos 28 anos se tornou uma lenda; seu nome foi lembrado em poesias de Gautier e Musset e sua vida foi tema de ópera, canções e de uma cantata apresentada no Scala de Milão, *In morte Maria Malibran*, com música de Donizetti, Pacini, Mercadante, Vacai e Coppola.

também foi bastante moderada e realista ao comentar o espetáculo, evitando a quase histeria de O Constitucional: "diz o axioma que o maior inimigo do bom é o ótimo. Há na sublime harmonia do universo gradações; quem pretender galgar do primeiro estádio ao último de um só vôo, esse não passará do chão. (GC,16/01/75).

Durante a temporada da companhia em Campinas faleceu Marieta Gamberini, esposa do professor de canto de Pezzoli em Bolonha, que acompanhava o grupo. No dia 11 de março de 1975, às nove horas, a cantora mandou rezar uma missa em memória da amiga na Igreja do Rosário na qual cantaram todos os artistas da companhia e Joaquina Gomes, acompanhados pela orquestra de Sant'Anna Gomes. Houve grande afluência de público, pois era uma oportunidade ímpar de se aproximar da diva e vê-la de perto.

Quanto aos outros membros da companhia também tiveram suas atuações muito elogiadas e foram realizados concertos beneficentes a eles. A pianista da companhia, Marieta Polonio de Mirandola se ofereceu para dar aulas de piano em casas particulares e quem se interessasse deveria se dirigir à rua da Constituição, 8 (Costa Aguiar).

As críticas foram excelentes, até pela novidade de uma montagem de uma ópera completa em Campinas. E também havia outro fato: a presença de uma companhia estrangeira montando óperas na cidade, acompanhada pela orquestra e regente locais, demonstrava aumento de seu poderio sócio-econômico e a conduzia a um nível artístico próximo ao do Rio de Janeiro. A ópera era então o gênero musical de maior apelo popular na Europa, tendo provocado uma ampliação substancial de público. Embora estreitamente ligada à cultura italiana, seu melodismo fácil e seus dramas lacrimosos atraíram multidões que se emocionavam a cada espasmo de Marguerithe Gauthier, a Dama das Camélias idealizada da ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi. Essa obra foi idolatrada em Campinas nessa primeira montagem da Companhia Ferri, mas poucos anos depois seria colocada entre as obras menores de Verdi, conforme veremos adiante.

Campinas entrava definitivamente no universo da arte culta com as conseqüências advindas desse fato: além do desfrute estético, a sociedade local aproveitava as récitas para promover a exibição de suntuosas carruagens, belas roupas importadas, jóias e, principalmente, poderio político e econômico. O próprio teatro, construído em moldes europeus, divididos em camarotes e cadeiras, promovia uma estratificação social separando os mais ricos da população comum.

A primeira visita da Companhia Lírica Italiana durou cerca de quatro meses, terminando em abril de 1875. Retornou em fins daquele ano e ficou até fevereiro do ano seguinte. Com mudanças no elenco (Pezzoli e outros não retornaram) foi também muito apreciada, com exceção de uma certa segunda dama de nome Luiza Canepa que quase sempre era alvo de críticas à sua voz e atuação, o que denota uma diminuição do cego entusiasmo inicial, marcando o início da crítica musical em Campinas.

O elenco era composto por duas primas-donas, Augusta Cortezzi e Maria Hassani; a *seconda* era a infeliz Luiza Canepa; Leopoldo Signoretti, tenor, Girolamo Spalazzi, barítono, o diretor Giorgio de Mirandola, Carlo Trivero e Giovanni Pizzi, baixos. O grupo era acompanhado por um pequeno coro masculino, uma professora de piano, um primeiro violino, que foi *spalla* da orquestra da cidade, uma pessoa responsável pelo ponto, cenógrafo, maquinista, contra-regra e fiel. Como na temporada anterior, o grupo era acompanhado pela orquestra do teatro, sob regência da Sant'Anna Gomes.

O repertório apresentado foi bastante extenso, constando de treze óperas: de Gaetano Donizetti, *Lucia de Lammermoor*, *Maria de Rohan*, *Don Pasquale*, *La Favorita* e *Poliuto*; de Giuseppe Verdi, *Luisa Miller*, *Ernani*, *Il Trovatore*, *La Traviata* e *Rigoleto*; de Vincenzo Bellini, *La Sonnambula* e *I Puritani* e de Gioachino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*.

Todos os espetáculos tiveram bom público, o que levou um cronista de O Constitucional a afirmar que este fato

> (...) se por um lado explica a boa aceitação que a ópera encontrou no público, por outro lado demonstra que já não é tão exótico em a nossa cidade o pronunciado gosto pela boa música: maxime, quando ela é interpretada por uma companhia, como a do sr. Mirandola, que pode sem deslustre ocupar qualquer dos palcos da capital do império.

Durante essa temporada, aconteceu um fato incomum na cidade, uma pateada que terminou com a intervenção estabanada da polícia local, tendo como protagonista o tenor Signoretti, numa apresentação da ópera Ernani de Verdi em 25 de dezembro: terminado o primeiro ato, os cantores retornaram ao palco, com exceção de Signoretti, irritando o público, que insistia na sua aparição. A muito custo ele compareceu, fez uma rápida reverência, e se retirou com evidente má-vontade. A platéia aguardou pelo segundo ato e quando o tenor entrou em cena foi recebido com uma prolongada vaia, que teve como

reação o injustificável cancelamento do espetáculo pelo delegado, Tenente Luiz Pupo. Este, vendo a desaprovação geral do público, foi de excesso em excesso,"como era natural", e descendo até a platéia cercado de soldados armados de rifles, "sem mais tir-te nem guar-te foram os guardas acutilando a quem lhes pareceu!" (OC, 29/12/1875). Isto exasperou mais ainda os ânimos e houve luta corporal entre o público e guardas, obrigando o delegado a se retirar do teatro protegido por sua guarda.

O mesmo cantor já havia se indisposto com a platéia em duas outras ocasiões; a primeira deu-se no dia 21 daquele mês: em um concerto em seu benefício, foi levada à cena *Lucia de Lammermoor* e ao fim do espetáculo foi visível a contrariedade com que o artista, insistentemente chamado pelo público, "surgiu detrás dos túmulos que representam a cena do cemitério", retirando-se bruscamente. Na segunda vez, não realizou um espetáculo marcado para o dia 18 de dezembro, alegando incômodo repentino. Entretanto no dia 21 compareceu bem disposto ao concerto em seu benefício que citamos acima, o que causou estranheza. Relativamente a este fato apareceram *versinhos* na imprensa, que, de certa forma, já prenunciavam a reação do dia 29:

> COMPANHIA LÍRICA
> Quem está doente, no fundo da cama, no sábado, para fazer Ernani, como é que já no domingo andou feito alma-viva?
>
> Rosina[2]
>
> ERNANI
> Deu-nos um ar de sua graça, e foi-se! Além de bandido é também fujão? Que finório!
>
> D. Bazilio[3]

Signoretti deixaria a sua marca mais uma vez em janeiro de 1876, quando se apresentava em *Il Barbieri di Siviglia* no papel do Conde Almaviva. Tendo cantado o primeiro ato com muito esforço, acometido de um mal na garganta, constrangido, teria dito à platéia: "Scusa, miei signori, ma io non posso assolutamente cantare!" e fazendo uma cortesia, se retirou no terceto do segundo ato. Ao contrário do que se imaginava, a platéia o aplaudiu e compreendeu o seu gesto.

Outra curiosidade do elenco era a soprano austríaca Maria Hassani. Sua estréia, tanto na companhia, como no Brasil, aconteceu em Campinas em *Ernani* e foi bastante

---

[2] Trocadilhos com os nomes do *Conde Almaviva* e *Rosina*, personagens do *Barbeiro de Sevilha* de Rossini,.
[3] Há um trocadilho com o nome completo da ópera em questão que é *Ernani, o bandido*. D. Bazilio é outra personagem do *Barbeiro de Sevilha*.

concorrida, não só pelos seus dotes artísticos e físicos, nas também porque vinha marcada por uma infeliz aventura: havia sido vítima de um naufrágio perto de Santa Catarina e ficou vários dias entre a vida e a morte. Superada esta fase, a artista seguiu para o Rio de Janeiro vindo a seguir integrar o elenco da Companhia em Campinas. A aura de sofrimento e privações que envolvia a cantora, conhecida como "o rouxinol da Lombardia"[4], era o enquadramento perfeito para uma diva da ópera dramática que, além disso, era considerada muito bonita. Entretatanto, a opinião não era unânime e O Constitucional em sua coluna intitulada Revista Hebdomadária de 8 de janeiro de 1876, teceu alguns comentários sobre a atuação da cantora:

> Eu, se fosse médico (...) quando tivesse de tratar dos dotes artísticos de alguma cantora, indagaria se ela já naufragou alguma vez; porque enfim... quem sabe? ... pode ser bem que, a catástrofe do naufrágio, que para uns é simplesmente um título mais á simpatia pública, seja por outros considerada como escola de vocalização, de conhecimentos cênicos, etc.

O mesmo jornal havia comentado em 1° de janeiro que a artista "recomendada, e recomendável" por motivos dos quais não era o menor ter já naufragado algures, foi infeliz em *Ernani*, cuja encenação teve problemas de ordem técnica e ela foi obrigada a

> ver-se morta antes do infeliz bandido, por quem se mostrava tão apaixonada!!. O caso foi que uma bateria de morteiros, assestada em frente ao campo dos seus amores desandou tal descarga no mísero, quando se fingia contrito peregrino, que os tiros, aliás bem apontados, foram todos cravar-se na desditosa Elvira, a qual finalmente parece ter naufragado outra vez, e agora longe do Porto seguro! Quanto a mim, a *signora* Hassani nasceu para cantar em Porto-feliz. Há sinas mal fadadas. Salva no Desterro por milagre, é-lhe bárbaro o fado depois de subir a serra! E não creiam nos caprichos da sorte. Com um assanhamento digno de todo o elogio ficou tudo suspenso: a representação, a polícia, os artistas, e até o bom senso! Ralhando contra o terço saíram todos para a rua e eu, com todos, porque, é seguro seguir as ordens de quem pode e manda.

Apesar das críticas desfavoráveis, Hassani foi festejada pelo público, em especial no dia em que foi realizado um concerto em seu benefício nos salões do Clube Semanal, preparado pelos admiradores de "sua gentil garganta e demais partes" (GC, 23/01/76), quando recebeu uma medalha de ônix com uma lira de ouro coroada por um brilhante, quando foram proferidos discursos e poesias em sua homenagem. Nesta ocasião foi acompanhada ao piano pelo professor Leon Blazek, que ao executar um *pout-pourri* de *La Traviata* ao harmônio, se utilizou das harmonias de Verdi para introduzir virtuosisticamente

[4] Embora fosse austríaca.

o Hino Nacional Brasileiro. Participaram do concerto os cantores Eduardo Pons, Emilio Deters e Aragon, da companhia de Zarzuelas.

Ao cantar o dueto de *Il Guarany* com o tenor Aragon, aconteceram alguns problemas e "o índio apaixonado, mas iracundo e selvagem, transtornara-lhe a tal ponto o ânimo que mais de uma vez me pareceu ouvir: fujam, fujam". Alguns espectadores tinham apostado que conseguiriam perturbar a serenidade da cantora, de forma que palmas precoces e bravos extemporâneos comprometeram o seu desempenho. Para encerrar o concerto, Hassani cantou uma ária de *Der Freichutz* de Weber e concluiu com a ária final de *L'Africaine* de Meyerbeer, onde "morreu ... em pé como é de regra nos concertos, mas com tal aparecência de realidade, que todos disseram — está morta!!! E acabou-se tudo".

Terminado o concerto, a cantora foi conduzida à sua residência por uma multidão acompanhada por banda de música e girândolas de foguetes colocados nas ruas. Na residência onde estava hospedada foi oferecido a todos um "copo de água", recebendo a artista novamente vivas e ovações. Esta homenagem a Hassani não foi devida somente aos seus dotes vocais (e físicos), mas também pela maneira simpática com que se portou, cantando generosamente em um bazar de prendas em prol da Sociedade Portuguesa de Beneficência.

Na companhia lírica havia também a segunda dama Luiza Canepa que, por mais esforços que fizesse, não conseguia agradar o público. Sua participação como a duquesa Frederica em *Luisa Miller* de Verdi, foi bastante sofrível e "talvez fosse por isso que pareceu uma Frederica, coitada! tão mutilada, como alguma questão de jurisprudência que, por seu mau fado, tomasse um banho de água tíbia" (OC, 12 /01/1876). Parece que a cantora era tão fraca que a ópera teve que ser retalhada para poder ser levada à cena, o que contrariou os *experts* locais, que consideraram extremamente desagradável que assistir à exibição de uma peça toda mutilada e aguardavam pela substituição da artista.

Sobre a soprano Augusta Cortezzi, O Constitucional de 6 de novembro de 1875 já comentava: "está para chegar a esta cidade um companhia organizada pelo Sr. Mirandola; consta que a distinta cantora Cortezzi fará parte dela". No concerto realizado em seu benefício, além de palmas e ovações, dos camarotes apinhados do Teatro São Carlos foram atirados flores, buquês e coroas e foram soltas pombas enfeitadas. A cantora foi chamada à cena diversas vezes, executando diversas peças para um público que não abandonava suas

cadeiras, num entusiasmo nunca visto antes. A Companhia Lírica Italiana deixou Campinas no final de janeiro de 1876.

Em todos estes espetáculos líricos citados até agora, não se pode esquecer da orquestra, formada por músicos locais e dirigida por Sant'Anna Gomes. A qualidade das companhias líricas e seu repertório patenteia a qualidade musical da orquestra campineira, cuja capacidade para executar esse repertório tão extenso de óperas, cuja duração nunca é menor que duas horas, não é comum nem mesmo nos dias de hoje. Existem duas possibilidades: ou os espetáculos eram muito ruins e o público não tinha capacidade de reconhecer isso ou a orquestra e seu maestro tinham um razoável apuro musical que lhes permitia a preparação e execução de tais obras em curto espaço de tempo. Certamente que ficamos com a segunda opção, para a qual apontam os dados que recolhemos.

Teria uma platéia de audição grosseira capacidade de se posicionar a respeito da utilização do piano como instrumento fixo em uma orquestra? Essa discussão acontece em dezembro de 1875 e houve uma divisão entre os que aprovavam o uso contínuo do piano como substituto de instrumentos não disponíveis, e aqueles que julgavam que a introdução deste instrumento poderia ser de utilidade apenas suplementar, quando se tratasse de uma orquestra pequena ou de segunda ordem, o que não era o caso da orquestra do teatro, que vinha merecendo elogios de todos os músicos que vinham à cidade, segundo O Constitucional. Já o Diário de Campinas sustentava que a orquestra campineira estava longe de satisfazer as exigências do teatro lírico, opinião que não se referia à qualidade musical da orquestra, mas sim à ausência do instrumental necessário para um espetáculo lírico. Assim haveria a necessidade do piano para suprir as deficiências da orquestra. Devemos levar em consideração que a orquestra do Teatro São Carlos não era muito numerosa, e provavelmente se ressentisse da ausência de instrumentos mais raros como, por exemplo, a harpa, o que obrigaria a entrada do piano para executar essa parte. Que a orquestra não era completa para o teatro lírico era provavelmente verdade, mas isso não implica de modo algum na falta de qualidade artística.

Ainda em 1876, a Gazeta de Campinas, comentando uma apresentação da companhia lírica, fez um trocadilho com a palavra "piano", já que numa representação de

La Traviata a orquestra teria se ressentido da falta de um piano, ou antes dos *pianissimos* [5], contra o que se revoltava principalmente o primeiro violino.

> Naqueles sublimes êxtases a que nos provoca a mimosa garganta da signora Cortezi, as tripas dos acompanhadores matam toda a ilusão[6]. O maestro não se mostra menos contrariado e há quem diga, que varias vezes se tem visto já tapar o ouvido esquerdo, para embevecer-se todo naquele canto sedutor.

A vibração excessiva com os espetáculos líricos arrefeceu com o passar do tempo; é notória a mudança da imprensa com relação a isso: as notícias já não eram tão vibrantes e isso se define por ocasião do retorno da soprano Emília Pezzoli, aquela que havia sido mais festejada de todas as *primas-donas*, a sucessora de Maria Malibran. Ao se apresentar na cidade em março de 1877, apenas dois anos depois de sua estréia triunfante, a cantora é friamente recebida por um pequeno público. Segundo a Gazeta de Campinas, era a fatal lida do progresso, já que aquela cantora foi a primeira na cena lírica na cidade e provocou o entusiasmo dos que ouviram pela primeira vez. Depois outras companhias vieram e muitos moradores da cidade se dirigiam à São Paulo ou mesmo ao Rio de Janeiro onde podiam apreciar óperas com excelente encenação e bons cantores. O que ficou patente é que Pezzolli não era a cantora que tinham na memória. Não que ela tivesse mudado, foi o público que teve seu gosto apurado pelo tempo e contato maior música de boa qualidade.

> O que era um alvo de adoração tornou-se apenas um monumento histórico da arte em Campinas e, se quiserem apenas uma pirâmide monumental, onde o reconhecimento de um povo agradecido sabe e pode apenas ler uma era remota (...), gratidão por um serviço prestado ... A critica nada tem que ver com ele [mérito dos cantores]: não souberam nem puderam fazer mais nem melhor. (GC, 03/07/1877)

Corroborando esta impressão, um outro jornalista campineiro já havia assinalado, em fevereiro de 1877, portanto anteriormente ao comentário acima, que, em uma visita à cidade de Rio Claro, próxima a Campinas, ao se dirigir ao hotel onde estava hospedado passara defronte às ruínas do Teatro São João, onde, segundo ele, "a Pezzoli e o Barcena naufragaram".

As companhias líricas continuaram a vir a Campinas, e apesar do sucesso que algumas alcançaram, o tempo do triunfo exagerado havia passado. A crítica do público

---

[5] Trocadilhos com a palavra enquanto instrumento e as expressões italianas *piano e pianissimo* que indicam que a música deve ser tocada com pouca sonoridade.
[6] Se refere às cordas dos instrumentos, feitas de tripa.

aumentou, os artistas já não causavam tal *frisson*. O arrefecimento do gosto pela ópera ficou patente quando a Companhia Lírica Italiana dirigida por Giorgio Mirandola, retornou em 1877 trazendo em seu elenco Augusta Cortezzi, Spalazzi, Luiz Lemi, Letizia Zacconi, Enrico e Luiza Canepa. Nesta ocasião a companhia apresentou as óperas *Lucia de Lammermoor* (Donizzeti); *Il trovatore*, *Un ballo in maschera* e *Ernani*, (Verdi); *Maria de Rohan* (Donizetti), *Il Barbiere di Siviglia* (Rossini) e *Norma* (Bellini). A regência da orquestra se alternou entre o maestro Juan Canepa e Sant'Anna Gomes.

A crítica também não foi muito complacente dessa vez, colocando reparos no desempenho do coro, na interpretação de Spallazzi e de Letizia Zacconi; esta última, por exemplo, não teria tido a calma necessária para o papel principal em *Maria di Rohan*.

Nessa ocasião a companhia, que já vinha mal financeiramente, não suportou a ausência do público e foi à falência. O maestro Canepa que viera com o grupo permaneceu em Campinas por algum tempo, tendo deixado algumas composições que hoje estão no arquivo do Museu Carlos Gomes, incluindo uma homenagem às moças da cidade na peça *La bella campinesa*. Entretanto, seu nome sempre vem grafado Juan Canepa, e sua escrita musical é sempre em castelhano. Talvez fosse espanhol ou de algum país da América Latina. Sua assinatura era característica, toda bordada com notas musicais.

Em 1878 é realizado um espetáculo em seu benefício, segundo o Diário de Campinas de primeiro de janeiro. Canepa participou ainda de alguns concertos, inclusive um em homenagem a Gomes Cardim, ao lado de Sant'Anna Gomes e dos cantores Pons e Germer. (DC, 26/05/78). É encontrado na cidade em 1887 quando *regeu I Masnadieri* no Teatro São Carlos. (DC, 25/11/87)

As últimas óperas em Campinas antes do advento da república foram encenadas pela Companhia Tartini em 1884 sob a regência de Luigi Fransciscuolo e os espetáculos receberam fria acolhida. A provável razão desse desinteresse é que o público estava completamente influenciado pela febre das operetas e revistas que se sucediam sempre com lotação esgotada.

A Companhia Tartini estreou com *Il Giuramento* de Mercadante, com agrado médio e a ópera sofreu grandes cortes; foi seguida por *Nabuco* de Verdi; *Semiramide* de Rossini foi levada à cena em cinco de abril, mas:

> Levou à cena é um modo de dizer porque com efeito naquela noite ninguém percebeu cousa alguma do que se passou no Teatro, nem os professores da orquestra conseguiam se entender já que foi uma Babel. Mas, enfim, como a coisa deveria passar-se no Oriente não deixou de ter razão tudo aquilo. No domingo repetiu-se o Nabuco, sendo retirada a ópera Babel, queremos dizer, Semiramis, com grande gáudio das cinzas de Rossini. (DC, 08/04/84).

Depois de uma temporada morna, a companhia se retira com um concerto onde são apresentados trechos de *Il Trovatore*, *La Traviata*, *La Favorita*, a ária *Mia Piccirella* de *Salvator Rosa* e a balata de *Il Guarany*, ambas de Carlos Gomes.

Quanto às óperas desse último, o mais importante compositor brasileiro de então, somente em 1889 uma obra sua é encenada em Campinas: *Lo Schiavo*. Já o seu trabalho mais conhecido, *Il Guarany*, só foi encenada em 1894, vinte e quatro anos após sua estréia. Foi apresentado pela Companhia Verdini, sob a regência de Sant'Anna Gomes. A mesma companhia retornaria à cidade em 1898, quando apresentou a primeira ópera de Carlos Gomes, *A Noite do Castelo*.

Com pouco brilho se apresentou na temporada 1887-88 outra Companhia Lírica Italiana, esta dirigida por Milona. Seus cantores principais eram Theresina Rasteli, Victoria Bocearin, Elvira Garbini e Giovanni Cidru, entre outros. A orquestra dirigida por Giulio Bastiani era composta de vinte músicos. Apresentaram *Un ballo in maschera*, *La Traviata* e *Il trovatore* para um público diminuto, embora fosse considerada uma das melhores companhias que já haviam estado na cidade. Na seqüência apresentou *Ruy Blas*, *La Favorita* e um espetáculo com o primeiro ato de *La consegna é di russare* e a opereta *A casa do campo*.

Um comentário da imprensa ilustra bem o que ocorria na mente do público com relação à música lírica em geral; nesse caso específico, o cronista se refere a uma encenação de *La Traviata*, ópera composta em 1853, que havia sido apresentada em Campinas sem grande entusiasmo da platéia e mesmo dos artistas:

> Entretanto não é de admirar que a Traviata já não consegue impressionar, nem meninas de temperamento nervoso e que se nutrem de ideais românticos. A música tem evoluído bastante de modo a colocar a Traviata em segundo plano. Mesmo entre as últimas de Verdi a Traviata não faz primeira figura. (GC, 08/01/1888)

Todas as óperas apresentadas neste período tiveram um público diminuto e o Diário lamenta: "realmente é uma coisa desanimadora contar-se com uma enchente de ... bancos,

principalmente quando são artistas conscenciosos." (GC, 10/01/1888). A exceção ficou por conta de *Ruy Blas* que recebeu um grande público que pôde ouvir bons cantores acompanhados por uma orquestra "habilíssima".

Na despedida da companhia foi realizada uma apresentação um benefício do baixo Giovanni Cidru, quando foram apresentados trechos de *Ruy Blas* e o primeiro ato de *Il Guarany*, ocasião em que Sant'Anna Gomes abriu mão dos direitos de propriedade dessa obra em benefício da companhia.

A cena lírica é cada vez mais reduzida na cidade e em 1888 só se tem notícia de um concerto em benefício dos cantores Rastelli, onde é reapresentada *La Favorita*, e Arnaldo Ravagli com *Ballo in Maschera* e último ato de *Lucia de Lammermoor*, todos sob a regência de Giulio Bastiani. A platéia foi diminuta

> parecendo até que o gosto pela música diminui em Campinas, em vez de aumentar, em vista da pouca afluência de publico a espetáculos líricos e concertos como ultimamente se tem notado. É bem deplorável isso! (GC, 07/02/1888)

Em novembro de 1889 a Casa Livro Azul, então proprietária de um telégrafo, recebe uma mensagem do diretor de uma companhia lírica prevista para se apresentar na cidade cancelando a *tournée*. Afirmava ele que, além de o Teatro São Carlos ser muito pequeno, o número de camarotes vendidos não foram suficientes para a realização da temporada.

A ópera como gênero já vinha perdendo espaço para as operetas e num segundo momento para as revistas que vinham da corte com grande aparato. Na verdade essas manifestações praticamente ocuparam todos os espaços possíveis e aparentemente o público havia se cansado dos dramalhões e da constante repetição das mesmas obras, chamando atenção que a ópera mais recente a ser apresentada até 1889 na cidade foi *Un Ballo in Maschera* de 1859. As novidades não chegavam por aqui, nem mesmo as óperas mais famosas de Verdi como *Don Carlos* (1867) ou *Aida*, 1871, sem falar nas mais tardias como *Simon Boccanera* de 1881.

Assim, o público optou pela música ligeira e peças cômicas ornadas de música e as paródias, que provocavam enormes gargalhadas, cujos temas estavam na ordem do dia. Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi foram colocados de lado e em seu lugar aparecem num

primeiro momento os espanhóis com suas zarzuelas, seguidos pelas operetas francesas de Offenbach e Lecoq e pelas revistas, em especial as brasileiras.

As revistas assinalam a entrada nos palcos e saraus campineiros da música brasileira e portuguesa; esta teve como seu representante máximo Alvarenga, cuja comédia *O Periquito* teve inúmeras representações na cidade durante anos. O Brasil entrava em cena através das obras de Artur Azevedo cujas revistas fizeram estrondoso sucesso. As paródias também são sucesso como *A filha de Maria Angu* e *Baronesa de Caiapó* (respectivamente retiradas de *La fille de Madame Angot* de Lecoq e *La grande Duchesse de Gerolstein* de Offenbach).

Como curiosidade, é interessante ressaltar que a diminuição de interesse pela ópera não ocorreu na cidade de São Paulo, onde a música lírica permaneceu forte e não cedeu espaço para a música ligeira como em Campinas.

ZARZUELAS

A Zarzuela não é uma criação do século XIX, mas foi nesse período que esse gênero de caráter leve e cômico, unindo canto e fala, foi utilizado como uma resposta espanhola à hegemonia da ópera italiana nos seus teatros. Na primeira metade desse século, enquanto alguns compositores como Ramon Carnicer (1789-1855) tentavam criar uma ópera espanhola, outros menos ambiciosos redescobriram a zarzuela e a transformaram no símbolo da música espanhola. *Colegiales y soldados* de Rafael Hernando (1822-1888) de 1849 foi uma novidade, mas é sobretudo com *El Duende*, criada no mesmo ano, que esse compositor abre a era da chamada *Zarzuela Grande*, de três ou mais atos. Dois anos mais tarde formou-se uma sociedade com o objetivo de construir em Madrid um teatro exclusivamente dedicado à exibição de zarzuelas. Entre os compositores que a formaram, encontravam-se os iniciadores do estilo, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) e Joaquin Gaztambide (1822-1870). O primeiro se destacou ao fazer uma perfeita integração entre o estilo italiano e o formato da ópera cômica francesa. Em 1864 suas obras *Jugar con fuego* e *Los diamantes de la corona* encontram eco em um público mais popular que o do teatro lírico. Em 1856 é inaugurado em Madri o Teatro de Zarzuela e seus principais compositores foram Pascual Emilio Arrieta (1823-1894) e o já citado Barbieri."

Em 1868 surge um novo formato para a zarzuela, o "*chico*", zarzuelas em um ato, cuja ação se passa nos bairros populares de Madri. O sucesso foi tão grande que por volta de 1890 havia em Madri onze teatros exclusivos para zarzuelas "*chicas*". Em dez anos foram compostas mais de 1500 obras e os compositores mais importantes foram Tomas Breton (1850-1925), Federico Chueca (1846-1908) e Ruperto Chapi (1851-1890), sendo deste último o maior sucesso do gênero: *Verbena de Paloma* de 1894.

Por volta de 1910 a zarzuela começa a sofrer influência da opereta vienense e seu centro se muda progressivamente para Barcelona; extinguiu-se totalmente após a Guerra Civil Espanhola (Grove, 1966; Galonce, 1996).

Na década de 1870 o gênero chegou a Campinas, através da Companhia de Zarzuelas Espanholas, com tanto sucesso que, em 1879, Sant'Anna Gomes, juntamente com o tenor cômico Miguel Diez, criou uma companhia dedicada a este tipo de espetáculo, a Companhia Espanhola de Zarzuelas. A partir de 1875 inúmeras obras foram apresentadas

em Campinas sempre com bom público, embora alguns mais tradicionalistas o julgassem vulgar e picaresco.

Em 1875 chega à cidade a Companhia de Zarzuelas Espanholas, dirigida por D. André Ortiz, primeiro grupo a apresentar na cidade uma zarzuela completa. Miguel Diez era o diretor de cena e a parte orquestral foi confiada a Sant'Anna Gomes e à orquestra do Teatro São Carlos. Além dos cantores, todos espanhóis, acompanhava o grupo o *Maestro al cemballo* D. Manuel R. Gonzales. O *spalla* da orquestra era José Gomes de Macedo e o apontador de música D. Henrique Ascencio. Participavam da pequena orquestra José Emigdio, flauta, João Nepomuceno de Campos, clarineta, Antonio Cantinho Jr., piston, Azarias de Mello, oficleide e *Chico* (?)[1] na trompa. Os violinos eram executados por Sant'Anna, Tomás de Aquino Gomes e Narciso Monteiro. Os cantores principais eram as *primas-donas* Saravia e Garcia, e os tenores Germer e Aragon.

Esta companhia, além das sessões programadas, apresentou diversas récitas extraordinárias e participou de diversos eventos como festejos natalícios da Princesa Isabel em julho de 1875 e uma apresentação em benefício da Sociedade Artística Beneficente. A companhia também esteve presente quando foi inaugurada a iluminação a gás no Teatro São Carlos e nas ruas que chegavam até ele. Depois da execução do Hino Nacional, foi apresentada a zarzuela em três atos *El Juramento*, de Gaztambide.

Os preços para as apresentações da companhia eram os seguintes: camarote de primeira ordem 15$000, de segunda, 3$500, as cadeiras custavam 3$000 e as galerias e avulsos para camarotes, 1$000, exceto para as apresentações de *Catharina da Rússia ou Estrela do Norte*, que tinha um enorme aparato cênico e vestuário luxuoso, o que obrigou a um aumento no preço do ingresso.

Durante este período foram apresentadas as seguinte zarzuelas grandes: *Juramento* (Gaztambide-Olona); *El Postillon de la Rioja* (Oudrid-Olona); *Los diamantes de la corona* (Barbieri-Caprodon); *Jugar con fuego* (Barbieri-Vega); *Marina* (Arrieta-Camprodon)[2] e *A filha do Regimento*, de Donizetti, "acomodada como zarzuela" por Emilio Alvarez; *El ultimo Mono*; *Jardinera de Aranjuez* [3]; *Campanone*; e a luxuosa *Catharina da Rússia* ou

[1] Duarte, 1905, aponta o nome de "Chico Trompa (Main)" como um trompista da orquestra Filorfênica.
[2] Na qual o autor se apropria integralmente da cena da loucura de *Lucia de Lammermoor* , ópera de Donizetti. (Galonce, 1996)
[3] The New Grove aponta o nome *Los jardineros de Aranjuez*, composta em 1768.

Estrela do Norte. As zarzuelas *chicas* (em um ato) foram *Un caballero particular*, *El amor y el Almoerzo* e *Pascual Baillon.*

A crítica foi bastante favorável, demonstrando que conhecia bem o assunto. O comentarista de O Constitucional escreve:

> *El ultimo mono* (...) a par do chiste saltitante, e do sainete puramente espanhol com que é escrito seu poemeto, encerra alguns trechos de boa musica, como a canção de Gregoria, a Donzela, e o *Tango* do Negro, música essa característica e local da Havana. (...) A *Marina*: é uma zarzuela tão perfeita no enredo, característico dos homens do mar, tão cheia de belos romances (...) que mereceu a honra de ser transformada em ópera, e cantada no Scala de Milão. (OC, 15/09/75)

Só faz uma ressalva ao espetáculo, o excessivo entusiasmo do ponto[4], cuja fala era ouvida perfeitamente da platéia, no mesmo nível dos artistas. Nesta apresentação a soprano Maria Nieves Ramos de Sertãa se integra ao grupo, o que permitiu a execução de zarzuelas a dois *tiples* [5] como *El Diablo las carga* e *Jardinera de Aranjuez.*

Na edição de 22 de setembro o mesmo jornal publica, na coluna Folhetim, comentários assinados por João Ludovice. Sobre *Marina* afirma que é

> um misto da escola Italiana e da puramente Espanhola; os romances, duos, tercetos e *quatuors* pertencem antes a primeira que a segunda das escolas, pois que são escritos e instrumentados com o classicismo, harmonia e contraponto que nem sempre se ocupa a música nacional Espanhola, contudo. Também ali é brilhantemente representada esta nas seguidilhas e na serenata especialmente, onde, se pode dizer, está-se ouvindo a cantar a índole inquieta, amorosa, alegre dos filhos de Pelayo e de Rodrigo de Bivar, *el cid Campeador.* Desse conúbio das duas escolas, artística e cientificamente combinadas, nasce a boa fama que goza essa ópera entre os amadores de boa música; o que, de resto, soe acontecer a todas as composições de Arrieta. (OC, 22/09/1875)

Sobre Jugar con fuego:

> pertence exclusivamente à escola Espanhola, onde ocupa, com todo o direto, lugar proeminente. E muito para se notar se é, que sendo como é, música nacional, revele como a *Marina* profundo conhecimento das regras de harmonia. (OC, 22/09/1875)

Sobre *A Filha do Regimento*, o crítico assinala as palavras de um espectador sobre a protagonista da história, que vive entre os soldados de um batalhão: "Tenha o exército destas *vivandeiras* e eu não requeiro isenção do sorteio militar!". Ao que Ludovice

---

[4] Pessoa responsável por "assoprar" o texto para os cantores.

[5] Nomenclatura antiga para soprano, voz feminina mais aguda.

arremata: "Bom conselho este, aproveitável ao Governo, se quiser evitar o entusiasmo dos rasga-listas."

Como de costume, foram realizados concertos em benefício dos artistas. A adaptação do *spartito italiano* de Donizetti *La Fille du Régiment*, foi apresentada pela primeira vez na cidade em um concerto em benefício da primeira *tiple* Purificación Ávila, que, no intervalo, cantou a canção espanhola *Juanita,* "característica lindíssima dos costumes andaluzes (OC, 05/09/1875). O comentário sobre a execução foi pleno de elogios: feiticeira Espanhola; inquieta como o colibri; travessa como a borboleta; luminosa como as estrelas; "digamos apenas, que era ... era a graça, a languidez, o amor Espanhol em toda a sua plenitude de viço e frescor" (OC, 22/09/1875). Foi realizado mais um benefício em prol do tenor Antonio Aragon, onde foi apresentada *Los Diamantes de la Corona* e o dueto *Sento una forza indomita* de *Il Guarany*. O cantor se desculpou por ter se vestido a caráter, alegando que não dispunha de "vestuários selvagens".

Também é realizado um concerto em benefício de Maria Sertãa, onde é apresentada a *mimosa* zarzuela *La jardinera de Aranjuez* e uma ária de *Nabuco* de Verdi pela beneficiada, que desempenhou o papel "da adorada e odiada" Ana d'Áustria conseguindo alternar no gosto do público. Mas, segundo o Diário de Campinas, dando atenção a minúcias, comenta o que considerou uma falha grave no figurino dos atores que representaram a corte do rei Felipe, que, ao apresentarem-se com míseras luvas de algodão branco, deixaram de lado a soberba que deve acompanhar os membros de qualquer corte:

> Uma corte, em noite de sarau régio, quando se estava a assinar o contrato de casamento da Infanta da Espanha com o poderoso rei de França vir solenizar o ato de luvas de algodão branco! Mas parece que houve conspiração do contra-regras com o cenógrafo.

Parece que o cenógrafo estava disposto mesmo a inovar, uma vez que "substituiu" as armas do escudo real espanhol que aparece na zarzuela e pintou no brasão, em vez de altivos leões, "duas enormes ratazanas".

Todos os espetáculos desta companhia eram muito luxuosos e nas primeiras apresentações foram poucos os espectadores que compareceram, mas dada a qualidade dos espetáculos começaram logo a lotar o teatro. Esta foi considerada a melhor companhia em termos de montagem que já viera à cidade. João Ludovice completa:

> Acrescentem a tudo isto, que o cenário que apresentam é sempre adequado, e melhor do que os outros que aqui tem se exibido; que as peças são vestidas com luxo; e facilmente se compreenderá que, em uma cidade onde há completa ausência de divertimentos, não pode deixar de ser bem aceito o teatro, nas condições em que o coloca a companhia de zarzuelas: útil, espalhando o gosto pela música; agradável, deleitando-nos e distraindo-nos dos árduos labores cotidianos. (OC, 22/09/75)

A companhia retorna à cidade no ano seguinte e o sucesso é o mesmo, apresentando *Union Iberica*, *El vale de Andorra* (Gaztambide-Olona), *Un Pleito* (Gaztambide-Olona), *La sensitiva* (Aceros-Mariano), *Las Amazonas del Tormes, Buenas Noches, Sr. Dr. Simon, El relampago, Estrea d'una artista, Catalina e a Filha do Regimento.* Purificacion Avila retorna a Campinas, cantando com Theodoro Bonaplata, Miguel Diez, Ortiz, entre outros. O grupo era agora dirigido pelo mesmo D. Antonio Aragon. Os preços eram de 12$000 os camarotes de primeira e segunda ordem, as cadeiras na platéia custavam 2$000 e lugares avulsos e nas galerias, 1$000 (GC, 30/05/76)

Foi realizado um segundo concerto em benefício ao diretor da companhia em dezembro de 1876, dessa vez para ajudá-lo em momento de enfermidade. Além dos membros da companhia, participaram vários músicos de Campinas: Sant'Anna Gomes, a sociedade alemã Concórdia, dirigida por Theodoro Jahn, as cantoras Purificación Avila e Maria Hassani (a náufraga) [6], Manoel Ramon, E. Pons, J. M. De Campos, Leon Blazek, José Emigdio Ramos Júnior e José Gomes de Macedo. O programa, uma admirável mistura de gêneros e estilos, foi o seguinte:

> 1ª PARTE:
> 1. Sinfonia *Stabat Mater* de Rossini, dirigida por Sant'Anna Gomes.
> 2. *La Patria*, grande coro executado pela Sociedade Concórdia.[direção Theodoro Jahn]
> 3. Romanza *de Un ballo in maschera* executada pelo Sr. Pons.
> 4. Ária da opera *Favorita* pela sra. Hassani.
> 5. Fantasia para violoncelo sobre motivo da ópera *Fausto*, executada pelos srs. J. M. De Camargo e Blazek.
> 6. Grande duo da ópera *Traviata*, cantado pela sra. Avila e Pons.
> 7. Magnífico quarteto da opera *Guarany*, executado pelos srs. Emigdio, Macedo, Ramon e Campos.
>
> 2ª PARTE:
> 1. Overtura *Dieter und Bauer* - Suppé
> 2. Esplendido coro *La marcha*, cantada pela sociedade Concórdia.
> 3. Valsa brilhante da ópera espanhola *Marina*, pela sra. Avila.
> 4. La Traviata, fantasia para piano a 4 mãos, de Billema , pelos srs.Ramon e Leon Blazek.
> 5. Romanza da ópera *Martha*, pela sra. Hassani e Ramon.

[6] A quem nos referimos no capítulo referente à música lírica.

6. A engraçada canção andaluza *La Juanita*, pela sra. Avila.
7. Aria buffa, em caráter de mulher pelo sr. Pons intitulada *Mammagata*

Apesar da nobre finalidade do evento, o público não lotou o teatro. Novamente a imprensa comenta que em Campinas eram pavorosamente escassos os divertimentos, e ainda assim havia muitos camarotes vazios, o que era triste para quem conhecia os revezes por que estavam passando, não só Aragon, que precisaria se ausentar da província onde esteve durante dois anos "a sorrir, em pós das miragens do deserto", mas todos membros da companhia, que entretanto realizam um concerto em benefício às vítimas da seca no nordeste do Brasil.

A ausência de um grande público nos espetáculos de zarzuela dá margem à uma discussão sobre a qualidade desse gênero em si, tanto no aspecto musical propriamente dito, como moral, já que a zarzuela poderia configurar um possível atentado à decência e aos bons costumes. Outra questão é o interesse de um público de bom gosto por um espetáculo considerado menor como a zarzuela, uma espécie de prima pobre da ópera, cujos temas não eram nada nobres, nem se passavam em castelos da idade média povoados de heroínas de destino trágico, vítimas de mal-entendidos e maldades de vilões de voz grave, que, em geral, nutriam um amor secreto por elas.

Os protagonistas das zarzuelas eram, ao contrário, pessoas comuns das ruas que se envolviam em *quiproquos*, por vezes picarescos. E isso interessava ao público daquele fim de século, em especial às classes médias em ascensão, que se identificavam com as personagens e situações que ocorriam no palco. A ausência de público era talvez um certo pudor social, já que havia uma reprovação silenciosa de certas camadas da população, o que pesava muito numa comunidade que crescia, mas ainda era provinciana. A zarzuela era um divertimento leve, mas tinha um certo sabor apimentado até então inédito na cidade. Embora tentássemos localizar algum indício sobre o número de mulheres que assistiam aos espetáculos de zarzuelas, não obtivemos êxito, o que é lamentável, pois se fosse constatada a ausência de pessoas do sexo feminino nos espetáculos, teríamos assim confirmada essa hipótese para a ausência do público.

Se as cantoras de ópera eram ovacionadas e tratadas como divas, o que dizer das tiples de zarzuelas. Teriam elas o mesmo tratamento? Provavelmente não, uma vez que ao interpretarem personagens populares, quebravam aquela distância que havia entre o cantor

e o público, eram vistas como pessoas comuns que tinham boa voz. Não eram as etéreas sofredoras, não sofriam de males incuráveis, nem se suicidavam com venenos previamente preparados. A rigor, seus males eram os mesmos das heroínas da ópera séria: traições, mal-entendidos, desencontros e amores não correspondidos. Mas o tema era tratado de maneira leve, com frases e ações dúbias que conduziam geralmente a um desfecho feliz. O fato de a protagonista não derramar lágrimas, mas sim provocar riso, certamente quebrava a aura da diva, cuja vida real também deveria ter momentos de sofrimento[7].

Segundo o articulista da Gazeta de Campinas de 10 de dezembro de 1876, era necessário um pouco de tolerância às vezes, já por amor à distração do espírito, já mesmo por atender aos princípios de uma bem entendida filantropia. A música sempre o divertia, afirma ele, mesmo se passasse pelos seus ouvidos um tanto desfigurada pelas incorreções do instrumento ou da garganta incumbida de a fazer rolar no espaço.

> Sei dar o desconto a tudo neste mundo que me parece errado, desde as notas bambas com que me costumam surpreender os pássaros da arte, até os versos mancos dos poetas da minha terra, da minha só, não: e das terras de todo o mundo também. (GC, 10/12/1876)

Qual seria o verdadeiro sentido desse comentário? Estaria se referindo a uma qualidade duvidosa dos cantores? Seriam os versos mancos aos quais ele se refere os das zarzuelas? Essa segunda questão não parece adequada, pois o gênero era extremamente popular na Espanha, onde dispunha de excelentes libretistas. Quanto à primeira questão, se houve intenção de crítica genérica aos cantores, essa impressão se desfaz já com a próxima companhia que chega, cuja primeira *tiple*, Josefa Garcia, foi bastante festejada.

Em 1877 a cidade recebe uma nova companhia sob a direção de Theodoro Bonaplata, com alguns artistas que ainda não haviam vindo à cidade. A primeira *tiple absoluta* era D. Josepha Garcia, as outras eram N. Costa e Paca Hespanha (cômica). O elenco masculino eram os tenores Henrique Gerner, Tomás Galvan (cômico), Miguel Diez, os barítonos André Ortiz e Segundo Rubio e o baixo Theodoro Bonaplata. O apontador de música e verso era Xavier Chavaque assistido por André Couget. Havia também um coro de doze pessoas, sendo que a orquestra foi regida por Macedo.

---

[7] Como Maria Malibran, falecida muito jovem, ou Maria Hassani que quase morreu em um naufrágio ou ainda Emilia Pezzolli, que sofreu a perda de uma amiga muito próxima em Campinas.

O repertório incluía as zarzuelas: *O Maestro Campinero, Campanone* (ambas de *Mazza-Frontaura); Los Maggiares* (Gaztambide-Olona), *El diablo nel poder* (Barbieri-Camprodon), *Molinero de Subicela (Oudrid)*[8], *Dos Coronas, El Joven Telemaco, Perseguir una mujer; A filha do regimento, Luz y sombra, Brincar con fuego, Un tesoro escondido, O relampago, El Sargento Frederico,* o "disparate cômico burlesco" *Colegiales y Soldados* (R.Hernando, 1848), *A Sensitiva, Don Sizenando, El estreno de un artista (Gaztambide), Sargento Verdugones* e a *chica* e "chistosíssima" *A venda do ponto.* Também foi apresentada uma *Traviata,* adaptação da obra de Verdi, onde foram apresentados novos cenários pintados pelo artista Villanueva.

Os preços agora eram 12$000 por camarote, 2$000 por cadeira e 1$000 por um lugar nas galerias. Josepha Garcia foi considerada como a melhor *tiple* que já havia passado em Campinas, de presença elegante e agradável, voz firme, correta e educada para as brilhantes execuções de música espanhola. Foi elogiado seu jogo de cena, a palavra dita com inteligência, o requinte e a elegância de suas vestes e, em especial, sua vocalização. O sucesso dessa cantora foi tão grande que retratos seus eram vendidos na loja *Photographica Campineira* por 500 réis. Os demais artistas da companhia também foram muito aplaudidos, a exceção do tenor Henrique Gerner, cujo potencial foi reconhecido posteriormente e se apresentaria várias vezes em Campinas.

Em 24 de março foi realizado um concerto em benefício de Garcia, onde foi cantado *El diablo nel poder.* No intervalo a beneficiada cantou a ária de Ceci, *C'era uma volta un principe* de *Il Guarany* e no fim do terceiro ato *La Juanita* de Toreros. Além de inúmeros elogios à Josepha, os coros também foram muito aplaudidos, assim como a orquestra de Sant'Anna Gomes.

Na despedida da companhia em junho de 1877, os artistas foram acompanhados pelas ruas por um grande público até o Hotel do Comércio onde estavam hospedados, em especial Josepha Garcia, que recebeu diversos brindes. O diretor da companhia, Bonaplata fez um longo discurso de despedida expressando sentidos elogios à cidade, ao público e ao *staff* do Teatro São Carlos, no que foi retribuído e agradecido por ter realizado uma apresentação em benefício das inundações ocorridas em Portugal.

---

[8] Grove (1996) aponto que o nome correto é *El Molinero de Subiza..*

Em 1878 o movimento da zarzuela é menor, com algumas apresentações esporádicas O tenor Henrique Gerner dirigiu uma apresentação de *Marina*, com Maria Nieves Ramos de Sertãa, Miguel Diez, João Canepa e Geralda Monteiro e *Os dois cegos* cantada por ele (Gerner) e Canepa. No mesmo ano foi apresentada *Uma cria italiana* do maestro português radicado no Rio de Janeiro, Sá Noronha[9], executada por Macedo. No início de 1878 a mesma Sertãa realizou concerto em seu benefício, uma vez que ela e "seus quatro filhinhos tem passado provações" e por isso solicitava ao povo de Campinas "o óbolo da caridade".

Neste ano, o delegado da cidade determinou que todas as companhias que apresentassem espetáculos na cidade deveriam informar à polícia quais espetáculos fariam parte da temporada com antecedência, a fim de que fosse concedida uma licença para serem apresentadas e definido o horário mais adequado, de acordo com um regimento estabelecido em 31 de janeiro de 1842, que nunca havia sido utilizado ao pé da letra. Essa atitude certamente foi causada pela gaiatice e a sensualidade que as zarzuelas colocaram pela primeira vez nos palcos campineiros.

A zarzuela, que havia apresentado um certo declínio, entra de novo na ordem do dia quando Sant'Anna Gomes se junta a ao tenor cômico Miguel Diez com o intuito de criar uma companhia ligada ao Teatro São Carlos. Em anúncio publicado na imprensa a partir de junho de 1878, Gomes e Diez figuram como empresários e comunicam que

> Brevemente chegará a esta cidade uma excelente Companhia de Zarzuelas, trazendo um vastíssimo repertório de novas obras de reconhecido mérito, sendo todos os artistas de primeira ordem e de grande nomeada; o corpo de coristas consta de 16 figuras entre damas e cavalheiros. Recebem-se desde já assinaturas para 20 récitas com abatimento de 20 por cento, para os srs. Assinantes de camarotes e cadeiras no escritório desta folha.

O elenco da companhia era todo espanhol e, segundo a notícia, a primeira tiple seria Mercedes Castagnole, secundada pelas tiples cômicas Felipa Gaston e Mercedes Sancho. O tenor era Lorada, os barítonos Ventura Miguel e André Ortiz e os baixos N. Vendrel e Mariano Slano, este cômico. Participava também Emilia Mena como característica.

O repertório era bastante extenso com diversas obras de Barbieri: *Anillo de hierro, Dos princezas, Pan y Toros, El barberillo de Lavapiés, Pepe Hillo, Conquista de Madrid* e

---

[9] Viana do Castelo, Portugal, 1820-Rio de Janeiro, 1879; em julho de 1879 se apresenta na cidade de Rio Claro, SP.

Marselheza. De Rossini, aparece *Barbeiro de Sevilha*, de M. F. Cavallero, *Las 9 de la noche*, de Oudrid, *El Molinero de Subiza*, de Ricci, *Chrispim e la Comare*, de Offenbach, *Barbe Bleu* e *La Gran Duchesse de Gerolstein*, de Flotow, *Martha*, de Garcia Santisteban, *El Robinson*, de Verdi *La Traviata*[10], e *Comediantes de Antaño.*

Apesar de ser uma companhia local, o preço dos ingressos era bem mais caro que as outras que estiveram na cidade: os camarotes custavam 20$000, as cadeiras 4$000 e as galerias 1$500. Nas companhias anteriores o preço variou de 12$000 a 15$000 para os camarotes, de 2$000 a 3$500, as cadeiras na platéia e de o preço das galerias e cadeiras avulsas nos camarotes foi sempre o mesmo, 1$000. Ao publicar esses valores, a empresa justificou esse aumento pelo grande investimento que foi feito para levar à cena excelentes espetáculos.

A companhia só vai estrear em dezembro de 1879 e nesse meio tempo são realizados alguns concertos: um em benefício da cantora Geralda Monteiro que, ao convidar o público para o concerto explica que foi atingida por uma enfermidade que a estava definhando, sem lhe deixar meio de sobrevivência, tendo outro recurso senão recorrer ao sr. Vasques (gerente da companhia). Participaram do concerto Maria Amado, Miguel Diez, Raphael Mandim e a orquestra regida por Sant'Anna Gomes. Foi apresentado o drama de Camprodon *A flor de um dia* e a zarzuela *Pascual Bailon.* Outro evento que ocorre nesse período é uma sessão de zarzuela regida pelo por Sá Noronha e um concerto em benefício de Antonio Aragon em dezembro, que não recebeu muito público, o que suscitou o seguinte comentário na seção *Folhetim* da Gazeta de Campinas publicada no dia 10: "numa cidade como Campinas, onde ha pelo menos, dez mil almas, dinheiro e gosto, é quase repreensível que em noites como a de anteontem não fossem tomados todos os camarotes". O articulista afirma que para determinada parcela da população, esses espetáculos ainda eram considerados vulgares e assinala que é preciso ser tolerante, às vezes, seja por amor à distração de espírito, ou por atender aos apelos da filantropia.

O anúncio da nova companhia de zarzuelas campineira é publicado diversas vezes até que em novembro de 1879 Miguel Diez e A. Vasquez, respectivamente empresário e gerente da companhia, vão até Santos receber o elenco que chegava da Espanha. A estréia ocorreu a 17 de dezembro de 1879 com *Robinson* (Robinson Crusoé). O elenco era

[10] Certamente trata-se de uma adaptação cômica da obra de Verdi.

diferente do anunciado: a primeira *tiple* era Paulina Celimendi, segunda tiple e cômica, Felipa Gaston, a primeira característica era Maria Barrera, o tenor Antonio Monjardin, o primeiro barítono Leon Carbajal, o segundo, Andres Luque e Millan, o baixo sério Pascual Dali e o cômico, Eduardo Espanhol. O apontamento da música era realizado por D. Gregorio Cuestas e o de verso por Manuel Aimeri. Havia também um pintor cenógrafo, Jorge Garvido, além de coro de oito mulheres e oito homens.

Sant'Anna Gomes nesta companhia tinha um papel mais administrativo e não tinha atuação constante na direção musical. Esta ficou a cargo de José Puig, um excelente regente, de quem se comentava que "as coristas tem-lhe medo quando em cena. Porque particularmente devem estimá-lo. José Puig parece ser tão belo homem como severo regente". (DC, 13/12/79)

Até a data da estréia a empresa passou por muitas dificuldades, e viu-se na contingência de dar princípio a seus trabalhos somente no mês de novembro, pedindo publicamente desculpas ao público pela demora. Nas páginas do Diário de Campinas afirma que

> a empresa apresentará a este inteligente público que tanto tem sabido apreciar a música e gênero de trabalho de zarzuelas, uma companhia de artistas de notável mérito e grande nomeada que tem trabalhado nos teatros de primeira ordem da Corte e da Espanha com geral aplauso e um vastíssimo repertório de novas obras de reconhecido mérito.

Após *Robinson*, foi apresentada *El Molinero de Subiza*, obra que marca a estréia do tenor Monjardin em Campinas. A terceira récita apresenta *Marina* e é concluída com a zarzuela "chica" *El hombre es debil*. Em *Marina* aparece uma nova tiple que não estava discriminada no elenco. Trata-se de Consuelo Saravia, que não foi muito bem recebida,

> não sabemos se por tratar-se de coisas do mar, [Saravia] perdeu o rumo traçado pelo sr. Puig e quando deu acordo de si tinha perdido também o leme. Felizmente, o vento ido da platéia estava de feição e algumas palmas reanimaram um pouco depois a desorientada tiple, que teve mais uma vez motivo para expor os seus dentes miúdos e unidos. (DC, 08/01/1880)

As zarzuelas seguintes são *Jugar con fuego La Gallina ciega* (Caballero-Ramos Carion), que é concluida com *El Bazar de Novias*. Seguem-se *Postillon de la Rioja*, cujo segundo ato apresenta um coro acompanhado de pandeiro, que foi executado por Dario Irurzum. Reapresenta-se *La Gallina ciega,* desta vez concluída com *Un Pleito.*

Os comentários sobre as três tiples da companhia são um pouco obscuros: Consuelo Saravia, além da crítica acima, foi considerada como um "ananás muito amável, distinta rainha de antropofágos, mostrou habilidade que não era de esperar por parte de uma caraíba"; Mercedes Sancho, teria representado bem a sua parte, mas prejudicou-se "com grandes retorcimentos do corpo e duas mil caretas... graciosas"; sua irmã, Francisca Sancho foi considerada uma "goiaba muito fresca, nos fez saber com deliciosa graça, que ninguém pode resistir *a uma mujer* e comandou as *marinheiras* com denodo."

Comentando sobre *Jugar con fuego*, a imprensa assinala que havia pouco público, talvez por causa de uma forte chuva que caiu naquele dia, mas comenta: "ouvimos dizer que há divergências entre os artistas". Esta observação era verdadeira uma vez que a primeira e a segunda *tiples cômicas*, as irmãs Mercedes e Francisca Sancho pedem demissão do elenco. O motivo foi uma redução de ordenados, ao qual não quiseram se sujeitar, embora tivessem concordado anteriormente, como os demais componentes da companhia.

Na seqüência é reapresentada *Jugar con fuego* (1851) e *El barberillo de Lavapiés* (1874). A companhia sofre alguns ataques que são publicados no jornal Correio da Tarde de São Paulo. A resposta vem pesada no Diário de Campinas:

> Sujeitinhos sem critério andam fazendo mofins no Correio a Tarde contra o sr. Sant'Anna Gomes, empresário, e A. J. Vasques, representante da empresa. O que vale é que os senhores Gomes e Vasques estão acima das invenções destes 2 ou 3 salafrários que se andam embriagando com as Vênus despedidas [Mercedes e F.Sancho?]. São uns meninos muito conhecidos por suas façanhas e se continuarem a fazer mofins, tanto em prosa como em verso, também eu hei de conta-los. O povo então saberá quem são esse bobos. O Parasita (DC, 24/01/1880)

Depois da realização de um concerto em benefício de Antonio Monjardin, onde é apresentada *Marina* e *Nada se mueve hasta que Dios quiera*, os integrantes da companhia também brincaram o carnaval, quando saíram fantasiados de estudantes de Salamanca, percorrendo diversas ruas da cidade, parando em algumas casas de família para cantar músicas espanholas e certamente para arrecadar algum dinheiro extra.

A companhia não pôde levar *Marina*, por falta de elenco; mas realizou um concerto em benefício das duas dissidentes, as irmãs Sancho. Tomaram parte neste concerto a violinista Julia Beltran, os professores Casimiro Bughini, Emilio Giorgetti e o pianista L. Mesnier. Apresentaram várias peças, entre elas as zarzuelas *Don Jacinto* e *Dr. Sizenando*.

Parece que a saída das duas cantoras foi aceita pelos empresários da companhia, uma vez que o anúncio desse concerto traz seus nomes e o da companhia no frontispício. Após a realização de um concerto em seu benefício, o maestro Canepa, que aqui chegou com uma companhia lírica, deixa definitivamente a cidade, acompanhado da violinista Julia Beltran que neste concerto executa a valsa *As Rosas* em um *copófono*, instrumento composto de 32 copos de cristal.

El barberillo de Lavapiés foi reapresentada em récita extraordinária. Para esta noite a empresa ofereceu prêmios aos espectadores, sorteando, ao fim do espetáculo, 25 quadros de paisagens a óleo. Quem comprasse uma cadeira tinha direito a um número e para os camarotes, cinco; os quadros ficaram expostos na *Hydroterapia Campineira*, à rua Regente Feijó.

Em seguida foi realizado um concerto em benefício dos coristas onde foi apresentado o segundo ato de *Jugar con fuego* e *Nadie se muove hasta que Deus quiera* e, ao final, a Canção do Aventureiro de *Il Guarany*.

Somente em 11 de março que chega a primeira tiple Paulina Celimendi que se apresenta em *Las hijas* de Eva, da dupla Gaztambide e Larra.

A empresa publicou uma nota comunicando que iria dar todas as suas récitas de assinatura rapidamente, pois tinha compromissos inadiáveis em São Paulo, não podendo demorar-se em Campinas. Esta pressa de terminar suas apresentações na cidade gerou um clima desfavorável, uma vez que a exibição de obras repetidas irritou o público.

> Tem sido grande a paciência do público em suportar as judiarias que lhe têm feito os empresários dando aos assinantes zarzuelas repetidas. O que lucra o assinante em ver o que já foi visto? A nossa platéia é demasiadamente atenciosa! Passa a patetice a sua benevolência. Campinas não deve ser a vítima das especulações. Um assinante. (DC, 01/04/1880)

Mas a companhia continua a apresentar novidades como a zarzuela *Marsellesa* e *El Dominó azul*. Mas as reclamações continuam...

> Consta que amanhã repete-se em récita de assinatura a zarzuela Dominó Azul. Admira-nos como a empresa faz tão pouco caso dos assinantes a ponto de dar-lhes, depois das grandes fanfarronadas e de grandes prometimentos, a ponto de merecer plena confiança da parte do público - repetições de zarzuelas que são mesmo um Deus nos acuda. De modo que os assinantes estão sujeitos a ver o seu dinheiro evaporar-se aos *melodiosos* sons de *interessantíssimas* zarzuelas repetidas. Crêem que a companhia depois de tudo ter feito; depois de ter mesmo sido relevado até certo ponto em que a paciência humana esgota-se;

depois de ter por seu lado merecido todas as deferências que é possível, vá a cia retirar-se desta cidade para outra onde vai levar a cena as zarzuelas cujos *ensaios gerais* assistiram aqui os assinantes, mediante 16$000. Bons ventos a conduza! (DC, 07/04/80)

Mas a imprensa ainda elogia os cantores, em especial a "inexcedível" Celimendi, que apresentou-se em um concerto em seu benefício, que prenuncia o naufrágio da companhia. Foi apresentada *Los Magyares*, que foi um fracasso completo e a companhia recebeu uma pateada ao final. A escolha da obra foi infeliz, uma vez que a mesma já havia sido apresentada na cidade com muito sucesso. A companhia havia apresentado anteriormente *Marselhesa* que havia sido bem recebida, mas tudo contribuiu para provocar a manifestação que se seguiu à essa apresentação de *Los Magyares*.

A *mise-en-scène* fazia rir. Carbajal em vez de trazer uma viola conforme o libreto trouxe uma rabeca e cantava com todo o despejo: *Quien al son de mi rabeca!* Apareceu aquela sala-régia nossa conhecida, e que a sra Celimendi chamava de convento! A mesma artista andou por lá a falta de uma porta falsa com a qual não acertou nem nós a pudemos pescar embora arregalando os olhos. Foi uma verdadeira pândega. Ninguém se entendia. Os homens do pano fizeram tropelias. O pobre *niño*, filho de Maria Teresa, foi atirado com seu *cesto* com risco de quebrar a cabeça. Pobre menino! Ou antes - pobre boneca! O sr. Diez, no final do terceiro ato, atravessou as montanhas instigando sua *mulita*. No entanto, ninguém enxergou as orelhas do bicho. O sr. Diez que escapou ainda assim das contrárias de Maria Teresa, não conseguiu furtar-se as *rebordosas* do fim, que caiu sobre toda a companhia. O público não se cansou de aplaudir – a tacões. Alguns disseram injustamente que aquilo foi uma pateada. Nada – Aplausos à inglesa... A beneficiada a pedidos insistentes do público veio a cena e colheu aplausos, bem como o barítono Carbajal. Dos camarotes acenavam-lhes com lenço. Da platéia jogavam-lhes chapéus. Mas depois! Depois que é foram elas. O teatro estava a ponto de vir a baixo. Uma pateada grossa e reverenda. Um horror! O diabo!

A última ação da companhia em Campinas foi outro concerto beneficente, desta vez para Carmen Baraga e Leon de Veya y Cavajal, a 15 de abril de 1880. Participaram as cantoras Celimendi e Matilde Molgosa, o violinista Troublet e Enrique Luque, além da orquestra regida por José Puig. Foram executados os dois primeiros atos de *Marsellesa*, seguidos de uma romanza de *El Juramento*, de uma *Fantaisie Ballet* de Bériot para violino, *Frourbet*, com acompanhamento de José Puig ao piano. O recital se completou com a balada do *Guarani*, executada diversas vezes pela companhia.

O grupo se retira para São Paulo, mas no dia 5 de maio daquele ano, em um telegrama enviado daquela cidade e recebido pela redação do Diário de Campinas, Sant'Anna Gomes comunicava: estava dissolvida a Companhia Espanhola de Zarzuelas.

Em 21 de maio de 81, acontece um espetáculo lírico-dramático e coreográfico em benefício do barítono Leon Veyan y Carvajal, sob a direção de D. Nicanor San Martin. No programa, além da tradicional abertura pela orquestra de Sant'Anna Gomes , é apresentada a zarzuela em um ato *El Minino*. Após vem *A Flor de Cuba*, com coreografia realizada pela sra. Monteiro, seguida de outra "zarzuela chica" *Pascual Baillon*. Às senhoras que compareceram aos camarotes foi oferecido um exemplar de uma *romanza* de *Las hijas de Eva*.

Ainda em 1881 é anunciada a vinda da Real Companhia Espanhola de Zarzuelas e Obras Lírico-Dramáticas, empresada por Hercules Cavara. Era uma companhia grande e estruturada e traria diversos solistas, coro de trinta vozes e orquestra de trinta músicos sob a regência de José Puig. Viriam também maquinistas, cenógrafos, costureira e pessoal de apoio. O repertório era bastante extenso, com diversas obras ainda inéditas em Campinas. A idéia de seu diretor era fazer na cidade apenas quatro apresentações nos dias 27, 28 e 30 de abril e primeiro de maio. Alertado da dificuldade que teria em lucrar alguma coisa com esta empreitada foi aconselhado a ir à corte antes de vir para Campinas.

> O melhor – e isto é conselho de entendedores – leve sua companhia para a corte e volte depois... Campinas é terra de dinheiro; a sra. Garcia [Josepha] e o sr. Galvan podem dar informações a respeito. E por isso, se o senhor Hercules Cavara quer tomar um conselho, lá vai, ou traga a companhia para uma série de espetáculos ou leve a companhia para onde lhe aprouver. Em todo caso, se não quiser o conselho, não ficaremos amigos nem inimigos. (DC, 23/04/1881)

Parece que o conselho surtiu efeito e Cavara adia a estréia "para as vésperas do Espírito Santo". Mas a companhia não se apresenta em Campinas nesse ano. Com isso as zarzuelas desaparecem dos palcos campineiros até setembro de 1887 quando se apresenta a Grande Companhia Espanhola de Zarzuelas, realizada pela empresa Braga Junior, com a direcão de Valentim Garrido e direção musical de Antonio de Valle.

São reapresentadas diversas obras como *Campanone* de Mazza; *Los diamantes de la corona*; *Los Magyares*, *El barberillo de Lavapiés*, a zarzuela heróica *A marselhesa* e traz, como novidade *As duas princesas*, *O irmão Baltazar*, todas de Cavallero; *Guerra Santa* (ou Miguel Strogoff) de Emilio Arrieta/Escrich-Sarre, baseada no romance de Julio Verne; e *Música clássica*, em um ato. Realiza um espetáculo de gala para solenizar o aniversário da independência do Brasil com *La tempestad*, de Chapi.

A companhia apresenta-se modestamente, mas com um elenco bem organizado, com destaques para Garrido e a cantora Plá. Os coros, pouco numerosos, formaram com a orquestra um conjunto regular. Com uma temporada sem muito brilho, essa companhia encerra o ciclo da zarzuela em Campinas no período que antecede a epidemia de febre amarela e a república.

A zarzuela, que tomara o espaço da grande ópera, já não interessava mais ao público, agora arrebatado de maneira definitiva pela febre das operetas e revistas.

OPERETAS E REVISTAS

> Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem-feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude.
>
> Arthur Azevedo[1]

A frase acima é o retrato do espírito que dominava o período abordado nesse trabalho em Campinas, quando as operetas e revistas passam a reinar absolutas na cidade e o riso era imperativo para o sucesso de uma representação teatral.

O termo opereta já existia desde o século XVIII, quando significava simplesmente uma ópera de pequenas dimensões. Foi retomado no século XIX, contrapondo-se ao então ao desgastado gênero da ópera dramática, designando uma forma de ópera cômica cujo enredo é mais voltado ao cotidiano e popular e, por vezes, paródico. A maior parte dos trechos musicais era baseada nas danças em voga (polca, valsa, mazurca, galope), entremeados por diálogos falados e números de dança.

Outra característica da opereta é que se trata de um gênero de acesso fácil, destinado a um auditório diversificado que vai do público popular às classes elevadas. Mesmo quando escrita por grandes músicos, ela se conforma a uma linguagem de aparência tão simples quanto possível. As cenas faladas são freqüentemente fundadas sobre a farsa, o *quiproquo*, *gags*, jogos de palavras e trocadilhos. Embora somente trechos cantados em conjunto e o finais exijam uma escritura mais complexa, isso não implica em falta de invenção ou refinamento. É um gênero que se divide entre o satírico e sentimental.

Seu grande mestre, Jacques Offenbach (Colônia, 1819-Paris, 1880), simbolizou como ninguém o espírito parisiense (embora fosse alemão) escrevendo obras com estrondoso sucesso e polêmica. Suas criações ultrapassaram as operetas em um ato e criou obras cômicas comparáveis à grande ópera pelas suas dimensões e elaboração.

Sua obras são fundadas na sátira social da vida econômica, amorosa, política, do poder, do exército e plenas de referências à sociedade do Segundo Império francês. Offenbach conseguia profanar alegremente as situações históricas e mitológicas (*Orphée*

[1] Prado, Folha de S. Paulo, 06/07/1997 citando de Roberto Seidl, 1937, *Arthur Azevedo*.

aux enfers, La belle Hélène), da história da França (*Geneviève de Brabant*), das pequenas cortes alemãs (*La Grande Duchesse de Gérolstein*), dos reinos da América Espanhola (*La Périchole*), de óperas (*Les Brigands*) e da vida moderna (*La vie parisienne*).

Orphée aux enfers, uma *ópera-bouffon* de 1858 escandalizou a crítica parisiense com uma paródia ao mito de *Orfeu e Eurídice*, que na opereta se apresentam com sentimentos pouco nobres: Orfeu, violinista e adepto da música de vanguarda, fabricava mel; Eurídice, que não suportava a música do marido, tinha como amante o pastor Aristeu, na verdade Plutão, que a faz morrer para levá-la aos infernos, para grande alívio do marido. No Olimpo também não reinava a harmonia celestial: Juno tinha ciúmes das escapadas de seu marido Júpiter, Cupido e Vênus só voltavam para casa altas horas da noite e todos só mantêm as aparências para agradar à "Opinião Pública" ("Je suis l'opinion publique, un personnage symbolique. Ce qu'on appelle un raisonneur"). É ela quem obriga Orfeu a descer aos infernos para resgatar a esposa, a quem o inferno não desagradou nem um pouco. Pressionado pela Opinião Pública, Plutão é obrigado a devolver Eurídice para o marido, mas transforma-a em bacante. Ao encontrar-se com Baco, com um fauno e uma ninfa aos pés, ela entoa a frase que se tornaria famosa nos carnavais brasileiros e imortalizada nas crônicas de Machado de Assis: "Evohé! Bacchus m'inspire; Je sens en moi, son saint délire, Evohé! Bacchus est roi!". A obra conclui-se com um imenso bacanal em forma de *can-can* (Prado, 1997).

Segundo esse autor, o público brasileiro em princípio achava *chic* ouvir as últimas novidades de Paris em francês, mas aos poucos a utilização de uma língua estrangeira, o constante recurso às paródias e a referência aos mitos da Antigüidade Clássica, que exigiam conhecimento prévio do tema, foram criando a necessidade de popularizar o gênero, ou traduzi-lo em termos nacionais. O primeiro impulso foi dado pelo ator cômico Francisco Correia Vasques (1829-92), que em 1868 apresentou *Orfeu na Roça*, paródia da paródia *Orfée aux enfers*, onde herói grego aparece como Zeferino Rabeca; Morfeu é Joaquim Preguiça e Cupido, Quim-Quim das Moças. Nas palavras de Prado, o êxito da fórmula, casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena foi fulminante. Na seqüência apareceram outras traduções/paródias como *Barba de Milho* (Barbe-bleue), *A Baronesa de Cayapó* (La Grande Duchesse de Gerolstein) e *A filha de Maria Angu* (La fille de Madame Angot).

Na hierarquia da música, abaixo da opereta vinha a Revista, também de origem francesa, e que teve grande repercussão no Brasil nas duas últimas décadas do século XIX. Revista, segundo Souza Bastos, mestre da revista portuguesa que vinha freqüentemente ao Brasil (e a Campinas),

> É a classificação que se dá a certo gênero de peça, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos, etc. Nas peças deste gênero todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As revistas, que pouco podem fazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do movimento, do espírito, com que foram escritas, além de *couplets* engraçados e boa encenação (Prado, 1997).[2]

Na Revista havia a figura do *compère* que era na verdade um narrador e relacionava as partes do espetáculo, que em geral não tinham uma unidade temática. O elenco era composto de três ou quatro cômicos e cantoras (em geral francesas como Rose Villiot) que acrescentavam suas criações individuais, além do coro cantando e dançando. Quanto à música, não tinha a unidade e originalidade da opereta; maestros como Gomes Cardim, Assis Pacheco, Nicolino Milano ou Paulino Sacramento faziam os arranjos, escreviam obras próprias e se utilizavam livremente da música das operetas européias, além de dirigirem as orquestras de pequeno porte. A revista era, portanto, uma mistura que ia desde canções sertanejas até peças mais refinadas de Offenbach ou Suppé.

Os cenários e os figurinos eram luxuosos, o cenógrafo era uma das figuras mais importantes, bem como o maquinista que deveria movimentar toda a parafernália cenográfica. A obra sempre terminava numa apoteose que mudava o tom do espetáculo de cômico para sério, do galhofeiro ao solene, do satírico ao comemorativo, "sentimentos de encomenda, em obediência às regras do gênero" (Prado, op.cit.).

O primeiro espetáculo criado no Rio de Janeiro em 1859, foi *As surpresas do Sr. José da Piedade* de Justino de Figueiredo, a revista do ano anterior. Mas foi com Arthur Azevedo que o gênero se firmou, a partir da década de 1880. Inicialmente influenciadas pelas revistas européias, no Brasil ganharam feição própria antes mesmo do fim daquela década. Diversos trechos musicais são conhecidos até hoje, como o tango *Gaúcho* de Chiquinha Gonzaga, mais conhecido como *Corta-jaca*. Além da popularização da música

[2] Citando Souza Bastos, *Dicionário do Teatro Português.*

brasileira, as revistas projetaram diversos maestros como a própria Chiquinha Gonzaga, Nicolino Milano, Paulino Sacramento, Bento Moçurunga, Antonio Sá Pereira, Sofonias Dornelas, Adalberto Gomes de Carvalho e Gomes Cardim.

Em 1920 o gênero passa por modificações, na tentativa de concorrer com novos entretenimentos como o cinema e o teatro de sessões. Na década de 1930 o gênero se transforma em *show* de variedades e vedetes, trocando o teatro por cassinos e boates.

Arthur Azevedo (São Luís, 1855-Rio de Janeiro, 1908) é considerado o pai do teatro musical brasileiro por suas adaptações de operetas, comédias, dramas, burletas e revistas musicais, marcadas por forte dose de sátira e humor crítico à sociedade brasileira do fim do século XIX. Teve como parceiro Moreira Sampaio e trabalhou com diversos músicos como Cavalier Darbillly, Gomes Cardim, Assis Pacheco, Nicolino Milano e Luís Moreira . Com seu irmão Aluísio Azevedo escreveu *A República* de 1890 onde aparece o famoso tango[3] *As laranjas de Sabina*, uma irônica paródia sobre a proibição imposta à escrava Sabina de vender laranja aos estudantes republicanos da Faculdade de Medicina. Apesar de atuar exclusivamente nas áreas do teatro musicado, as parcerias com músicos como Nicolino Milano e Xisto Bahia o colocaram entre os primeiros letristas profissionais da música popular brasileira. Seus sucessos foram inúmeros: *Cocota*, com música de Cavalier; *A Capital Federal* de Assis Pacheco, Nicola Milano e Luís Moreira; *O Bilontra* de Gomes Cardim, *A Fantasia* de Assis Pacheco, *Mandarim* de compositores diversos, entre muitos outros.

A música ligeira, tanto a zarzuela como a opereta, o teatro musical e as revistas, implicaram na mudança do perfil do artista, já que não bastava de boa voz, era preferível um ator que soubesse cantar, mesmo porque as partituras não eram de grande dificuldade. Outras qualidades eram requeridas como capacidade de se expressar através da fisionomia, graciosidade, simpatia, um toque de malícia no olhar, e para a mulheres, beleza. A expressão corporal era um dos pilares do espetáculo, já que era necessário improvisar e provocar o riso. Desta forma surgem grandes artistas como Vasquez, Xisto Bahia, Hermínia Adelaide, Cinira Polônio, Eduardo Brazão, entre tantos outros, muitos deles com passagens por Campinas como veremos adiante.

---

[3] Tinhorão (1986:64), afirma que se trata verdade de um Maxixe.

A música ligeira causou furor em Campinas na década de 1880, num momento em que a ópera italiana já tinha perdido seu espaço, apesar da resistência inicial a esses gêneros, considerados menores e de caráter duvidoso. As resistências foram superadas *justamente* por essas "qualidades" antes rechaçadas, embora vozes lamurientas clamassem que o teatro havia se transformado numa escola de corrupção.

O Diário de Campinas tece algumas considerações a respeito: o teatro não teria se convertido em nada, apenas teria chegado a um estado natural e lógico, pois era uma fotografia de um tempo corrompido, as idéias no palco eram as mesmas que estavam na cabeça dos espectadores. Aos que clamavam a perda da moral representada pelas operetas, perguntava: onde estava essa moral que, apesar de procurada com ardor dos alquimistas em busca da pedra filosofal, ela já não era encontrada em lugar algum?

> As operetas eram um espelho, ou o sintoma de perversão, de leviandade e dos maus instintos. Este meio artístico zomba de tudo, dos homens, das coisas, dos princípios que se tinham por sagrados e inatacáveis. Elas não são uma causa, mas um efeito. Agarram-se em tudo isso de chofre, despem tudo, descarnam tudo, demolindo a gargalhada. Nós aplaudimos porque somos filhos dos que demoliram as tradições seculares com o camartelo impiedoso do sarcasmo. (DC, 11/01/1880)

Orphée aux enfers: um violento ataque à divindade; *Barbe-Bleu*, uma avalanche de ridículo sobre o militarismo napoleônico; *La Grande Duchesse de Gerolstein*: sátira fina e mordaz à aristocracia. Ornadas de música voluptuosa, enervante, atraente e irresistível, as operetas mostravam aos espectadores quem eram sem hipocrisia ou convenções. Conclui o cronista:

> As palavras de uma cançoneta resumem o nosso pensar, sua música traduz nossas inclinações. Aquilo é o infame, aquilo desmoraliza, aquilo cheira mal. Mas santo Deus! Chegamos de baldão em baldão, depois de muitas resistências, depois de muito nos iludirmos, a esta conclusão desconsoladora – aquilo é a verdade!

O teatro musical, anterior às operetas, já havia estado em Campinas na década de 1870 quando aqui se apresentou a Família Martins, em 1873. A estrela da família era a menina Palmira e foram apresentadas as comédias *A arte não tem país* e *A criada ama*, as cenas cômicas ornadas de música, *O marujinho* e *Os amores do descasca milho*, além do espetáculo extra *Precisa-se de senhora para viajar*.

Espetáculo congênere foi apresentado pelas Meninas Riosa, Julia e Carolina, cujos espetáculos já em 1874 introduziram a obra de Arthur Azevedo em Campinas: *Amor por anexins*, escrita expressamente para elas. O programa que apresentaram tinha ainda uma abertura pela orquestra, dueto de soprano e tenor de *La Traviata*, com letras em português, a *habanera* espanhola *La paloma*, dueto de tenor e tiple da zarzuela *Dominó Azul*, *O senhor Domingos fora do sério*, as comédia *Paulo e Virgínia* e *Os dois infernos*, a ária *O sonho* (de Sant'Anna Gomes?) e o dueto de tiples de uma zarzuela não especificada. Em uma última apresentação exibiram *Que par!*, o dueto e bailado *Panela do Feitiço*, a *habanera* espanhola *Louco de amor*, a canção *Pomada*, novamente *Paulo e Virgínia* e a comédia *Soirée de Carnaval*. Todas as peças teatrais eram "ornadas de música" e despertaram muito interesse em período anterior à febre das revistas na década de 1880.

A opereta francesa chega a Campinas em 1875 com a *Companhie Française des Bouffes Parisiens*, cujo repertório era composto por algumas obras como *Les folies dramatiques*; *Les Comediens*; *Gargomillada*; *Les influences de la fatalité*; *Le Ballet interrompu par la quadrille*; *La Chanson de Fortunio*; *La fille de Madame Angot*, *La Consigne est de ronfler* , entre outras.

A companhia estreou no São Carlos em 4 de novembro de 1875 com *Les Bavards* (1864) de Offenbach, sem despertar interesse. A imprensa se apressa a informar o público os espetáculos eram agradáveis, divertidos e mesmo familiar, e "a decência nada tinha a reclamar no modo de exibição das peças e antes a seriedade e os bons costumes se acham muito bem em face delas, sem o desalinho dos *Alcazares* e dos *Cassinos*".

Do mesmo compositor foi apresentada *La chanson de Fortunio* (1861) que teve na segunda parte, após um *Intermède brillant*, a cançoneta *Mon Oscar!!!* de *La fille de Madame Angot* de Charles Lecocq (Paris, 1832-1918). O espetáculo, que concluiu com a opereta em um ato *La consigne est de ronfler*, também recebeu pouco público e foi de fraca animação

Houve outro espetáculo no dia dois de dezembro, mas também com pouco êxito, principalmente devido ao mau tempo daqueles dias, o que ocasionava, inclusive, o cancelamento de espetáculos. No dia quatro daquele mês a companhia deu seu último espetáculo,retirando-se da cidade, em uma temporada sem maiores repercussões.

O público que freqüentava o Teatro São Carlos era conservador e preferiu não se arriscar a assistir espetáculos considerados duvidosos e suspeitos. O gênero se fortalece quando se transfere para o Teatro-Rink, o antigo circo que foi adaptado para receber espetáculos teatrais e freqüentado por um público mais popular. Em 1880 apresentou-se nesse local a *Grande Companhia Buffa Francesa* dirigida por Felix Verneuil, que iniciou extensa programação com *La Fille de Madame Angot* de Lecocq, opereta apresentada inúmeras vezes na cidade. Na seqüência vieram *Le petit Duc*, do mesmo compositor (1878), *La Fille du Règiment*, de Donizetti (1840); de Offenbach: *La vie parisienne* (1866), *Orphée aux enfers (1858, rev.1874), La belle Hélène* (1864), *La boulangère a des écus* e *Les brigands* (1869). De Robert Planquette (Paris, 1848-1903), *Les cloches de Corneville* (1877); de Aimé Maillart (Montpellier, 1817-Moulins, 1871) *Les dragons de Villars* (1856); de Victor Massé (Montaud, 1842-Paris, 1844) *Les noces de Jeanette* (1853). A regência foi dividida entre Sant'Anna Gomes e Adolpho Lindner.

As assinaturas para seis récitas para os camarotes de primeira ordem custavam: camarote 20$000, de segunda, 15$000, as cadeiras 3$000 e arquibancadas e galerias, 1$000. Felix Verneuil, além de diretor, era também o primeiro tenor; a "primeira cantora de ópera cômica" era Madame E. Belia.

A repercussão também não foi boa, não por problemas de ordem moral como anteriormente, mas por problemas técnicos: além da má atuação dos cantores, houve protestos porque diversos trechos significativos em *La Fille du Régiment*, em especial de seu trecho mais famoso, conhecido por "rataplan". O público tinha condições de reconhecer os cortes e protestar contra isso.

La vie parisienne não teve muita repercussão, "a exceção de um ou outro trecho... onde os cantores falsearam, correu bem apesar da chuva". Na seqüência veio *Le petit duc* de Charles Lecocq (1878), reapresentações de *Les cloches de Corneville* e *La fille de Madame Angot*, onde foi inserida no terceiro ato uma dança do século X, *La Fricassée*, cantada por toda a companhia. *Le petit Duc* foi apresentada para um teatro quase vazio, o que resultou num espetáculo no qual

> a orquestra estava aterrada com a música e a ... música estava aterrada com a orquestra, os atores estavam penetrados da frieza comunicada pela vazante, em grande parte devido a ida para São Paulo dos *habitués*. Todavia, honra a quem a teve, Meerly e Beriet (...) contribuindo poderosamente para salvar a opereta de um tremendo ... trambulhão". (DC, 26/10/1880)

Uma justificativa para a ausência do público foi uma viagem que os possíveis espectadores teriam promovido para assistir às representações da companhia lírica dirigida por Ferrari em São Paulo. Apresentou-se novamente *Les cloches de Corneville* e *Les dragons de Villars*, seguidas de *La boulangère à des écus* e *Orphée aux enfers*, todas com boa aceitação, mas sem brilho.

O grupo realizou espetáculos em benefício de Verneuil e Leon Briet com *Les brigands*; de Madame Verneuil com *Kosiki* de Lecocq (opereta sobre motivo japonês); da cantora Lagy e empregados da companhia com *La Boulangére a des écus*. Foram apresentadas ainda *Les dragons de Villars* (de Maillart), *Orphée aux enfers*, *La belle Hélène* e *Les noces de Jeanette*, cuja apresentação foi

> excelente... para inglês ver. A nós ia atirando-nos a um abismo ... de morfina. Quando acabou a maioria tinha se enervado, exausta, com aquelas bodas tão tristes e despiciosas. Felizmente, *La Fille de Mme. Angot travestie*, uma beldroenga engraçada, arrancou gargalhadas e os aplausos concomitantes. Mr.Briet em uma virgem de desmamar crianças. Mr. Merly com aquela touca de rapariga esteve à altura... de um horror!

Em novembro, Sant'Anna Gomes é homenageado com um concerto no Rink pelos cantores da companhia, que optaram por encerrar assim sua temporada na cidade, ao contrário da representação de *La grande duchesse de Gerolstein* (que provavelmente seria mais um fracasso), como foi anunciado. O concerto foi em benefício do barítono Merly e do regente Adolpho Lindner e constou das seguintes obras, cujos compositores, em sua maioria, não foram indicados, mas provavelmente pertenciam ao repertório da companhia:

Grande simphonia	Orquestra
Le Roulier, chanson rustique	Mr. Merly
La femme masquée	Mm. Andrée
Le regiment de sambre e meuse	Mr. Durand
Cavatina de Robert le diable (Auber)	Mm.Belia
Oiseaux legers	Mr. Verneuil
Romance para violoncelo	Joaquim Campos Bahia
Ouvertura	Orquestra
Riche et pauvre	Mr. Merly
Le Barbier de Seville (sic) (Rossini)	Mm. Belia
Cheval et chevalier	Mr. Verneuil
Une tombe dans le Blés	Mm. André
Un bon homme	Mr. Durand
Le Bohemien	Mr. Merly
Ouvertura Tancredi para quinteto (Rossini)	Professores da orquestra

Apesar de receber um público mais eclético, o novo Teatro Rink Campineiro, concebido como pista de patinação e de espetáculos eqüestres e de variedades, não caiu no agrado do público que o julgava incômodo e vulgar. Segundo um cronista do Diário de Campinas, além do desconforto do teatro, havia uma deficiência incontornável na companhia francesa: " nenhum artista do sexo feminino tem olhos belos... e a distância são apenas simpáticas - termo médio entre boniteza e a fealdade".

No fim de 1880 chega à cidade a cançonetista Suzanna Castera, que, segundo os maledicentes, veio para comparecer "a barra ... do público" no Rink. Trata-se de um trocadilho com a expressão *barra dos tribunais*, já que a cantora era mais famosa pelos seus rompantes que por sua voz. Já entrada em anos, foi chamada por uma chistosa crônica teatral publicada na imprensa carioca de viúva de Pedro Álvares Cabral. Iniciou sua apresentação em Campinas com a peça carnavalesca em um ato *Indiana e Carlemagne*, três cançonetas de *Uma festa no palácio do rei Bobèche*, a peça *Às 9 horas*, concluíndo com o segundo ato de *Barbe-Bleue*,

Sua apresentação foi muito concorrida, mas logo começou a exibir "trejeitos equívocos", que aumentaram o entusiasmo da platéia. A conclusão do espetáculo foi "com uma coisa que deveria ser o 2° ato de *Barbe-Bleue*. Se foi aquilo o que Offenbach compôs, gabamos o gosto do ilustre defunto na fidelidade com que traduziu os cantos das raparigas da Bahia". (DC, 7/12/1889)

Sobre a cantora, o Diário de Campinas comenta:

> ainda o Rei Bobèche estava em cena exibindo a sua figura burguesa e pacata, e já a sra. Suzana irrompia pelo palco adentro, não se podendo mais conter, para cantar *Mulátinhe de carróce no péscóce*, com requebros não menos pitorescos e não menos equívocos. A senhora Suzana Castera fez bem em vir a Campinas. É um município essencialmente rico... (DC, 7/12/80)

Em junho de 1882 vem à cidade para curta temporada a companhia da famosa atriz Ismênia, então ligada ao Teatro Lucinda no Rio de Janeiro. Nascida na Bahia em 1840, já era uma atriz famosa e consta que, na segunda metade do século XIX, nenhuma artista a igualou. Apesar disso, a apresentação de sua companhia em Campinas não teve boa repercussão, em primeiro lugar porque foi no "teatro-barracão", o Rink. Mas o repertório também não agradou e um cronista do Diário de Campinas reclama:

> Pede-se ao sr. Silveira que reforme o seu repertório, que faça seus artistas estudarem os papéis, começando pela sra. Ismênia, que o sr. Livi fale que se ouça, que o ponto não grite em lugar de apontar, aposente o sr. Primo por desenxabido e o sr. Mário por insuportável, será uma compensação pelo barracão onde não se ouve nem se vê; não apoquente o próximo com foguetes depois do espetáculo correndo, finalmente, não abuse do povinho fazendo começar seus espetáculos às 9 h. Isto é tudo no caso que lhe convenha retornar cá na terra dos caipiras. (DC, 05/06/82)

A companhia apresenta um último espetáculo em benefício de Silveira, quando a orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes apresentou a abertura de *La Fille de Madame Angot* e a sarabanda da ópera *Maria Tudor* de Carlos Gomes. Apresentou-se o drama *Rosa Miguel ou O Taverneiro de Suresnes* e o ator Eugênio de Magalhães recitou *O Navio Negreiro, Tragédia nos Mares* de Castro Alves. Embora a companhia se dedicasse ao teatro falado, registra-se aqui a importante presença da orquestra campineira e de seu regente atuando junto à uma companhia renomada.

O sucesso das operetas e revistas em Campinas se inicia, na verdade, em 1882, quando chega a Companhia de Ópera Cômica do Teatro Imperial do Rio de Janeiro,dirigida por Souza Bastos, sob a regência do maestro Carvalho, que introduz a música brasileira e portuguesa no teatro campineiro. Já não se trata de um grupo tradicional de operetas: mescla com as tradicionais obras de Offenbach e Lecocq, os teatros de revista e musical. Entre os atores destacavam-se Machado, Hermínia Adelaide e Pepa Ruiz.

Os três estavam na primeira linha do teatro brasileiro: Machado (João Pinheiro Machado e Costa, Portugal,1850-Rio de Janeiro,1920) também conhecido como Machado Careca, era um ator versátil, com muita facilidade par criar tipos cômicos, cuja mobilidade de fisionomia, levava a platéia ao delírio. Foi em uma revista de sua autoria *Zizinha Maxixe* que Chiquinha Gonzaga introduziu o tango brasileiro *Gaúcho*, mais conhecido como *Corta-Jaca* (Tinhorão, 1986:65). Entretanto, o próprio Souza Bastos, em seu livro *Carteira do Artista*"[4] colocava algumas restrições a ele,que teria "perdido o seu mérito ao transigir demais com platéias ávidas de cambalhotas e ditos mais que equívocos". Como quase todos os artistas da época, faleceu em precárias condições financeiras.

Herminia Adelaide era uma das principais estrelas da opereta e, segundo E. Victorino (1937), vivia entre ovações entusiásticas, flores em quantidade, discursos laudatórios, versos ardentes e elogios fervorosos. Mulher muito bonita e cheia de

[4] Ed. Bertrand, Portugal, 1989, citado por Décio A.Prado, op.cit.

espirituosidade, teve sucesso também em Portugal. Seus maiores sucessos foram em *Bendengó* e *Sarilho*, além de *Amor Molhado* e *Barba-azul*. Com a idade veio a decadência vocal que a obrigou a se dedicar somente ao teatro falado, e das damas centrais passou a fazer os papéis caricatos. Como Machado Careca, morreu em condições modestas no Retiro dos Artistas no Rio de Janeiro.

Pepa Ruiz (1859-1923), espanhola de formação portuguesa, se radicou no Brasil e possuía grande versatilidade, o que lhe permitiu caracterizar dezoito personagens diferentes em um só espetáculo; destacou-se em *Mungunzá*, onde aparecia vestida de baiana; foi considerada a Rainha da Revista.

A temporada campineira começou com o infalível Offenbach de *Madame l'Archiduc* (1873), chamada de "La archiduchesse", com bom público e muito elogiada. Segue-se *Les dragons de Villars* de Maillart e aparece pela primeira vez uma obra de compositor português, *Fúrias de amor* de Freitas Gazul[5]. A partitura foi considerada excelente com muitos aplausos e alguns números tiveram de ser repetidos.

Em seguida estréia a obra que seria a de maior sucesso na cidade: *O Periquito*, do também português Alvarenga, em cuja partitura há um tango que ficou célebre. Na seqüência é apresentada *A Luz Elétrica* de Alves Rento que apesar da música interessante não conseguiu grande público devido a um enredo muito complicado, *Mascote Júnior*, paródia da obra de Audram e a opereta em um ato *O Capitão Fortuna*.

A opereta tradicional volta com *Niniche* de Boulard, em versão de Souza Bastos, *O Espelho da verdade*, uma *ópera fantástica* em dez quadros com música de Offenbach, Lecocq e Barbieri. Em reapresentação de *Dragões de Villars* é apresentada uma grande sinfonia orquestral *Fraises au champagne* por Madame Fantoni e a cançoneta *A Guardadora de Ursos* por Hermínia Adelaide. Segue-se *O Grumete de Guanabara*, cena cômica em que Pepa cantou e dançou dez modinhas de diversos países[6]; a paródia *Intrigas no bairro*, e *Visconde*, opereta onde aparece o *Dueto do Rouxinol*, que foi cantado por Massart e Fantoni; *O Espelho da verdade*; *Os dois sargentos* e reprises de *O Periquito*, que fez tanto sucesso que foi criado um bloco carnavalesco em sua homenagem. Ainda aparece

[5] CT Nogueira:321

[6] Provavelmente quis dizer canções, uma vez que o termo modinha não é genérico.

Les Cloches de Corneville de Planquette, cuja interpretação não foi boa: dois artistas estavam com problemas na voz, Hermínia e Corrêa; os elogios foram todos para Machado.

No último dia de 1882 é apresentado um concerto em benefício do empresário Souza Bastos com a opereta de sua autoria *Martírios de um empresário, Um cavalheiro particular*, com versão de Arthur Azevedo, cujos textos, a partir daí, serão freqüentes na cidade. Neste concerto são apresentadas as seguintes peças: *Marcelo e Carlota* (cena cômica); *Eu não quero te amar*, romança; *Heloise et Abeillard*, valsa de Littalf; um dueto de *Roxy*; *Grande Estudantina* e *Um conquistador*, outra ópera cômica de Souza Bastos

A última opereta a ser apresentada pela companhia foi *O Periquito*, com estrondoso sucesso, com os artistas foram chamados à cena quatorze vezes. A platéia chegou ao delírio, acenando lenços, atirando flores e chapéus ao palco. Na despedida da companhia havia uma multidão na estação e ao partir o trem a gritaria foi imensa. O empresário Souza Bastos, segundo a imprensa "um amável rapaz e um empresário hábil" deixou as melhores impressões:

> E o meu leitor saudoso trauteia ainda do tango do *Periquito*, o belo dueto do primeiro ato da *Arquiduquesa*, a ária de Nicolau ou o majestoso concertante dos *Sinos de Corneville*. A grande sala do Theatro-Rink é triste agora como uma viuva inconsolável. De noite enche-a a escuridão. De dia, à hora em que ouvíamos as canções de Hermínia Adelaide e de Massart, caem da clarabóia fitas de luz de cores várias espalhando uma claridade tênue em um silêncio morno... (...) parece que do palco escapa-se ainda uma gargalhada do ator Machado; no pó iluminado do que paira alto como que vibra um resto da alegre melodia de Planquette; as cadeiras vazias em frente à cena vazia e incaracterística dão-nos a idéia de um entusiasmo extinto... (DC, 11/01/1883)

O sucesso foi grande mas a companhia enfrentou a princípio uma grande reserva do público, uma vez que se tratava de um gênero ainda considerado imoral. Antes da sua chegada à cidade, dizia-se que era aguardado um "aluvião" de mulheres pervertidas e que as peças, repugnantes, eram uma praga sobre a moralidade provinciana, provocando preocupações nas esposas mais jovens que temiam a perdição dos maridos e nas mães cautelosas, que proibiram suas filhas de freqüentarem os espetáculos. Exceção era feita à já conhecida *Les cloches de Corneville* (apesar de o seu libreto ter alguns momentos picantes, "de levar couro e cabelo"). À medida que a companhia desenvolvia seus trabalhos, o entusiasmo aumentou para grande escândalo de alguns e uma expressão utilizada para exprimir o sucesso da companhia era "arquejava-se de riso". O sucesso foi tal que Souza Bastos chegou a ser agarrado pelas fãs e apresentou quatro récitas extraordinárias, cuja

chave de ouro foi *O Periquito*, cujo tango foi cantado com toda a malícia possível para delírio da platéia. O empresário ficou tão contente com o seu sucesso que prometeu voltar à cidade em breve. "Deve vir. A ópera-cômica deixou saudades e perdeu para nós o sabor áspero que sua excelência, a Convenção, houvera por bem emprestar-lhe". (DC, 11/01/83)

Mal a empresa Souza Bastos tinha deixado a cidade em janeiro de 1883, chega outro grupo muito famoso na corte, a Companhia do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro, dirigida por Braga Júnior, que se apresenta no Teatro São Carlos, com a orquestra regida por Sant'Anna Gomes.

O elenco, dirigido por Luiz Braga Júnior, tinha como "primeiro ator brasileiro" o famoso Xisto Bahia (1841-1894), um dos mais importantes compositores de modinhas do século XIX. Embora não tivesse qualquer formação musical, suas modinhas e lundus marcaram época. Segundo Mário de Andrade, foi talvez o nosso maior *modinheiro*, cuja produção, apesar de pequena, é de uma qualidade marcante. Também destacou-se como cantor, principalmente por seu estilo ao violão e sua voz de barítono. Ficaram célebres as interpretações de algumas de suas obras como a modinha *Quis debalde varrer-te da memória* e o lundu *Isso é bom*, com o qual a Casa Edison iniciou em 1902 suas gravações de música popular brasileira. Segundo consta era extraordinário nos papéis em que imitava roceiros, capadócios e outros tipos populares do Brasil (Prado, 1997).

Os demais atores da companhia eram Galvão, Colás, Araújo, Costa, Maia, Teixeira, Montani, Peixoto, Mello, Germano, Helena Cavalier, Fany, Maria Bahia, Clélia, Luvini, Adelaide Pereira e o próprio Dias Braga. Eduardo Victorino em seu livro *Atores e Atrizes* (1937) nos dá informações sobre alguns desses artistas: João Colás (1856-1920), que imortalizou a canção *Matuto do Piauí*, era uma galã cômico, simpático e elegante; as grandes companhias brigavam para tê-lo no elenco, porque além de suas qualidades como ator, era disciplinado, estudioso e de agrado seguro; Joaquim Maia, descendente da escola austera de João Caetano[7], criou uma galeria de tipos cômicos inesquecíveis; Aura Abranches, uma atriz culta que ainda estava em cena em 1925; Helena Cavalier, espanhola, não era bela nem muito elegante, nem graciosa, nem grande atriz; entre seus defeitos, Victorino aponta o "ar de quem anda no ar", a dicção vertiginosa e o caminhar agitado; dotada de magnífica memória apenas recitava os seus papéis sem procurar entonações mais

[7] Cuja máxima era: a arte dramática é a imitação da natureza e não a realidade dela.

profundas; Peixoto era um nome que ao seu tempo significava vivacidade, alegria e riso; não era bonito, mas seu rosto *simiesco* iluminado por dois *olhitos* cheios de gaiatice, atraía e cativava as platéias; sobre Dias Braga afirma ter sido um ator de múltiplos recursos, que atuou ao lado de todos os grandes artistas da época; apesar de suas qualidades, muitas vezes recebeu enormes vaias e pateadas, chegando até a ser alvejado em cena, tal era a perfeição com que representava papéis de cínicos e patifes; graças a ele muitos autores e atores que certamente permaneceriam na obscuridade, receberam aplauso e consagração. A companhia formada por Braga no Teatro Recreio em 1883 permaneceu por mais de trinta anos graças a ele, que foi, nas palavras de Victorino, um lutador de uma infatigável atividade, desinteressado quando o animava o amor da arte, num sonho onde Beleza se encontrava com a imaginação povoada de ilusões e de entusiasmo em favor do teatro nacional.

A companhia chegou à Campinas e comemorou o carnaval com dois espetáculos e três bailes de máscaras no Teatro São Carlos: no domingo, a partir das oito horas apresentou *Gaspar Cacete* e *Lucrecia* e a partir das dez e meia alegrou o grande baile de máscaras. Na segunda-feira apresentou *Romã encantada* de Eduardo Garrido, após o que aconteceu o baile. Na terça só houve baile e a companhia não se apresentou.

Os artistas participaram ativamente dos bailes de carnaval, dos quais participaram apresentando, inclusive, algumas personagens de *A Romã Encantada* como os gigantes, o dragão e um peixe que deveria "nadar" no salão.

As peças apresentadas durante a temporada foram: *Como se faz um deputado* (1882), em três atos, texto de França Júnior e música de Carlos Cavalier, no seu final foi executado o tango, considerado a música da moda, peça apresentada na corte aproximadamente cem vezes, *Os botocudos*, de Moreira Sampaio, música do mesmo Cavalier, comédia opereta em três atos (cujo tema era a presença de índios no Rio de Janeiro para uma exposição antropológica, o primeiro ato passava-se na sala principal do museu na corte e se utiliza de cenários de grande efeito), *Direito por linhas tortas* de França Júnior, no primeiro ato era representado o leilão do Divino Espírito Santo com coreto, luminárias, lanternas de papel coloridas, coqueiros e no terceiro ato havia um grande baile de máscaras. Seguiu-se *Romã encantada, a rainha das mágicas* de Garrido, mágica em quatro atos e oito quadros com trinta e nove números de música repleta de bailados, transformações, visualidades, tramóias, jóias, marchas e esplêndida apoteose.

Além do elenco liderado por Xisto Bahia, apresentavam-se fadas, soldados, fidalgos, meninos gigantes, camponesas, bruxas, demônios, ninfas, servos da "Fada Preta", soldados pequenos, damas da corte, macacos, bailarinas da corte do Conde Ruggero, povo, etc. Após os quadros a peça terminava com uma apoteose representando um jardim fantástico, ruas com palmeiras, colunatas, estátuas, *chalets*, pavilhões, repuxos, flores, além de fogos cambiantes e uma chuva de ouro e prata .

As peças seguintes foram: *Um drama no fundo do mar*, adaptada à cena portuguesa por E. Garrido, com cenários pintados por Ernesto Rossi e adereços vindos diretamente de Paris, *Gaspar Cacete* do mesmo autor, *A república dos pobres* de Ernest Blum e Lambert Thibout (ornada de música) e comédias em um ato como *Amor com amor se paga* de França Júnior, *Pragas do coronel* de Luiz Guimarães, *Lucrecia*, *Jarra quebrada* e *Morgadinha do Val.*

A Companhia de Pereira Vianna chegou em 1883 com *Cenas da vida fluminense*, cujo espetáculo foi encerrado com a cançoneta *Le tunel de Saint German* cantada por Marion Andrée. A orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes executou a *Canção dos Aventureiros* do Guarani, num espetáculo em benefício do ator B. Carmo.

Apresentou também uma opereta em quatro atos de Gomes Cardim não especificada, *La grande duchesse de Gerolstein*, *Les cloches de Corneville*, *Ernani*, *Campanone*, *Orpheu* e *Do amor e o diabo ou O Gigante Famelão*, peça mágica ornada de música.

No dia 22 de maio apresentou-se *Deus os fez... e Deus os ajuntou* em um ato; na segunda parte o harpista Tronconi tocou Variações para harpa e Marion Andrée cantou *Lettre a Jeanot*, cançoneta de gênero, a terceira parte de *Gato para homem* em um ato, seguida de *La petite mousse*, trecho de opereta, concluíndo com *Todos bebem*, cena cômica.

Logo em seguida, em julho de 1983, vem para se apresentar no Rink a Companhia das Variedades Paulistas, que apresenta canções e comédias. Realizou um espetáculo em comemoração à Queda da Bastilha onde foram apresentadas diversas canções, começando com o Hino Nacional seguido de trechos de operetas. A segunda parte constou do *vaudeville* humorístico *Uma criada impagável*, canções francesas; e na última parte foi cantada *La Marsellaise* por toda a companhia. Também apresentou *Ah! Se eu por ti!*, com música do capitão J. Almeida Cabral e letra de Carlos Ferreira; *Le marriage aux lanternes*

de Offenbach, a opereta *vaudeveille A corda sensível* e *A pesca do diabo* de Braga Júnior, mais uma comédia ornada de música.

O empresário Souza Bastos não demorou muito para cumprir o que havia prometido, e retornou no final do mesmo ano de 1883, para uma curta temporada, quando levou à cena mais uma vez *O Periquito* e apresenta a *ópera militar* em três atos, com versão de sua autoria e música de Offenbach, *A Filha dos Tamberinos*, além de *L'Archiduchesse*.

A companhia de Braga Júnior também retornou à cidade, em fevereiro de 1884, agora sob a regência do maestro João Pedro Gomes Cardim. Era a terceira vez que vinha à cidade, numa época em que as revistas dominavam amplamente a produção musical semi-erudita brasileira e seu sucesso no Rio de Janeiro era imenso. A companhia realizou uma programação cheia de humor e picardia, onde se destaca *A filha de Maria Angu*[8], versão livre de Arthur Azevedo realizada em 1874 de *La fille de Madame Angot*, que se utiliza da música original de Lecocq com um enredo e personagens brasileiros: Clarinha Angú, Chica Valsa, Barnabé, Angelo Vitu, etc. Um exemplo da versão de Azevedo:

ORIGINAL
En ballon elle monte,
La voilá dans les airs
Et plus tard elle affronte,
Le mers et les déserts

ADAPTAÇÃO DE A. AZEVEDO
Andou por Sorocaba,
Por Guaratinguetá
Por Pindamonhangaba,
Por Jacarepaguá

O regente Gomes Cardim era natural de Setúbal, Portugal, onde nasceu em 1832. Também foi compositor, como mencionado anteriormente. Além de seu sucesso maior com *O Bilontra*, escreveu uma paródia à famosa opereta *O Periquito*, que se chamou *Papagaio*. com texto de Lúcio Brasil. Compôs uma polca em homenagem à cidade cujo título é *O Veado em Campinas* de 1884. Apesar do sucesso de suas composições para o teatro, posteriormente afasta-se desta atividade, dedicando-se exclusivamente ao gênero sacro, chegando a mestre-de-capela da Sé de São Paulo. Também foi catedrático do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde lecionava ao lado de João Gomes de Araújo, Luigi

[8] Que a imprensa campineira chama de "A filha de Madame Angu".

Chiafarelli, Felix Otero, Paulo Florence, Henri Ruegger e G. Fioravanti. Recebeu do governo português a Comenda de São Tiago.

No elenco, atores que já haviam estado na cidade como Colás e Peixoto e outros que estreavam como a famosa Rosa Villiot, Martins, Silva, Aliverti, Blanche Grau e o tenor Oyanguren.

Villiot, (França, 1850-Rio de Janeiro, 1908) chegou ao Brasil em 1872 e, ao lado da também francesa Rose Méryss, foi uma das primeiras estrangeiras a se integrar nos elencos nacionais, representando em português (naturalmente com sotaque francês). Nunca mais retornou à França, tendo inclusive abrasileirado o seu nome, originalmente Rose; entre muitos outros papéis, foi a criadora do papel principal de *A filha de Maria Angu*, onde contracenou com outra francesa Mlle. Delmary que fez o papel de Chica Valsa[9].

Voltando às operetas de 1885, as outras obras apresentadas foram *D. Juanita* de Franz von Suppé (Spalato, 1819-Viena, 1895), na qual estreia o tenor Oyanguren e tem um grande número de coros. No terceiro ato é introduzida uma *Grande festa da Jamaica* e acontece a entrada do exército francês, com banda de música em cena. Como não poderia faltar é apresentado *O Periquito*, seguido de *A filha do inferno* de Albert Grisar (Anvers, 1808-Asnières, 1869) com piratas, cavalheiros, damas, pajens, homens de armas, camponeses, demônios da corte de *Belzebuth*, "donzelas de horror de lilia", mercadores de escravos do mercado de Túnis, eunucos, escravos, etc.; *Os sinos de Cornerville*, *O Jovem Telêmaco*, "episódio mitológico, lírico e burlesco" adaptado por Eduardo Garrido e *A princeza de Trebizonda* de Offenbach, traduzida e adaptada por Urbano Duarte (1855-1902).

Os comentários foram os mais elogiosos, mas havia uma crítica sobre a obrigação que os atores agora tinham de cantar, às vezes em desacordo com seu perfil. Por exemplo, em *A filha de Madame Angu* é criticada a atuação do ator Martins que deveria ser característica de alguns atores-cantores. Segundo o Diário de Campinas, sua atuação "era menos apreciável na opereta que na comédia, gênero em que ele é um artista de primeira ordem, contudo, vai fazendo que canta até ver-se livre da música, para então fazer rir a platéia com suas impagáveis pilhérias (fez papel de Sampaio)". Sobre os demais artistas faz

[9] Machado de Assis assinalou em 1886 que a arte corrente nos palcos era "franco-brasileira", dada a contaminação entre as duas línguas, que formavam um "terceiro organismo". Prado, op.cit.

elogios frouxos à atriz principal Rosa Villiot, "mais graça que voz", elogia Peixoto, Colás e Silva no papel de Sota e az (sic). Os outros portaram-se regularmente e a orquestra, regida por Gomes Cardim, esteve excelente e a boa partitura de Lecocq garantiu o sucesso ruidoso obtido por essa opereta. Atendendo a um pedido do público foram apresentadas duas operetas numa só noite: *D.Juanita* (Suppé, três atos) e *O Periquito* (apenas segundo e terceiro atos), sendo que desta vez esta última não agradou tanto, foi apenas regular. Rose Villiot foi considerada bastante inferior a Hermínia Adelaide, a que havia feito o papel de *Periquito* anteriormente com ruidoso sucesso. Mas *D. Juanita* foi muito aplaudida, não só pelo excelente desempenho dos atores e cantores como Oyanguren e Aliverti, como pela partitura que contém trechos magníficos como a canção militar, a estudantina, o terceto de Pedrita, Gastão e Renato, a canção das taças, o coro dos pandeiros, os duetos mouriscos, gira-gira e marcha final, que agradaram e alguns até foram bisados.

Sobre a "engraçadíssima ópera-mágica" *A filha do inferno*, "que para provocar a risota é o que há de melhor (...) e a que não pode resistir mesmo o mais sorumbático espectador sem lhe assomar a flor do rosto imediatamente um sorriso expansivo, quando não uma gargalhada retumbante", assinala que o tenor Oyangurem foi muito bem e Peixoto estava no seu elemento, levando a platéia a rir a bandeiras despregadas; as atrizes Aliverti e Blanche eram apenas regulares, mas a atuação de Colás deixa dúvidas, uma vez que "estava excelente no papel de corsário de muito maus fígados que rouba raparigas para mandá-las ... ao bispo. O talentoso ator – força é dize-lo – não tem grande jeito de mata-mouros...honra lhe seja !". Foi realizado um benefício ao ator Martins, onde se apresentou a Sociedade Musical Particular Luiz de Camões e as peças foram *Criada grave* e *O sino do eremitério*, paródia a *Les Cloches de Corneville*. Na primeira os magníficos dotes do benef*iciado* "fizeram sobressair todo seu mérito como um dos primeiros cômicos brasileiros", a que a "malfadada predileção do público por operetas tem tentado perverter". Elogios a *Cloches* e a *Jovem Telêmaco*,

> verdadeira fábrica de gargalhadas, uma sátira espirituosíssima às aventuras do filho de Ulisses, que forneceram a Fenelon o assunto para escrever um dos melhores livros da literatura francesa; enérgico desopilante, teve a virtude de dar alegria provocando as mais ruidosas gargalhadas. Martins deu-nos um momento soberbo. Esplendido principalmente nos discursos á *policia* que disse com toda... imponência. Uma pilhéria ambulante esta Minerva disfarçada. Desempenho dos atores ótimos, como nunca se viu. (DC, 11/02/1884)

A companhia vai a Limeira mas retorna a Campinas para apresentar *Os sinos de Corneville* e a *Baronesa de Cayapó*, esta em benefício da Sociedade Portuguesa de Beneficência, com intervenções da banda da Sociedade Luiz de Camões nos intervalos. A Companhia deixa a cidade em seguida.

Em setembro de 1885 se apresenta a Grande Companhia de Ópera Cômica e Operetas – Empresa Heller, sob a regência de Cavalier, com elenco de noventas pessoas, realizando extensa temporada na cidade. No elenco estavam Martins, Vasques e Mme.Delmary. Sobre o primeiro, E. Victorino (1937) comenta que era um ator cuja mímica era muito expressiva e era excelente nos tipos burlescos das operetas e das mágicas. Conta-se que apesar de muito gordo, conseguia inclusive adaptar seu físico aos mais diferentes papéis. Quanto a Vasques (Francisco Correia Vasques, 1829-92), foi considerado o maior ator cômico de seu tempo, um dos precursores da revistas ao encenar em 1868 *Orfeu na Roça*, espetáculo que teve quinhentas apresentações consecutivas[10]. Além de seu pioneirismo, Vasques assumia um papel quase de autor nas peças em que atuava, tendo grande facilidade em imitar pessoas. Segundo José Ramos Tinhorão (1986:60), Vasques foi o primeiro a introduzir o então famigerado maxixe, uma dança que lhe permitia tirar grande efeito no palco, graças aos seus requebros e contorções.

A Companhia inicia a temporada com *A mascote*, com música de Edmond Audran, texto de A.Duru e H. Chirot, tradução de Garrido. Seguem-se *Os sinos de Corneville*, Príncipe Topázio, música de C. Millocker, com tradução livre de Artur Azevedo da ópera alemã *Der Bettelstudent*, *Lyceu Policarpo*, comédia de Alexandre Bisson, ornada de música, tradução de A. Azevedo e *A Princesa dos Cajueiros* (1880), ópera cômica em prólogo e três atos de A. Azevedo e do maestro português Sá Noronha[11].

A temporada foi criticada, não pela companhia em si, mas por ter se apresentado no Rink, cujas acanhadas proporções não permitiam a exibição dos cenários e acessórios originais luxuosos, apetrechos de importância capital para a bom êxito de qualquer peça deste gênero. Por falta de um bom teatro (o São Carlos era melhor, mas longe do ideal) os

---

[10] Trata-se da paródia comentada anteriormente em que Orfeu é transformado em Zeferino Rabeca, Morfeu em Joaquim Preguiça e Cupido em Quim-Quim das Moças.

[11] Natural de Portugal, Noronha faleceu em 1886; em dezembro seu corpo foi trasladado para um mausoléu erigido no cemitério São Francisco Xavier por meio de subscrição do Diário de Notícias; o elogio fúnebre foi de Arthur Azevedo. Compareceram muitas autoridades portuguesas. (DC, 30/11/86)

espectadores reclamavam que não podiam assistir em Campinas óperas, dramas ou operetas montados com o aparato cênico indispensável. "Muito bom será que em breve possamos adquirir um melhoramento de tanta utilidade, aliás teremos que ir a São Paulo ou á Corte quando quisermos ver um espetáculo completo".

Apesar deste fato, a estréia da companhia foi muito auspiciosa, com excelentes aparições dos atores Guilherme Aguiar no papel de Simão e de Vasques no de Pastor André; ambos provocaram constante hilaridade no público. A protagonista Delmary também agradou muito e Aguiar foi também genial no final do segundo ato de *Os sinos de Corneville*, deixando os espectadores que lotavam o Rink maravilhados. Todos os artistas foram calorosamente aplaudidos, mas houve reservas quanto a execução da orquestra dirigida pelo maestro Cavalier.

Uma obra que ainda não havia chegado à cidade substitui o *Príncipe Topázio*, *Dia e* Noite (*Le jour et la nuit*, 1881) de Lecocq, onde, além da delicadeza da partitura, teve como trecho mais apreciado o dueto do rouxinol e da andorinha. Outra peça, *Liceu Policarpo* não permitiu ao espectador ficar sem rir, numa apresentação perfeita onde cantores, coro e orquestra estiveram em perfeita sintonia, o mesmo acontecendo com *A Princesa das Cajueiros*. Ao subir a cena o *Príncipe Topázio* não foram menores os elogios, numa peça cheia de cenários e vestuários luxuosos, prejudicada pelo Rink, que não permitiu a apresentação senão por fragmentos. Os coros e a orquestra tiveram problemas com a dificuldade da partitura. Despediu-se a companhia com *Barba azul* (Barbe-bleu,1866) de Offenbach, com libreto de Meillac-Halévy traduzido por Francisco Palha.

Braga Júnior retorna em 1886 com obras novas como *Boccacio* (1879) de Suppé, tradução de Garrido, *Lusbelin, Satanaz* de Warney, *O bilontra*, de Arthur Azevedo, *Fausto Junior* (Le petit Faust) e *Meus olhos! Meu nariz! Minha boca!* De Francisco Libânio Colás[12], com regência do maestro Gomes Cardim. A estrela da companhia era novamente Hermínia Adelaide, considerada mais uma que cantora; ela se apresentou na estréia de *Boccacio* visivelmente incomodada da garganta. Esta obra foi bem recebida, os coros eram pequenos e nem sempre andaram irrepreensíveis; a orquestra também pouco numerosa, mas

[12] De tradicional família de músicos e atores dramáticos maranhenses, Colás escreveu obras religiosas e sinfônicas, e além da opereta acima compôs *Uma véspera de Reis*, *Horas de humor*, ambas com texto de Artur Azevedo, *Sete passos* e *Viveiro de Frei Anselmo*. Faleceu em 1885 (Almeida:1942:410)

satisfez plenamente. O público aplaudiu e fez bisar o coro final, em noite de concorrência avultada. A seguir foi representada a já conhecida *D. Juanita*, também de Suppé, com a estréia de Irene Manzoni, *Mandarim* de Arthur Azevedo, *Les cloches de Corneville* com tradução de Garrido, *Lusbelin*, onde retorna *o tenor* Oyangurem, "de atuação correta mas discreta", peça que contou com excelentes trechos de música cantados sem a devida expressão; uma pequena orquestra executou bem a partitura mas o público foi diminuto.

Mandarim, a revista dos acontecimentos de 1883 com música de diversos autores, que havia tido enorme sucesso nas suas primeiras apresentações em Campinas, já não despertava muita curiosidade. No final do terceiro ato alguns espectadores começaram a manifestar desagravo batendo seus tacões e bengalas no chão e nas cadeiras, manifestação abafada por uma salva de palmas que rompeu da maioria da platéia que chamou a cena duas vezes os artistas.

Meus olhos! Meu nariz! Minha boca! em três atos foi apresentada seguida do segundo e terceiro atos de *Lusbelin*. Em *Les cloches* de Corneville, Herminia Adelaide já estava com sua garganta em péssimo estado. O Diário de Campinas recomenda prudência e descanso, caso ela não quisesse ficar inutilizada para opereta (o que de fato aconteceria algum tempo depois). Os coros foram muito mal e andaram numa correria desenfreada atrás da orquestra e esta atrás dos coros, encontrando-se somente depois de muito esforço do irrepreensível maestro Gomes Cardim.

Mais duas novidades: *Fausto Júnior* de Hervé, tradução de *Petit Faust*, uma paródia da obra de Goethe e da ópera *Fausto* de Gounod, que foi "acomodada" à cena por Garrido e *Aristides Alexandre*, obra desconhecida do público, mas que foi um dos melhores desempenhos da companhia.

Reaparece *Periquito*, que pode ser considerada a obra de maior sucesso em toda a época das operetas e revistas em Campinas. Teve como introdução *Meus olhos! Meu nariz! Minha boca!*

Com a doença de Hermínia, é escalada para a reapresentação de *Boccacio*, Jeanne de Kaylus, cuja voz era fraca e foi completamente abafada pela pequena orquestra, o que provocou manifestações a favor de Hermínia. No que seria o espetáculo de despedida foi apresentada mais uma vez *Periquito*, mas a imprensa protesta: "Nem ao menos nos dão o Bilontra, os ingratos!". Mas a companhia cede mais um espetáculo, no qual apresentou essa

obra (O Bilontra) que havia causado furor no Rio de Janeiro, onde teve inúmeras representações. Trata-se da revista dos acontecimentos de 1885 de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, que contava com cinqüenta e três números de música, instrumentados e organizados por Gomes Cardim. Para esta apresentação, a companhia se transferiu do Rink para o Teatro São Carlos, porque a boca de cena não era suficiente para a realização do espetáculo, que foi apresentado três vezes, sendo que na segunda é introduzido um novo ato com duas partes cujo título era *Faustino Industrial*, onde eram exibidas diversas pessoas conhecidas, inclusive os empresários Braga Júnior e Heller, além de um certo *Capadócio Brasileiro*. A parte musical foi muito elogiada e havia até um coro de espectadores e outros trechos marcantes, originais de Gomes Cardim como uma *habanera*, as *coplas do dr. Poli* e o lundu *Poli-poli*. A temporada da companhia é definitivamente encerrada com estrondoso sucesso de público e crítica.

A moda das revistas chegou a Campinas e foi realizada uma produção local realizada pela Sociedade Atletas do Futuro que causou enorme polêmica, já que apresentou no palco referências a pessoas conhecidas na cidade, provavelmente escravocratas. Esta sociedade se dedicava ao teatro, mas sempre lutou pela abolição, levando à cena diversos espetáculos neste sentido, cuja renda revertia para a compra de escravos que eram alforriados em cena aberta. Baseada no estilo criado por Arthur Azevedo, o *Caradura* de Campinas foi escrito por Alfredo Carneiro, em três atos e nove quadros. Não se sabe se havia música original neste espetáculo, ou se foram feitos arranjos ou adaptações de obras conhecidas, mas a presença de Sant'Anna Gomes à frente da orquestra leva a crer que ele tenha no mínimo feito arranjos e organizado a parte musical do espetáculo.

A personagem que dava nome ao espetáculo havia sido criada no Rio de Janeiro pelo ator Vasques que, num espetáculo em seu benefício no Teatro Santana no Rio de Janeiro, que incluiu uma cena cômica de sua autoria chamada "Aí! Caradura!", cuja maior atração eram os trechos cantados e dançados de maxixe. Vasques encarnava essa personagem como "rapaz fino e de boa educação" que, "quer na alta ou na baixa sociedade aproveita todas as situações e não deixa passar camarão na malha" e que "quando começa a flauta, o violão e o cavaquinho, não há moça que no queira dançar com ele". Além disso, era um tipo que "tirava partido de tudo e sabia levar água ao seu moinho" (Tinhorão, 1986:60).

A polêmica em Campinas já estava no ar quando o evento foi noticiado pela imprensa que lança no ar a dúvida em primeiro de agosto de 1886: haverá tumulto?. De fato, a vaia foi grande e muitas pessoas que se sentiram agredidas, despejaram seus ódios nas páginas do Diário de Campinas, uma vez que havia sido grande o apoio do Correio de Campinas ao *Caradura* campineiro. Este jornal inclusive é muito atacado (até porque alguns funcionários participaram da representação) bem como os diretores da companhia que foram até mesmo acusados de ladrões:

> O Cara-dura" deve perguntar-se aos promotores do espetáculo da Companhia Dramática se não pagam as damas que entraram na peça, às quais prometeram 30$000 e além disso gratificação, quando receberam todo produto do espetáculo. Isto é demais. Ganharem a custa dos outros e ficaram com todo o dinheiro! (DC, 05/08/1886)

O apoio que o Correio de Campinas deu ao evento, aprovando o seu conteúdo, resultou na ira de um "acionista indignado":

> Jornal Cara Dura"- Pergunta-se ao diretor do jornal *Cara-Dura* quando presta conta aos acionistas e se é preciso os empregados andarem representando no teatro para se sustentarem. Pobre associação já não tem dinheiro para pagar aos empregados. Quem compra uma tipografia? (DC, 05/08/1886)

Um certo senhor "geada preta com cabelo de algodão" também protesta veementemente com ofensas bastante pesadas:

> O jornal *cara-dura* e abilontrado achou que o Rink transformou-se em estrebaria na noite do último espetáculo. Na verdade, a coisa parecia cocheira, porque estava lá CADA BESTA que achou que a tal revista espirituosa e sem OFENSA ALGUMA. A autoridade deve intervir todas as vezes que sujeitos sem critério fazem apreciações contra o público que cumpriu o seu dever. Tem razão o tal jornal de defender os tais, porque fazem parte do carnaval da empresa que ganha o dinheiro público para insultá-lo. (DC, 05/08/1886)

Há outro protesto assinado por "Les enfants":

> O "Cara-dura" (...) O *Correio* achou que o público cometeu incivilidade pateando os caras-duras. Podemos dizer com toda razão que Incivilidade foi apresentar-se á ilustre platéia campineira uma composição daquela ordem. Se portamos mal o Exmo. *Correio* desculpar-nos á por esta vez; para a outra levaremos batatas. Quanto ao pedido que o sr. *Correio* fez á polícia certo estamos que ela não atenderá. Lembre-se pois que os 3$000 que lá deixamos não foram ganhos á moda Bilontra; mas sim á custa do trabalho. Ora já se viu o cara-mole!! (DC, 05/08/1886)

As reações baixam cada vez mais o nível:

> A propósito da vaia que foi dada na revista porca, é preciso que se note que os amadores não têm culpa, pois eles não conhecem os fatos que dizem sobre a vida particular não devem ser responsáveis pelas vinganças pessoais que os porcalhões quiseram tirar por aquele meio contra pessoas que são desafetas a eles. (...) Devem antes sair do chiqueiro onde vivem e acabar com as infâmias que praticam (...). Esse tais hão de ver logo como se passa uma revista dentro de uma casa particular, pois quem é que ainda não sabe o que vai de imoralidade em casa de cada um deles? (DC, 05/08/1886)

Aparece até uma tola poesia, enviada pela "platéia incívil":

> Ao meu amigo Garnizé
> Defensor do Cara-Dura
> Meu caro redator
> Agradeço a descompostura
> Que me mandaste — flor;
> Por isso te ofereço
> Por tão brilhante ação
> Um cara-dura de gesso...
> Para tua redação.
> Tu foste um herói... pequenino.
> Um decidido garnizé.
>
> Falaste bem e... com tino,
> Mas não lavaste o... pé;
> Assim dirão que és suíno,
> Cavalo, burro, ou que és mé...
> Menos... caradurino...
> Lá isso ele... não é.
> Dizem que o... cara e oCo...Reio
> são filhos dos mesmos ventres...
> Que mamam do mesmo seio,
> Estes filhos... inocentes...

Após esta enxurrada de insultos não se ouviu mais falar nos Atletas do Futuro, ao menos que a imprensa tenha noticiado.

O empresário Heller traz em 1887 a companhia do Teatro Sant'Anna do Rio de Janeiro, se apresentando no Teatro São Carlos recém reformado. Mesmo antes da chegada da companhia já se falava nela, através da coluna *Bolinhas de Pão* assinada por *Zé Massa*

> O Heller!... só o pronunciar deste nome é capaz de transfigurar o leitor, que, se estiver por acaso de má catadura, tornar-se-a alegre e expansivo. (...) Não preciso recomendar o Heller ao leitor que tem bom gosto e que sabe ser esse *quitute* raro nos repastos teatrais campineiros. O S. Carlos vai começar bem depois de reformado pois vai ser "crismado" pelo incansável Heller. Prospectavam por aí que o teatro ameaçava à ruína!... Qual ruína nem carapuça. O Heller é lá homem que se mete em ruínas! Eu já estou a estourar de contente só em pensar nas impagáveis pilhérias do Sr. Vasques, no imenso Guilherme, no... no Mattos, nas graciosas Villiot, Massart, Meryes, etc, etc. Leitor! Não de ponto no São Carlos. E até lá! (DC, 29/05/87)

A temporada começa com *Boccacio* de Franz Suppé, com tradução de E. Garrido, seguindo-se *A Toutinegra do Templo,* Música de André Messager, texto de P.Burani e H.Humbert com tradução de Garrido; *A donzela Theodora* e *Herói a força,* ambas de Arthur Azevedo e Abdon Milanez[13] (essa última extraída da ópera *Le Brasseur de Preston*

[13] Compositor nascido na Paraíba, além de operetas, compôs a ópera *Premícias* encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1921. Escreveu *Hino da Abolição* e a *Marcha da Imprensa* para coro e orquestra e

de Leuven e Brunschwick), *Niniche* com música de Mário Boulard e texto de Hanequin e Millaud, traduzido por Arthur Azevedo, *Befana, a fada da floresta* , música de Rotoli, com texto de Ricoveda e Arthur Azevedo, *Os mosqueteiros do Convento*, música de Varney e texto de Garrido e Palha, *O caboclo,* texto de Aluizio Azevedo e Rouede, *Macaquinhos no sótão* e *A Canção de Fortunio* de Offenbach.

O regente da companhia era Henrique Alves de Mesquita (Rio de Janeiro, 1830-1906), o compositor da ópera *O Vagabundo*. Enquanto aluno do Conservatório de Música, foi o primeiro a receber uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar na Europa. Mais tarde se tornaria professor da mesma escola, que depois da república passa a se chamar Instituto Nacional de Música; ali lecionou solfejo e princípios de harmonia. Como regente do Teatro Fênix Dramática do Rio de Janeiro, teve várias operetas suas levadas à cena com sucesso, como *Trunfo às avessas* (CT Nogueira, nº 7:22) e *Le Chateau* de 1871 com texto de França Jr. (CT Nogueira, nº 6:21) [14], *Ali Babá*, 1872 e *Coroa de Carlos Magno*, 1873.

Nessa sua *tournée* em Campinas, Mesquita foi auxiliado pelos professores Tavares e Normandia com grande êxito; os coros estiveram sempre regulares, mas a orquestra esteve irrepreensível. O fato de o grupo não ter se apresentado no Rink foi muito elogiado uma vez que "o efeito de qualquer opereta é no Teatro São Carlos muito superior ao que se produzia no Teatro Rink, devido principalmente as proporções da caixa; o público agradeceu ao empresário por ter preferido o São Carlos, com maiores gastos, apesar de que os problemas de iluminação no teatro ainda não estivessem resolvidos e a iluminação era precária.

Toutinegra mereceu muitos elogios tanto pelo enredo muito burlesco como pelos belos trechos de música. *Donzela* tem uma partitura belíssima, embora os elogios não tenham sido muito calorosos.

Antes da reapresentação de *Boccacio*, a orquestra executou a polca *Você me chamou?* de João Pereira da Silva, dedicada a Vasques. No intervalo do primeiro para o segundo ato foi apresentada a polca para orquestra de Sant'Anna Gomes, *Tico-tico*, no do

---

composições sacras. Substituiu Alberto Nepomuceno na direção do Instituto Nacional de Música, tendo concluído o edifício na Rua do Passeio, inaugurado em 1922 e o Salão de Concertos Leopoldo Miguez (Almeida, 1942:412).

[14] No arquivo do Museu Carlos Gomes encontram-se somente as aberturas e cópias de Sant'Anna Gomes.

segundo para terceiro a polca *Carlos Gomes* de Henrique Alves de Mesquita (CT Nogueira, 5:20)[15].

O Caboclo tinha um primeiro ato sem interesse, mas teve a curiosidade de mostrar o ator Vasques, em geral cômico, em um papel dramático, no que foi muito aplaudido. *Canção de Fortunio* foi regular, era visível que os papéis não estavam muito bem estudados. O último espetáculo foi *Barbe-Bleue* e os artistas, regente e empresário foram brindados com uma chuva de flores.

A nova investida da música ligeira vem com a Companhia de Operetas Braga Júnior, que vai apresentar diversas paródias de obras reconhecidas, como *Baroneza de Cayapó*, uma paródia de *La Grande Duchesse de Gerolstein* de Offenbach, com orquestração de Simões Junior. De Arthur Azevedo reaparece *Mandarim*, a revista dos acontecimentos de 1883 com um prólogo, onze quadros, concluindo com uma apoteose. Ao ser reapresentada esta obra, é incluído um novo ato: *O julgamento da imprensa*, cuja ação se passa no *boulevard* de Vila Izabel e que conclui com *Galope* e *Can-can*, com música original de Simões Júnior e Cardoso de Menezes Filho.

Os espetáculos seguintes são *O Jovem Telêmaco*, tradução de Eduardo Garrido; *Nhô Quim*, "ratice" em um ato, um tipo de prelúdio muito conhecido na capital fluminense, que não agradou muito, pois era uma "salsada", *O Testamento Azul* com música de Barbieri, Oudrid e Aceves (compositores importantes de zarzuelas) apresentava solistas, coro e orquestra dirigidos por Simões Júnior e no segundo ato quadros vivos (pessoas estáticas imitando quadros famosos), *habaneras, can-cans*, galopes, valsas dançadas por bailarinas e fogos coloridos. Entretanto não agradou por tratar-se de uma "salsa burrada". Seguiu-se *A filha do inferno* de Garrido-Grisar, *La perichole* de Offenbach (1868), que havia sido ensaiada pelo maestro Alvarenga, recentemente falecido e autor de *Periquito*. A obra não agradou, o que não aconteceu com a sempre adorada *La fille de Madame Angot*, que foi considerada excelente, com cenários magníficos e cantores de qualidade. Houve reapresentação de diversas obras e novamente *O Mandarim* ganhou mais um quadro, escrito por Arthur Azevedo em São Paulo.

Em junho de 1887 o ator Souza Bastos, acompanhado de Pepa Ruiz, realiza dois espetáculos de canções, dos quais participa a orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes. São

[15] Esta peça, arranjada para banda, foi executada inúmeras vezes na cidade.

apresentadas as comédias *Não há fumo sem fogo*, de Souza Bastos, a valsa *Pepita*, letra de Souza Bastos, música de R. Planquette, cantada por Pepa, a cançoneta com letra de Eduardo Mattoso, música do célebre tango de Cesario Villela "O veludo", *Mamãe me enganou*, cantada por Pepa; a cena cômica de Vasques, desempenhada pela menina Joana, *Joãosinho*; a *Habanera* de Luis Murat, música de Chiquinha Gonzaga, *Si fuera verdad*, por Pepa, a cançonetta Lili, letra de Pan-Tarantulla, música de Gomes Cardim, pela menina Joana, *Do outro lado!*, e a paródia cômica, original de Souza Bastos, música de Planquette *Os sinos de Corneville*, com Pepa e Henrique.

No segundo concerto: Ouvertura pela orquestra de Sant'Anna Gomes, *Ditoso fado!*, comédia do Barão de Rousado; *Enquanto o panno não sobe*, poesia cômica de Luiz de Araújo, recitada pelo ator Henrique; *Valsae*! valsa de A. D'Hock, com letra de Argus, *Do outro lado!*; *Caluda, José*, cançoneta de Hervé, letra Souza Bastos; *O Zé Povinho contra o micróbio*, cena cômica original desempenhada pelo ator Henrique; *O Grumete da Guanabara*, cena cômica de Souza Bastos, ornada com dez números de música populares de diversos países, por Pepa e *A União Ibérica*, ornada de músicas populares.

Antes da chegada da próxima companhia de operetas à cidade, se apresentaram os atores Motta e Macedo e a atriz Manarezzi, com trechos das seguintes obras: *O ditoso fado*; *Bolsa e cachimbo*; *Brilhante retomada*; *Oh, chuva!!!* de Arthur Azevedo e Gomes Cardim; *Delírio e vingança*; *Naná*, opereta em um ato de E.Garrido, sobre os costumes da corte portuguesa, onde se dançava cana verde, fadinho baiano e outras danças e *Os três botões*.

A última companhia de operetas que veio a Campinas antes da república foi a de Adolpho de Faria, que em combinação com a Empresa Braga Júnior e Cia., trouxe como "primeira atriz cantora brasileira de operetas", Cinira Polônio (1862-1938), considerada a melhor cantora daquele período, marcante por seu estilo próprio de interpretar cançonetas maliciosamente. Após estudar música na Europa, voltou ao Brasil a convite de Heller, estreando no Teatro Sant'Anna em *A Canção de Fortunio*, traduzida para esta ocasião. Sobre ela a Gazeta de Notícias de 27 de Maio de 1886 afirmou que sua voz, "conquanto de pequeno volume, é de timbre muito suave e emitida como quem aproveitou as boas lições que recebeu". Viveu em Lisboa e Paris, retornando ao Brasil como intérprete de comédias, *vaudevilles* e revistas e compôs números musicais para revistas (embora existissem dúvidas sobre a autoria dessas músicas); protagonizou inúmeras operetas, e em sua carreira alternou

entre sucessos e fracassos. Segundo E. Victorino (1937) "parece que o destino caprichava em lhe fazer vislumbrar os acumes da glória, para lhe dar a seguir as mais desairosas desilusões".

Também estavam no elenco os artistas Xisto Bahia, Machado, Mattos, Marion Andrée e Blanche Grau. A orquestra veio do Rio de Janeiro, bem como um coro, ambos sob a regência de Adolpho Lindner. Foram apresentadas *O Galo de ouro* em três atos com música de Audran, traduzida por Arthur Azevedo, grande sucesso naquele ano de 1887 no Rio de Janeiro; *A bearneza*, de Messager e *Bodas de Serafina*, com música extraída de *Mascote* e *Galo de Ouro* estrelando Xisto Bahia com música de Audran e tradução de Figueiredo Corrêa.

O *Galo de ouro* foi considerada uma magnífica opereta, com bom desempenho em geral. Cinira Polônio agradou embora não possuísse voz forte e límpida, cantava regularmente, Machado provocou gargalhadas constantes, Colás esteve bem e os demais regulares. O coro era pequeno, mas estava muito bem ensaiado, assim como a orquestra.

Novamente foi apresentada uma revista de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, *Mercúrio*, sobre os acontecimentos de 1886, com diversos trechos musicais orquestrados e instrumentados por Lindner. *A Bearneza* não atraiu grande público e teve desempenho regular, assim como *As bodas de Serafina*, onde se apresentou Oyangurem, bom cantor, porém mau ator. Seguiu-se *Amor molhado* de Prevel e Livret, tradução de Moreira Sampaio, *A mocidade de D'Artagnan*, música de Varney e tradução de Azeredo Coutinho. De Arthur Azevedo veio *O Homem*, prejudicada pelo mau tempo, apesar de seus cenários soberbos e muitos números de música, algumas escritas expressamente para ela.

Em récita extra aparece *O Capelinho vermelho*, uma crítica aos costumes dos aldeões franceses, um enredo muito distante da realidade campineira, repleto de cenas com alusões "demasiadamente frescas e que bem podiam ser menos carregadas ", que por isso teve pouco êxito. Outra extra concluiu a temporada com sucesso: *O Barão de Pituassu*, original de Arthur Azevedo com música de Lindner .

Campinas logo se afogaria na grave epidemia de febre amarela e a alegria das noitadas no São Carlos e no Rink passou a ser uma miragem distante, que levaria muitos anos para voltar àqueles palcos. O único espetáculo que fica são as mortes em massa e o sofrimento dos doentes e da população.

CONCERTOS

A atividade de concertos em Campinas manteve uma programação sistemática que num primeiro momento acontecia no Teatro São Carlos. Com a inauguração da sede do Clube Semanal em 1873, este local passa a ser preferido para as apresentações tanto de artistas de fora como dos músicos locais. Outro fator que contribuiu para essa mudança de local foi a criação de sociedades de concertos como a Carlos Gomes, cuja base era o próprio Clube Semanal.

Por seu lado, o Teatro São Carlos passa a receber diversas companhias teatrais, líricas e de operetas, que utilizavam aquele espaço por longos períodos, às vezes com cenários pesados e luxuosos, restando pouco tempo livre para concertos. Entretanto, essa atividade continua acontecendo no teatro com certa freqüência, como veremos a seguir. Já o Teatro Rink raramente recebia concertos, certamente por sua inadequação para espetáculos camerísticos e por sua acústica deficiente.

Com o enriquecimento econômico, passa a ser rendoso para os artistas a realização de concertos em Campinas, onde havia um bom público com condições de pagar ingressos. No São Carlos predominaram músicos de fora da cidade, inclusive muitos estrangeiros, cuja atuação teve grande importância no sentido de moldar o gosto do público de acordo com uma estética mais contemporânea. Como esses concertos freqüentemente introduziam novos compositores, o universo musical foi substancialmente ampliado, e os músicos locais encontram condições adequadas para atualização de repertório.

Os músicos que se apresentavam em Campinas recebiam sempre uma boa acolhida pelos seus pares locais, que sempre participavam dos concertos como *partners* ou coadjuvantes. Esse foi o caso da primeira manifestação da década de 1870 quando José Emigdio Ramos Júnior dirigiu a orquestra num concerto do tenor André Gérard e no intervalos entreteve o público executando uma fantasia de *Rigoleto* e a valsa *Lendas da Idade Áurea* de Charles Faust. O programa completo não foi publicado pela imprensa, mas em se tratando de um tenor, certamente foi dedicado à opera.

Azarias de Mello também dividiu o palco com um músico de fora quando se apresentou em um concerto dado por Calazans, onde executou um *Tema e variações para*

Oficleide de Luigi Vento, o mesmo acontecendo com Maurício Júnior que se apresentou em um concerto com Firmo e Caldeira. Essa prática de participar de espetáculos de outros músicos se manteve sempre, em especial quando se tratava de atividades beneficentes aos artistas locais ou de fora.

O primeiro grupo estabelecido que se apresentou no teatro na década de 1870 foi o *Campanólogos Escoceses*, formado por seis músicos que executavam cento e cinqüenta campainhas de metal e trinta e cinco copos de cristal. O grupo se se apresentou também no ano seguinte,sempre com grande sucesso, o que deve ser creditado tanto não só ao exotismo dos instrumentos e de artistas vindos de lugar distante e desconhecido, como também ao fato de que passa a ser *chic* ir ao teatro, um sinal de distinção social.

O ano musical de 1871 começou com um grande concerto que a Orquestra Campineira, sob a regência de Sant'Anna Gomes, realizou em prol da Sociedade Artística Beneficente, com a participação de Carlos Gomes, que então retornava triunfante da Itália, e foi homenageado, bem como seu irmão. O concerto, em um teatro lotado e decorado com uma multiplicidade de luzes e ornamentos, começou com a ouverture do *Stabat Mater* de Rossini arranjado por Mercadante (música religiosa apresentada em teatro), após o que Azarias de Mello tocou ao oficleide uma fantasia da ópera *La Traviata* por Orselli, tirando "sons melífluos de um instrumento quase ingrato", deixando a platéia suspensa, segundo a Gazeta de Campinas. Maurício Júnior tocou uma fantasia para violino de Alard sobre motivos da ópera *Il Trovatore* de Verdi, Cantinho Filho e J. Delmont, fantasias de óperas: o primeiro, Variações sobre *Il Trovatore* de Arban para piston, e o segundo, Cavatina de *Beatrice di Tenda*.

Na seqüência começam as apresentações da família dos homenageados: Joaquina Gomes tocou a quatro mãos com Carlos Gomes *Morceaux de Salon sobre motivos de Il Guarany* de Nicólo Celega[1], e *Grande bailado* da mesma ópera, com adaptação para piano realizada pelo compositor; seguiu-se a apresentação de Sant'Anna, que depois de ser homenageado pela Sociedade Artística Beneficente, tocou ao violino uma fantasia de Alard sobre a ópera *Faust* de Gounod. Sob sua regência a orquestra executou as *ouvertures* de

[1] Músico ligado à editora Ricordi italiana, responsável por quase todas as reduções para piano das óperas de Carlos Gomes.

Jone de Petrella[2] e *A Noite do Castelo* de Carlos Gomes. A segunda parte do espetáculo fechou com a poesia *O Opulento* de Pinheiro Caldas e a comédia *A Costureira*, apresentada pela Sociedade Boêmia Dramática. Houve reclamos por um novo concerto, pois o teatro ficou lotado e muitas pessoas não conseguiram entrar.

> (...) Na lembrança dos assistentes destaca-se como ponto culminante do concerto a idéia de como ele foi regido pelo maestro C. Gomes, glória e lustre do Brasil todo atualmente; e também o prazer que infundiram algumas amostras do grandiosos *Guarany* e *da Noite do Castelo*. E, portanto, aquela fronte aureolada, levando as outras depôs si, como que abria no espaço um certo fulgor intenso e estranho onde o anjo eterno da harmonia pousava as asas, refrangendo o ar diáfano em círculos de luz! Porque não se há de repetir este sarau? Será demasiada exigência. Será; mas nisso ainda vai um triunfo para os que tanto apreço captaram. (GC, 09/02/1871:2)

O predomínio de música relacionada à opera não deve ser creditado somente à presença de Carlos Gomes, era o repertório corrente naquela época. Somente com a mudança dos padrões musicais que se processou ao longo do tempo é que houve o abandono dessa exclusividade, em prol de um desenvolvimento musical de qualidade, onde havia espaço para diversos gêneros e estilos musicais.

O ano de 1871 foi um momento privilegiado nesse processo, marcando a presença do flautista belga Mathieu-André Reichert, que veio a Campinas acompanhado pelo barítono português Antonio Celestino e seu filho, Antonio Maria, ou Celestino Júnior, pianista.

Reichert (Maestricht, 1830-RJ, 1880), que segundo a imprensa local era "flautista a solo de Sua Majestade, o rei dos belgas, cavalheiro da muito nobre ordem de Santiago da Espada", era considerado um dos mais notáveis flautistas do século XIX. Chegou ao Brasil em 1859 contratado pelo imperador D. Pedro II e se radicou no Rio de Janeiro. Foi também um excelente compositor de música para salão e a convivência com boêmios e seresteiros lhe permitiu realizar uma síntese entre as linguagens erudita e popular, imagem da própria vida de Reichert, que no Brasil se aculturou e chegou a criar uma forma de expressão nova, que, segundo Odete Ernst Dias (1990), pode-se considerar nas raízes do choro brasileiro, tese que em parte é comprovada pelo programa apresentado em Campinas.

---

[2] CT Nogueira: 334.

Antonio Celestino já havia cantado em diversos teatros da Europa, Rio de Janeiro e Rio da Prata; segundo nota publicada pelo Correio Paulistano[3], era dedicado à filantropia e se apresentava sempre exibindo três medalhas que recebera: uma oferecida pelos portugueses do Rio de Janeiro em 1863, outra pela Sociedade União Benevolência de Buenos Aires, por ter arrecadado seis contos de réis para o Hospício Italiano daquela cidade e a terceira pela Sociedade Filantrópica de Montevidéu, por seu trabalho em prol de órfãos.

Seu filho, Celestino Júnior, embora bastante jovem, já havia sido companheiro de concertos do famoso pianista e compositor Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 1829-Rio de Janeiro, 1869) e regente em espetáculos líricos na Corte, onde ao piano, regeu apresentações de *Il Guarany*. Regeu nas apresentações de *Salvador Rosa* no Teatro São Pedro de Alcântara em 1876, em espetáculos montados pela Companhia Torresi.

A comunidade portuguesa publicou nota na imprensa campineira conclamando a população e os conterrâneos a comparecerem ao concerto desses dois patrícios notáveis, apontando a escassez de oportunidades que tinham de aplaudir em Campinas músicos portugueses tão ilustres. Dada a importância dos músicos envolvidos, é necessário conhecer o programa do concerto:

Anônimo	Ouvertura pela distinta orquestra dirigida pelo insigne artista Sr. Sant'Anna Gomes.
Gottschalk	Hino Brasileiro, grande marcha triunfal e fantasia ao piano – Celestino Júnior.
Verdi	Romanza de Macbeth - Celestino.
Reichert	Fantasia e variações de flauta, sobre uma ária alemã - Reichert.
Anônimo	Ouvertura pela orquestra
Verdi	Grande fantasia sobre motivos da opera *Il Trovadore* - Celestino Júnior
Verdi	Ária de Atilla - Celestino
Reichert	Lundu - Rondó original - Reichert
Anônimo	Ouvertura pela orquestra
Gottschalk	Dernier amour - Celestino Júnior
Reichert	Variações do Carnaval de Veneza - Reichert
Anônimo	Ouvertura pela orquestra
C. Gomes	Il Guarany – Fantasia - Celestino Júnior
C. Gomes	Il Guarany – Ária do Aventureiro - Celestino
Reichert	Faceira, polca de concerto - Reichert.

Foi realizado outro concerto com a participação de José Maurício Júnior e João Luiz Pina, dividido em três partes: na primeira foi apresentada uma ouverture pela orquestra de

[3] Transcrita na Gazeta de Campinas de 27 de abril de 1871.

Sant'Anna Gomes e uma tarantela com acompanhamento de orquestra, não sendo especificado quem executou (provavelmente Reichert); na segunda parte José Maurício Júnior executou um solo de violino, Celestino Júnior apresentou composições suas para piano a quatro mãos, que executou com Pina. Reichert executou uma variação para flauta solo *Uma lágrima pela Pátria!*. Como no concerto anterior, a orquestra de Sant'Anna Gomes tocou as aberturas das diversas partes do concerto.

Ao lado dos já conhecidos trechos de ópera, as composições de Reichert, a essa altura já totalmente envolvido pela cultura brasileira, são reveladoras de um momento de sedimentação da música nacional. A mescla que realiza de um gênero brasileiro (por vezes considerado de moral duvidosa) como o lundú[4], com a forma européia do Rondó, na peça *Lundu-rondó original*, configura a fusão da cultura européia estabelecida e a nova música florescente nos salões da corte. Outra obra marcante é a "polca de concerto" *Faceira*, cujo título, e provavelmente o conteúdo, antecipa Ernesto Nazareth.

Ainda em 1871, João Luiz Pina organizou o concerto de estréia da Sociedade de Canto Alemã Concórdia (ou Liedertafel Concórdia), formada por membros da colônia alemã radicada na cidade, com a participação de Joaquina e Sant'Anna Gomes, José Maurício Júnior e os professores da orquestra. O programa foi o seguinte:

Pedro I	Hino da Independência - Joaquina Gomes, Antonio Tiburcio Cantinho e Sociedade alemã
Verdi	Ernani - Grande pout-pourri - orquestra
H. Leonard	Marzorati - Grande trio de concerto sobre motivos de Rigoleto
Kreutzer	Acampamento de Granada - Coro da véspera - "Schon die Abendgloken Klangen" (Já tocaram os sinos da véspera)
Mendelsohn	Jagers Abschied (Despedida do caçador)
C. Gomes	Il Guarany - Coro e Canção dos Aventureiros - orquestra
Arbam, J.-B.	Galathea - Solo de pistom da ópera - Antonio Tiburcio Cantinho
Anônimo	Tarantella - piano com orquestra - Joaquina Gomes
Wagner [sic]	Grande quarteto sobre Il Barbieri di Siviglia
Anônimo	Coro-marcha "Frisch ganzo Compagne" (Formar a companhia)
Anônimo	Grande valsa por Maurício Filho
Anônimo	Comédia: Guerra aos Nunes

A organização musical da comunidade alemã contribuiu de maneira decisiva para a mudança do panorama musical, pois, ao introduzir compositores alemães e ainda inéditos, deu nova feição aos programas, onde as peças derivadas de ópera não têm mais

exclusividade. Nesse caso, são apresentados compositores ainda inéditos na cidade como Felix Mendelssohn (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1847) e Konradin Kreutzer (Messkirch, 1780-Riga, 1849), cuja ópera *Nachtlager in Granada*, traduzida por *Acampamento de Granada*, foi composta em 1834.

Pina criou ainda a Sociedade Musical Fil'Euterpe, formada por um coro masculino, que estreou no Teatro São Carlos em fevereiro de 1872, em um concerto que contou com os irmãos Gomes, Sant'Anna e Joaquina, o marido desta, o citarista Emilio Henking, Maurício Júnior e membros da orquestra. O programa foi bastante tradicional: a Orquestra Campineira tocou trechos e fantasias das óperas *Ernani* e *Il Trovatore*, o coro cantou trechos das mesmas óperas, Henking executou solos de cítara: uma cavatina de *Robert, le diable* de Meyerbeer e a peça sem maiores referências *Saudade Styria*. Mauricio Júnior e Pina tocaram uma fantasia militar de *Leonor*[5], Joaquina Gomes e Pina, *Grande Fantasia Concertante* sobre motivos de Rigoleto; Pina executou a solo *Galope Impromptu*, anônimo. Também foi apresentado o trio *L'amitié* para dois violinos e piano, executado por Maurício Júnior e Sant'Anna, violinos, e Joaquina, piano.

As sociedades Concórdia e Fil'Euterpe foram primeiros grupos estáveis criados na cidade e, embora diferenciadas na sua finalidade, a primeira visava promover o cultivo da música alemã e a segunda tinha um caráter mais didático, ambas são marcos no processo musical e cultural do período. Antes delas, havia coros na igreja, que contavam inclusive com a participação feminina; mas esses grupos tinham atuação funcional durante as cerimônias religiosas, e sua tarefa terminava ali, não se dedicavam à música profana.

As duas sociedades uniram-se no mês de junho em um concerto beneficente em prol de Joaquina Gomes, que contou com a participação dos pianistas Luiz Levy (São Paulo, 1861-Rio de Janeiro, 1935) e Alexandre Levy (São Paulo, 1864-1892), ambos que teriam, em poucos anos, importante atuação na música brasileira. Com Luiz, Joaquina interpretou a fantasia *Les deux amis* de Forbes; os Levy executaram uma fantasia sobre *I Lombardi* para piano a quatro mãos e seu pai, o clarinetista Henrique Luiz Levy (Dehlingen, 1829-São Paulo, 1896), responsável pela ida de Carlos Gomes ao Rio de Janeiro, também se

[4] Canto e dança populares no Brasil durante o s. XVIII, introduzidos provavelmente pelos escravos de Angola. Como canção foi conhecido no s. XIX como cantiga de caráter cômico, irônico e indiscreto

apresentou, executando uma fantasia sobre *Ernani*. Além do duo com Luiz Levy, Joaquina executou um excerto de *L'Africaine* de Meyerbeer instrumentado para piano e orquestra. As sociedades Concórdia e Fil'Euterpe cantaram juntas o *Hino da Indepedência*, com solos de Joaquina e Cantinho Filho e a *Canção dos Aventureiros* (*Senza teto, senza cuna*) de *Il Guarany*, cuja abertura já havia sido executada pela orquestra. A sociedade Concórdia não podia deixar de apresentar uma obra alemã e a escolhida foi uma *Marcha* de Valentin-Eduard Becker (Wurzbourg, 1814-1890), da qual não há maiores referências[6]. Concluiu o programa o dueto de *Il Guarany*, *Sento una forza indomita*, por Joaquina e Cantinho. Encontramos a obra *Lembranças da maninha*[7] de Maurício Júnior, compositor radicado em Campinas, que despontava também como instrumentista.

Esse programa, embora de repertório tradicional, nos apresenta outro lado da execução musical em Campinas, sintetizada na figura de Joaquina, que executou obras, tanto para canto como para piano, que exigem virtuosidade e preparo artístico. Gostaria de chamar a atenção para a figura de Maurício Júnior, cujas composições já encontravam eco na música campineira, mas que teve sua trajetória subitamente interrompida aos 31 anos.

O barítono português Joaquim Francisco Vieira veio a Campinas acompanhado do ator Domingos da Costa, e se apresentou em um concerto que teve como coadjuvantes Maurício Júnior e Azarias de Mello, além da orquestra campineira. Na verdade, a parte mais relevante do concerto foi a atuação do ator Costa, que apresentou duas cenas cômicas *Os amores de um boticário* e *O Joaquim Sacristão*, cujo subtítulo era "vendo as representação dos milagres de Santo Antonio". A parte musical do concerto se restringiu a trechos e adaptações de ópera: Vieira cantou um ária de *Gemma de Vergy* de Donizetti e outra de *Atilla*, quando se vestiu como o rei dos hunos. Após as tradicionais *ouvertures* pela orquestra no início de cada parte do espetáculo, foram executadas duas fantasias sobre temas de Bellini: Maurício Júnior tocou *Souvenir* de sua autoria, e Azarias de Mello, Fantasia para oficleide sobre *Il Pirata*. Na divulgação do programa pela imprensa, os artistas Vieira e Costa comunicam que foram detidos em sua viagem para a corte em

---

[5] Possivelmente trata-se de *Léonore*, ou *l'Amour conjugal* de Pierre Gaveau (Béziers, 1761-Charenton, 1825), libreto de Bouilly, estreada em Paris em 1798.

[6] Compositor conhecido sobretudo pelas suas obras para vozes masculinas.

[7] CT Nogueira, n° 154:138, *Saudades da maninha*.

conseqüência da grave epidemia que ali existia e apelavam para a "generosidade e cavalheirismo desse bom povo campineiro" (GC, 15/05/1873).

Um interessante concerto acontece em maio do mesmo ano é dado pelo mesmo Joaquim Francisco Vieira, agora acompanhado do artista cômico George Ciceri. Este último, já seguindo as novas tendências do teatro brasileiro de privilegiar atores que também fossem cantores, apresenta a parte mais leve do espetáculo: a canção *Les escargots* de Canepa, *Le portie où le jour du terme*, paródia representada e cantada, *La chanson de Fortunio, "reverie alsacièn*ne" de Offenbach, e *Adeus a Campinas*, composto por ele durante sua visita à cidade. Vieira se encarregou da parte mais densa cantando árias de Verdi: *A nel cor mi suona un grido*, a romança de Donizetti, *L'amor funesto*, e a ária de Cambro da *Fosca* de Carlos Gomes. O concerto teve a participação da orquestra do teatro, que fez a abertura, tocou uma valsa e acompanhou Vieira em todo o programa. Ciceri havia realizado concerto em março no Clube Semanal com apoio da Sociedade Recreio Familiar[8].

A música alemã aparece em concerto realizado em 22 de março de 1873 pelo clarinetista e saxofonista de Santos, SP, Amaro Pinto da Trindade, com a participação da Sociedade Concórdia que cantou *Quodlibet* de Angelo Reissland[9], *Abendfeier* de Konradin Kreutzer (Messkirch, 1780-Riga, 1849) e *Vier Glaeser* de Franz Abt (Eilenbourg, 1819-Wiesbaden, 1885). Neste concerto também foi apresentada, ao lado das infalíveis fantasias e variações sobre temas de óperas, uma composicão de Trindade, a polca *Serenata*. Além da Sociedade Concórdia e da orquestra, participou o violoncelista Luiz Arlindo Trindade e Azarias de Mello. Após o concerto, Amaro Trindade agradece a todos pela acolhida, em especial a Sant'Anna, Azarias e Sociedade Concórdia e ao público campineiro que havia lotado o teatro. Embora houvesse uma peça brasileira no programa, esse ainda era fato raro.

Em outubro de 1874 o barítono Eduardo Pons, se apresentou ao lado das Meninas Riosa, duas irmãs que interpretavam e cantavam, em um espetáculo em benefício da Sociedade Artística Beneficente. Vindo de São Paulo, onde se radicou, recebeu nessa ocasião o título de sócio emérito. O programa teve a participação de Azarias e Maurício Júnior:

---

[8] Ver capítulo relativo ao Clube Semanal.
[9] Compositor não identificado.

Anônimo	Sinfonia pela orquestra
Anônimo	Romança: Ei non tornó - E. Pons
Verdi	Fantasia de Rigoleto – Azarias Dias de Mello
Anônimo	Louco de amor - habanera espanhola pelas meninas Riosa
Verdi	Don Carlo - Pout-pourri - orquestra
Anônimo	Dueto - A panela da feiticeira - meninas Riosa
C. Gomes	Il Guarany - Canção dos aventureiros - E. Pons
Anônimo	Pomada - pela jocosa D. Julia Riosa
Meyerbeer	L´Africaine - Pout pourri
Anônimo	Delirio - cena e Tango do rei morto - meninas Riosa
J. Maurício Jr.	Fantasia de violino - J. Maurício Jr.
Anônimo	Comedia Que Par! com meninas Riosa

A presença das Meninas Riosa marca a entrada da música cômica no teatro campineiro, das comédias ornadas de música e trechos de operetas que alguns anos depois iriam dominar completamente a vida musical no Teatro São Carlos.

Um dos espetáculos de 1875 foi dado pela Companhia Dramática Sociedade Empresária Amoedo e Guimarães, que trouxe uma novidade, conforme a propaganda na Gazeta de Campinas de 19 de maio, "mas mesmo novidade!!! Assombro do século XIX!!!": o menino prodígio Eugênio Dengremont, violinista brasileiro, que deu apenas um concerto, uma vez que era "ansiosamente" esperado na corte. Na verdade, o menino executou suas peças nos intervalos do drama em cinco atos *O médico das crianças* apresentado pela companhia dramática. No primeiro intervalo Dengremont executou a *Transcrição Capricho* de Hubert Léonard (Bellaire, 1819-Paris, 1890) sobre motivos da ópera *Martha* de Flotow; no segundo, *Souvenirs de Haydn* pelo mesmo compositor e no último *Carnaval de Veneza*, com variações burlescas de Heirich-Wilhelm Ernst (Brünn, 1814-Nice, 1865). Note-se que a presença de um compositor fundamental como Haydn é introduzido de maneira indireta e certamente de forma romântica e virtuosística, fora dos padrões desse que foi um dos mais importantes compositores do período clássico.

Outro carioca que esteve em Campinas foi o clarinetista Antonio Luiz Moura, que deu um recital em junho de 1875 ao lado de músicos locais, cujo programa não foi possível apurar. Os bilhetes para o concerto foram vendidos na rua do Rosário, 12. Sabe-se que esse músico, ao lado de Henrique Alves de Mesquita, fundou, em fins de 1853, o *Liceu e Copistaria Musical* instalado na Praça da Constituição no Rio de Janeiro, onde lecionavam música, realizavam e vendiam partituras, forneciam orquestras para bailes e comercializavam instrumentos musicais.

No dia 14 de março de 1876 foi realizado um concerto em benefício do violinista José Gomes de Macedo (?-São Paulo, 02/05/1878), que havia chegado à cidade acompanhando uma companhia de zarzuelas. Nessa ocasião, os músicos dividiram o palco do teatro com mágicos e prestidigitadores.

Essa mistura de música, magia e outras práticas alheias à música não era estranha ao ambiente campineiro e, no mesmo mês, se apresentou a violinista Blanche Paganini, na época com nove anos e já era detentora de um prêmio do Conservatório de Paris. Sua apresentação vinha em conjunto com a da *jovem Sibila* Helena Nicolay e o *físico* Fauré Nicolay, franceses como ela, e que realizavam "prodigiosas experiências, inimitáveis em alta magia". Os três participaram de um benefício às escolas alemãs, ao lado de Sant'Anna Gomes e sua orquestra, do pianista Leon Blazek, da cantora lírica Maria Hassani e da sociedade alemã Concórdia. Nessa ocasião foi executada uma fantasia de Ascher para piano "pelo jovem Levy", não ficando esclarecido se era Alexandre ou Luiz, havendo maior probabilidade para o último, cuja presença na cidade era mais comum.

Portugal reaparece na cena campineira em 1877 com os *Ocarinistas Portugueses* que apresentaram um concerto que começou com a ouverture pela orquestra, seguida de trechos de *Ernani* pelo grupo; variações sobre a ópera *Martha* para saxofone executado por Claudino e ocarinistas, um trio de *La Traviata* para violino, viola e harmônio por Ferreira, Dalhuye e Filipe. Na segunda parte a orquestra executou uma *ouvertura*, o tango *Ali-babá* de Henrique Alves de Mesquita e a abertura de *Il Guarany*. Na terceira parte os ocarinistas apresentaram *Qu'é da chave? ..., Vésperas sicilianas, O canto do rouxinól* e os hinos nacional e português. Chama a atenção a execução de uma obra brasileira, o que até então era pouco usual, especialmente em um grupo europeu. O compositor, Henrique Alves de Mesquita (Rio de Janeiro, 1830-1906), alguns anos depois viria a Campinas como regente de uma companhia de operetas. Quanto à peça *Qu'é da chave?*, aparentemente, pela grafia do texto, é peça portuguesa; Vésperas Sicilianas é provavelmente uma adaptação de trechos da obra de Verdi *I Vespri Siciliani* (5 atos, 1855); quanto a peça *O Canto do Rouxinól* não foi possível identificar a autoria ou procedência.

O grupo se apresentou novamente na inauguração da estrada de ferro que ia para São Paulo, quando esteve presente o príncipe D. Gastão de Orleans, o conde D'Eu. O programa

foi o seguinte: ouverture pela orquestra regida por Sant'Anna Gomes; *Joana d'Arc*, variações para flauta, violino e viola por Taborda, Ferreira e Dalhunye; Fantasia para violino de *Rigoleto*; por Filipe e ocarinistas; *Homenagem a Arbam*, variações para "cornetina" por J. R. Oliveira e ocarinistas. Na segunda parte, após a sinfonia pela orquestra, houve uma parte exclusiva dos ocarinistas quando tocaram uma *habanera* e trechos de *Macbeth* de Verdi. Concluiu o programa *La mandolineta*, *Fausto* e *O canto do Rouxinól*.

Outra apresentação, também com a presença do príncipe, teve o seguinte programa: ouvertura pela orquestra; Fantasia para otavino por H. Cáceres e ocarinistas; *Il trovatore*, violoncelo por Dalhunye e ocarinistas; outra fantasia para saxofone por Claudin e ocarinistas. Na segunda parte, além da abertura pela orquestra, foi apresentada a, "polca original brasileira" *Irresistível* de autor não identificado, e *La fille de Madame Angot* de Charles Lecocq, concluindo com o *Miserere* de *Il trovatore*, dueto de *Norma*, dueto de sopranos e *O canto do rouxinól*, todas pelos ocarinistas. Como se pode notar, solistas e grupos estrangeiros começavam a se interessar pela música brasileira de forma consistente, prova do vigor que ela começava a adquirir na segunda metade do século XIX, reconhecido por músicos importantes como Darius Millhaud, já no século XX.

Em 1877 ainda houve um concerto dirigido por Sant'Anna Gomes em benefício do violoncelista J. Campos, do qual participaram os artistas da Companhia Lírica Italiana que estava na cidade, Zacconi, Cortese, Lelmi, Spalazzi e Canepa, Joaquina Gomes e Maurício Júnior, que apresentou outra composição de sua autoria *Fantasia brasileira*[10], peça que já pertence ao universo da música realizada contemporaneamente, dentro das primeiras manifestações do nacionalismo musical que se esboçavam.

O mesmo Sant'Anna organizou, juntamente com Sabino Antonio da Silva, um grande concerto vocal e instrumental que contou com cento e cinqüenta músicos, cuja renda foi revertida para as vítimas da seca no norte do país. O programa, bastante instigante, apresentava compositores ainda pouco ouvidos na cidade, inclusive o português radicado no Rio de Janeiro Arthur Napoleão, um dos mais importantes editores de música do Brasil, já

[10] No Arquivo do Museu Carlos Gomes encontram-se duas fantasias de Maurício Júnior, uma sobre motivos de *Il Guarany* para violino e piano (CT Nogueira, nº 150:135) e outra para oficleide e orquestra (CT

que o estabelecimento que fundou no Rio de Janeiro, e levava seu nome, foi um fator fundamental para o desenvolvimento da edição musical brasileira:

Rossini	Ouverture de Guilherme Tell, pela orquestra
Vilbach	Fantasia a dois pianos sobre motivos da ópera Os huguenotes por Antonia Gomide e Thomazia Harrah e Leon Blazek
Campana	La luna, Eugenia Borges, canto e Leon Blazek, piano;
A. Napoleão	Fantasia sobre motivos de L'Africaine de Meyerbeer, para piano e orquestra por Maria Isabel Gomide;
Papallardo	Canto del Menestrello - Ignez Jordan (violino) e Schimidt (piano);
Campana	Più non te voglio udir, Duo para soprano e contralto por Francisca Jacobina e Letícia Ralston;
H. Herz	Fantasia para piano e orquestra sobre motivos de Guilherme Tell por Placidina Amaral;
Verdi	Rigoleto - Ária de Gilda - Adelina Abreu, soprano, e José Damy, piano;
Mendelssohn	Rondó-capricho para piano - Helena Ferrer;
Vieux-temps	Fantasia para violino e piano, Placidina Amaral e Schimidt;
Billema	Fantasia para piano sobre motivos de I Puritani de Bellini, Placidina Amaral e Thomazia Harrah;
Donizetti	Fantasia sobre motivos de Belisario para piano a quatro mãos por Ana
F. Quirino	Poesia
Gounod	Fantasia para piano e harmonium sobre motivos de Faust por Thomazina Harrah e Leon Blazek; Verdi - Cavatina de Ernani - Leticia Ralston e Ignez Jordam (piano);
Rampazzini	Grande Trio sobre motivos de Rigoleto para flauta, violino e piano por José Damy, Joaquim Damy e Maurício Júnior;
Anônimo	Non ti scordar di me para canto, piano e violoncelo por Francisca Jacobina (canto), J. M. Campos, (violoncelo) e Ignez Jordan (piano);
Wienausky [sic]	Fantasia para violino e piano Souvenirs de Moscou por Ignez Jordan (piano) e Schmidt (violino);
C. Gomes	Grande Hino do Centenário

Ao descrever como seria a execução do Hino ao Centenário de Carlos Gomes[11], escrito em 1876 a pedido de D. Pedro II, para as comemorações do primeiro centenário da independência americana, são listadas as senhoras que cantariam as partes de soprano e contralto, sendo que os tenores e baixos eram os membros da Sociedade de Canto Alemão Concórdia, sob a direção de Theodoro Jahn, com a acréscimo de diversos cantores amadores. Os grandes efeitos de harpa que constam da partitura original foram substituídos por seis pianos. A Associação Artística de Professores de Santa Cruz, dirigida por Francisco Corrêa, executou os trechos de banda militar, com regência de Sant'Anna Gomes.

Nogueira, n° 151:136), sendo difícil afirmar de qual se trata, mas, pelo tipo de programa, parece mais viável que seja a primeira.

[11] CT Nogueira, CCG, n° 6:360

É marcante o declínio cada vez maior do número de peças operísticas nos diversos concertos apresentados na cidade e a introdução de compositores ainda inéditos. Nesse concerto, são encontrados diversos nomes ainda desconhecidos: Renaud Vilbach (Montpellier, 1829-Paris, 1884), Fabio Campana (Livorno, 1819-Londres, 1882), Henri Herz (Viena, 1803-Paris, 1888), Henri Vieuxtemps (Verviers, 1820-Mustapha, 1881), Charles-François Gounod (Paris, 1818-1893), Henri Wieniawsky (Lublin, 1835-Moscou, 1800), Papallardo, Billema e Rampazzini além do já citado Artur Napoleão (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925).

Essa tendência continua no ano de 1878 quando é apresentado um concerto do maestro e compositor Juan Canepa, com regência de Oliveira (?). Do programa constam a abertura da ópera *Zampa* de Hérold pela orquestra, obra muito famosa naquela época, hoje restrita às bandas de música; peças de autores não indicados como *Quiviri ou a Sentinela Perdida*, executada por Lassól (?), duas fantasias, uma para contrabaixo e outra para rabeca, ambas executadas por Juan Canepa e o "drama português em dois atos" *Amor e Honra*. O programa é completado pela romança de *La Favorita* de Donizetti interpretada por Canepa Filho e a peça orquestral *Passagem de Humaitá* de João Pedro Gomes Cardim, maestro português radicado no Rio de Janeiro.

No intervalo foi executada pela orquestra a *Valsa fantasia* de Canepa acompanhada por sinos, bigorna, martelo, passarinhos, caracla, matraca, pandeiro, castanholas, ferrinhos, e outros. Enquanto a obra era executada, o compositor percorreu os camarotes oferecendo cópias da sua valsa.

Importante a presença de uma peça do compositor português radicado no Brasil, João Pedro Gomes Cardim, nessa época regente de uma companhia de operetas no Rio de Janeiro e compositor de diversas peças para revistas de Artur de Azevedo. O compositor viria à Campinas à frente da orquestra da Companhia Braga Júnior.

Em maio é realizado um concerto em benefício do compositor, que se encontrava em Campinas. O concerto contou com a participação dos cantores e Pons, do violinista e compositor Juan Canepa e da orquestra, que teve a regência alternada entre Sant'Anna Gomes e o próprio Gomes Cardim, que apresentou suas composições, a *Grande Fantasia para orquestra* de *Os Argonautas*, *A Brasileira* e a peça militar descritiva *Grande Batalha*

de Paissandu para orquestra. Aparecem nesse concerto também trecho de *El Sargento Federico*, zarzuela de Barbieri e Gaztambide, cantado por Gerner, peças de Carlos Gomes, como a abertura e a *Canção do aventureiro* de *Il Guarany*, esta última cantada por Eduardo Pons, além uma fantasia para violino, duas romanças para canto e *Carnaval de Milão*, todas de autor não nomeado.

Poucos dias depois é realizado um benefício ao tenor Gerner e na seqüência outro em favor do tenor cômico Miguel Diez, o mesmo que criaria no ano seguinte com Sant'Anna Gomes a Companhia Espanhola de Zarzuelas. Desse espetáculo participou o famoso ator José Vasques e a orquestra de Sant'Anna Gomes que executou a abertura do espetáculo, que teve a seguir *A gargalhada*, da qual participaram as atrizes Monteiro e Dolores e os artistas Gerardo e Diez. Também foi apresentada *Os dois cegos* executada por Gerner e Canepa. Provavelmente trata-se de uma paródia de *Les deux aveugles*, opereta em um ato de Offenbach, estreada em 1855.

O Teatro São Carlos, agora dominado pelas música ligeira, realiza poucos concertos, sendo que o último da década de 1870, estava relacionado com este gênero. Foi um concerto com o maestro e violinista Francisco Sá Noronha (Viana do Castelo, 1820-Rio de Janeiro, 1881), que contou com a participação da orquestra regida por Sant'Anna Gomes, do barítono Pons, e do pianista Levy (Luiz?), os dois últimos vindos de São Paulo. Noronha era português que havia se radicado no Rio de Janeiro, onde se dedicou ao gênero das revistas que florescia nesse período, tanto como compositor como regente. No ano de 1876 havia sido apresentada em Campinas, no mesmo teatro, a peça "Uma ária italiana" de sua autoria.

O ano de 1880 começa com um concerto de despedida do maestro Juan Canepa, que chegara à cidade com uma companhia de zarzuelas em 1878, e, com a falência desse grupo, ali permaneceu por dois anos. Ele executou violino e contrabaixo, acompanhado da "copofonista" Julia Beltran, cujo instrumento, o *copófono*, era formado por trinta e dois copos de cristal. Participam deste concerto Casimiro Bughini, Giorgetti e Mesnier.

Em 1882 o baixo italiano Cesar Giannelli se apresenta ao lado de um coro de vinte amadores italianos e da banda de Luiz De Tullio (ou Italiana). Após a apresentação desta última, Gianelli canta *Pipelet* de Ferrari e na seqüência o ator A. Gazzolletti apresenta o

monólogo *Cristophoro Colombo;* Gianelli retorna com trechos de *Beatrice di Tenda* (Bellini) e *I Lombardi* (Verdi) com o coro de italianos cantando *Jerusalem* e *Bellisario.* Após esta parte dramática foi levada à cena a "chistosa e engraçada farsa *Dopo una sbornia* por um grupo de atores amadores italianos.

Giannelli participou ainda de um concerto de rabeca de mesa e cítara dado por Augusta Hartman, que contou com Emílio Giorgetti (piano), Jerônimo Lobo (canto), da Sociedade Concórdia e a orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes que se apresentou nos intervalos. Hartmann realizou dois concertos que expuseram mais uma deficiência do Teatro São Carlos: não era adequado para música de câmara:

> Nem um nem outro dos instrumentos que constituem a especialidade de Augusta Hartmann servem para ouvir-se um uma sala como a do teatro que, alem de não ter as indispensáveis condições acústicas, é por demais espaçosa para os sons melódicos, mas faltos da intensidade que a cítara de mesma procedência. Em geral os trechos do primeiro concerto agradaram mais. Em ambas as noites esteve regular a concorrência.

Um músico importante para a música brasileira também se apresentou no Teatro São Carlos naquele ano de 1882, o compositor e pianista Henrique Braga (Campos, RJ, 1845-Rio de Janeiro, 1917). Havia sido colega de Carlos Gomes no Conservatório de Música no Rio de Janeiro e a seguir estudou composição e harmonia em Paris; a partir de 1890 foi professor do Instituto Nacional de Música, nova denominação do Conservatório fundado por Francisco Manuel da Silva. Nesse concerto em Campinas estavam com ele o tenor Cesar Gianelli e sua esposa, o ator François (da Silva), o violoncelista J. Campos, um coro de amadores italianos, Sant'Anna Gomes regendo a orquestra e Emilio Giorgetti ao piano, acompanhando o coro.

Rossini	Abertura Stabat Mater de Mercadante - orquestra
H. Braga	Langage des Anjes, mazurka para piano - Henrique Braga
Donizetti	Lucrecia Borgia - cavatina - Cesar Gianelli
Gottschalck	Dernière esperance para piano - Henrique Braga
Pacini	Teco dall' are pronuve de Saffo - soprano Mme.Gianelli
Verdi	Jerusalem - coro
Suppé	Poeta e camponês - Ouverture pela orquestra
B.Goddard	Mazurka - piano por Henrique Braga
H.Braga	T'amo - Tenor François
E. Nathan	Elegia de Franz Herz, transcrição para vlc - J. Campos
Gottschalck	Dernier amour para piano - Henrique Braga
Verdi	O Signore del tetto natio - coro - amadores italianos

Ainda neste ano o teatro recebeu três músicos chilenos: Rosa V. De Aguayo, pianista, Frederico Gúzman, compositor e pianista e sua esposa, Margarida, pianista e soprano. O concerto contou com a participação do violoncelista J. Campos e foi organizado por Gianelli. Novos compositores aparecem no programa, chamando atenção as presenças de Mozart, nome nunca antes executado na cidade, que comparece com a virtuosística ária da Rainha da Noite de *A Flauta Mágica* e Chopin, ambos executados pelo casal Gúzman:

Kalkbrene	Duo para dois pianos - Frederico e Margarida Gúzman
Carlos Gomes	Ballata de Il Guarany - Rosa Aguayo
Gúzman	Home sweet home - varição para mão esquerda - piano: F. Gúzman
Francomme	Capricho espanhol - violoncelo -Campos
Mozart	Ária de A flauta mágica - soprano: Rosa Aguayo
Gottschalck	Di que si, olhos creollos, danças cubanas para piano a quatro mãos - Frederico e Margarida Gúzman
Chopin	Impromptu - piano: F. Gúzman
Anônimo	Carnaval de Veneza - piano: Rosa Aguayo
Weber	Grande polaca - piano: F. Guzman, violoncelo: Campos
F. Guzman	Grande valsa - soprano: Rosa Aguayo
Victoria	Grande marcha triunfal para dois pianos - Frederico e Margarida Gúzman

O trio se apresentou novamente e nesse concerto foi executada a *Grande Marcha Triunfal Quatorze de Julho* para oito pianos e orquestra, composição de F. Gúzman, alusiva à revolução francesa. Os pianistas foram: Gúzman e sua esposa Margarida, Joaquina Gomes, Ana Esméria Lobo, Emilio Giorgetti, Luiz de Pádua e o dr. Ataliba Florence (o oitavo pianista não foi citado). A orquestra foi novamente dirigida por Sant'Anna Gomes .

Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756-Viena, 1791) provavelmente era bem pouco conhecido em Campinas, nem mesmo em concertos da comunidade alemã seu nome havia aparecido. Provavelmente a ária interpretada por Aguayo foi *Der Hölle Rache*, um dos trechos mais célebres de *Die Zauberflöte* ou *A Flauta Mágica*[12] (2 atos, 1791) para soprano coloratura, cujo virtuosismo não é apenas demonstração de capacidade vocal, mas está integrado no contexto e no sentido das palavras que estão sendo ditas, uma concepção bastante diferenciada daquela que norteava a ópera italiana naquele momento, onde os

[12] Outra ária muito famosa de soprano é *O zittre nicht, mein lieber Sohn!*, também virtuosistica, mas em grau menor que *Der Hölle Rache.*

"abellimenti" eram uma condição *sine qua non*[13] para o sucesso de uma ária, em especial para soprano.

Marcante também é a execução de um *Impromptu* de Chopin (não é especificado qual). Compositor básico para a escola pianística e introdutor de transformações harmônicas fundamentais para a história da música ocidental, aparentemente sua obra ainda não havia sido descoberta pelos professores de piano de Campinas. Uma das causas talvez fosse a introdução de harmonias inovadoras, que talvez ainda não estivesse no ouvido das pessoas da pequena cidade, que embora em ascensão, ainda guardava muitos resquícios de provincianismo.

Os espetáculos camerísticos começam a rarear no Teatro São Carlos e em 1883 os únicos relevantes foram um concerto em benefício do baixo Oliviero Olivieri que se encontrava bastante enfermo, do qual participaram o casal Arrighi cantando trechos de obras de Carlos Gomes, *Il Guarany* e *Salvator Rosa;* e um concerto com amadores do qual participou a cantora Marion, que havia estado na cidade com um grupo de ópera cômica francês. Foi apresentada a opereta em três atos *Cenas da vida fluminense* com musica de *La traviata* e a cançoneta *Le petit mousse* de *Les cloches de Corneville* de Charles Lecocq com Pereira Viana e Marion.

O Teatro São Carlos era quase que exclusivo das companhias líricas e de operetas, sendo que a imprensa só divulga um outro concerto naquele local em 1885, quando se realizaria um concerto em benefício do cantor Giovanni Scolari, com a participação de Sant'Anna, Giorgetti, Ferreira Penna, do ator-cantor François e da banda da sociedade Luiz de Camões, entre outros. Embora o fato esteja mais relacionado com a música lírica que a de concerto tratada aqui, reflete a situação que a música enfrentava fora das temporadas das companhias líricas, de zarzuelas ou de operetas.

Scolari já havia estado na cidade anos antes com a companhia em que era estrela Augusta Cortezzi, há aproximadamente sete anos. O cantor afirmou esperar que o exemplo dos dignos artistas e professores, que generosamente iriam coadjuvá-lo, fosse estímulo para a presença do público, naquela que seria uma de suas derradeiras apresentaçôes, pois havia decidido retirar-se da cena.

---

[13] Concepção que vai renegada pelo próprio Verdi em *Otelo* e obras posteriores.

Marcado para 8 de março, o espetáculo foi cancelado por absoluta falta de público, um número mínimo de pessoas compareceu ao teatro. Nas páginas do "Diário de Campinas" comenta-se: "Quererá isto dizer que Campinas perdeu o seu louvado amor pela divina arte de Carlos Gomes?! Custa-nos a compreender uma tão grande e rápida transformação" (DC, 10/03/83).

Afirmou que não se tratava de ouvir música vulgar (referência às operetas?), uma vez que o programa era de boa qualidade e encerrava peças muito preciosas e havia música para todos os gostos. No que era mais tradicional neste tipo de concerto, a ópera, a banda Luiz de Camões se encarregaria das aberturas *Otello* de Rossini e *D. Juanita* de Suppé e uma fantasia de *Guilherme Tell* de Rossini, seriam cantados um dueto para tenor e baixo de *I Masnadieri* e uma ária de *Don Carlo*, ambas de Verdi. O programa era completado por outras canções para canto e piano: de Tito Mattei *Pátria, ou o canto do imigrante* e *Odi tu?...*; de Mariani, *Triste ricordo*, romanza para baixo; de F. Campana o dueto *Tel'rammenti*. Na área instrumental seria apresentada uma *Gavote* de D. Popper; a *Marcha trinfal sobre o Hino Nacional Brasileiro* de Gottschalk e *Variações para oficleide* com acompanhamento de orquestra de autor não especificado (certamente interpretadas por Azarias).

Ressaltando que os artistas eram todos reconhecidos e "habilíssimos professores" e uniram-se ao beneficiado formando um conjunto seleto, indagava porque a sala de concertos ficara abandonada se o público, acreditava ele, ainda não se achava com o gosto totalmente perdido ou pervertido.

> Lamentamos deveras o fato, que poderia dar lugar a interpretações muito desfavoráveis, se não fosse reconhecido há muito tempo o apreço em que são tidos nesta terra a arte e os artistas. Por isso consideramos a falta de concorrência ao concerto de domingo, devida a uma serie de circunstâncias anormais, que parece haverem-se todas reunido para desconcertarem o concerto. Deploramos sinceramente por tal desastre o distinto artista ... não beneficiado. " (DC, 10/03/83)

Ainda neste ano o palco do teatro se transforma em local de protestos contra a escravidão, quando a Sociedade Dramática Particular Atletas do Futuro (que, apesar do nome, se dedicava ao teatro e à filantropia) apresenta dois espetáculos, cuja renda reverteu para a compra de cartas de alforria. A música fazia parte deste eventos: no primeiro, a 24 de novembro o ator-cantor François organiza a música e participa de *O conde de São*

Germano, sendo que a orquestra de Sant'Anna Gomes se apresenta nos intervalos nos dois espetáculos. No segundo, em 30 de novembro são apresentadas as peças *Uma hora sem praguejar* e *Marido de minha mulher*.

O evento seguinte recebe grande quantidade de público, já que se trata de uma homenagem a Carlos Gomes no mês de dezembro de 1885, organizado pela Sociedade Musical Carlos Gomes. Participaram do evento os cantores, Adelaide Lopes Souza Gonçalves, Adelina Humbert, Maria Monteiro e Eduardo Pons; os pianistas Placidina Amaral, Maria José Lopes Duarte, Luiz de Pádua, Emilio Giorgetti, Alexandre e Luiz Levy; o citarista Emilio Henking; os coros do Colégio Florence com a colaboraçção de Joaquina e Ana Gomes, Maria Nery, Anna Kupfer, Luiza Gonzaga Couto, Sociedades Concórdia, Alemã e Tiroleses, Banda da Sociedade Luiz de Camões e a fanfarra da banda Luiz de Tullio. Os solistas intrumentais eram Bastiani, H. Piquet e Juvêncio Monteiro (violinos), F. Reges (viola), J. M. de Campos e Luiz Monteiro (violoncelos), além da Orquestra Campineira aumentada dos professores de São Paulo, Bastiani, Kruger, Reges, E. da Silva, Leal e irmãos; além de amadores Cândido Álvaro, H. Piquet, Euclydes Egidio, Elias Lobo e Léon Blazek.

C. Gomes	Sinfonia para grande orquestra de Salvator Rosa
C. Saint-Saens	Variations sur un theme de Beethoven para dois pianos
E. Pons	Romance
Anônimo	Peça para cítara
C. Gomes	Fosca - cena e ária - A qual sorte serbato son io?
L. M. Gottschalk	Tarantella com acompanhamento de orquestra
L. Denza	Si tu m'aimais
Rubinstein	Caprice
G. Donizetti	Linda di Chamonix - Romanza e balatta
Mosckowschi	Quinteto para cordas
S. Gomes	Quarteto para cordas
C. Gomes	Fosca - cena e dueto Tu la vedari in gli impeti
F. Liszt	Rapsódia húngara para dois pianos
C. Gomes	O Progresso - coro triunfal para grande orquestra, banda e fanfarra.

Aqui aparecem outros compositores importantes como Camille Saint-Saëns, Rubinstein e Moszkowiski. O quarteto de Sant'Anna Gomes a que se refere o programa era provavelmente o *Quarteto para Cordas em Lá menor*[14] para violinos I e II, viola e violoncelo, cuja forma é a tradicional do quarteto europeu em quatro movimentos: *Allegro*

[14] CT Nogueira, nº 241:198.

moderato, *Adagio*, *Scherzo* e Final. O primeiro quarteto escrito nesse formato por um compositor campineiro, já deixa entrever um enorme avanço na sua concepção musical, já que implica em um refinamento de escrita musical e da sensibilidade[15]. Vale lembrar que não há registros de grandes ausências de Sant'Anna Gomes de Campinas, mas como regente de diversos concertos, teve oportunidade de ouvir e digerir inúmeras formas musicais que depois aplicaria em suas obras.

Em janeiro de 1887, o professor Emilio Giorgetti organizou um concerto em benefício do Asilo de Orfãs mantido pela Irmandade de Misericórdia, um dos poucos realizados no Teatro Rink, que foi cedido gratuitamente. Do programa constavam o coro de Rossini *La Caritá*, a Habanera de Bizet cantada por quarenta senhoras, com a participação da Sociedade Concórdia e da orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes, com alguns músicos vindos de São Paulo: o violinista Bastiani e pianista Leal, que executaram um Quarteto de Bolzoni, com Sant'Anna e H.Piquet. Além deles, se apresentaram Adelaide Lopes, Maria Monteiro, Joaquina Gomes e Emilio Henking, Ana Esméria e Teresa Lobo (as duas filhas de Elias Álvares Lobo). Adiado por motivo de doença de uma das cantora, o concerto se realizou no Rink lotado; no palco havia um tablado para a orquestra e cantores, um busto de Carlos Gomes e acima um troféu de bandeira, tendo ao centro as armas do império.

Em fevereiro de 1888 é realizado no Teatro São Carlos um concerto em benefício do tenor Rastelli onde é apresentada *La Favorita* de Donizetti. Embora se trate de música lírica, discutida em outro capítulo, é esclarecedor o comentário da imprensa sobre o comportamento do público, que, devido à baixa freqüência à concertos, estaria demonstrando um decréscimo do interesse pela música na cidade.

Grande dose da culpa pela ausência do público se deve mais às condições sanitárias adversas do que à questões artísticas, uma vez que a febre amarela obrigou as famílias mais abastadas, espectadores em potencial desses concertos, a se refugiarem nas fazendas e cidades próximas, embora a imprensa não admitisse isso com a intensidade devida. Mas de qualquer forma, um desinteresse do público pela atividade musical já se fazia sentir há algum tempo, ao menos neste teatro, exceção feita às operetas e revistas.

---

[15] Obra incluída no Projeto Memória Musica Campineira da autora, Prêmio Estímulo, Campinas, 1992. Trata-

A mesma ausência de público foi sentida em um concerto do compositor Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864-Rio de Janeiro, 1920) nesse mesmo mês de fevereiro de 1888. Aos 24 anos, ainda em início de carreira, esse que foi um dos mais notáveis compositores brasileiros, se apresentou ao piano ao lado do violinista Otto Back, ambos ligados ao Clube Beethoven do Rio de Janeiro. Ainda desconhecido, não despertou muito interesse do público campineiro e a platéia foi pequena, mas os músicos foram muito aplaudidos (DC, 07/02/88). É provável que nessa ocasião Nepomunceno tenha apresentado algumas de suas composições; infelizmente o programa do concerto não foi publicado. O mesmo compositor retornaria a Campinas já consagrado em 1903, quando compôs e regeu no Teatro São Carlos parte da *Pastoral*, com texto de Coelho Neto, então professor do Colégio Culto à Ciência em Campinas. O trecho de Nepomuceno foi a última parte, *Natal*. Além dele, a obra tinha mais três compositores: Sant'Anna Gomes escreveu o *Prelúdio*, Henrique Oswald, *A Anunciação* e Francisco Braga, *A Visitação*.

Um dos derradeiros concertos no Teatro São Carlos imperial foi também em benefício de um membro da família Gomes, Sant'Anna, que é homenageado com um grande festival em seu benefício em janeiro de 1889. Como no anterior, também participaram diversos músicos profissionais e amadores. Desta vez o teatro esteve repleto e o programa foi o seguinte:

C. Gomes	Il Guarany - abertura;
R. Schumann	Impromptu para piano (de Stephen Heller) - Placidina Amaral;
F. Abt.	Abend in Wald - coro - Sociedade Concórdia;
L. Lessa	Fantasia para violino e piano - Julio Bastiani e Antonio Leal;
N. Celega	Pompadour - gavota para instrumento de cordas
C. Gomes	Lo Schiavo - ária para soprano - Adelaide Lopes Gonçalves e E. Giorgetti
Nicolai	Die lustingen Weiber von Windsor - Sinfonia para grande orquestra
F. Chopin	Balatta - Placidina Amaral
A. Ponchielli	La gioconda - terceto - Adelaide L. Gonçalves, Maria Luiza Almeida, E. Giorgetti e Maria Lopes Duque (piano);
Storch	Vorwärts in die schenke - marcha para coro e orquestra - Sociedade Concórdia e orquestra;
J. Danbé	Berceuse para violino - Sant'Anna Gomes e quinteto;
S. Gomes	Semira - romance para soprano e orquestra - Adelaide Lopes Gonçalves.

Os destaques desse concerto são as apresentações de uma obra para dezesseis instrumentos de Celega, formação inédita até então (os concertos de câmara apresentaram

---

se de uma obra bastante bem acabada e de escrita refinada.

até aqui no máximo quintetos para cordas[16]) e uma ária de *Semira*[17], ópera inconclusa de Sant'Anna Gomes escrita no tradicional estilo italiano, já então entrando em decadência.

A última manifestação no teatro antes da República foi um concerto em benefício do pianista cego Luigi Avesani, em fevereiro de 1889 onde foram apresentadas peças para piano, drama, e comédia. Em um concerto de pouca repercussão, a nota foi dada por um espectador alucinado que demonstra bem o espírito que estava no ar naquele momento conturbado da história brasileira. Nos intervalos, o tal espectador, que estava nos camarotes, gritou palavras incoerentes, que seria partidário da "guorda negra" (sic) e da monarquia. O público protestou e ele calou-se, mas só até o final do espetáculo, quando recomeçou a sua imprecação.

Um fato marcante ao analisarmos todos esses concertos ocorridos no Teatro São Carlos é a presença da orquestra campineira, sempre sob a regência de Sant'Anna Gomes. Ela esteve presente em grande parte dos eventos narrados, executando suas peças ou acompanhando solistas, sendo básica a sua apresentação abrindo os espetáculos. Se no início ela se dedicava somente à execução de aberturas de óperas, sua atividade se expande chegando a participar ativamente na transformação do gosto musical na cidade. Ao lado de sua atividade específica, acompanhou cantores e intérpretes diversos, brasileiros e estrangeiros, o que nos dá a certeza de que se tratava de uma boa orquestra, condizente com os padrões de exigência musical de uma cidade em expansão como Campinas. Sua importância na formação do público campineiro não pode ser desprezada, e grande parte desse mérito cabe ao seu regente, que soube conduzi-la com competência.

É importante salientar que, paralelamente aos concertos no teatro, aconteciam diversas outras manifestações similares, nas quais não há registros de ausência de público. A maioria delas ocorria no Clube Semanal, entidade que abrigou diversas manifestações em seus salões. Deve ser levado em consideração que cem pessoas em um teatro de trezentos lugares configura uma vazante, mas o mesmo número de pessoas em um salão como o do Clube Semanal,pode ser considerada uma enchente.

---

[16] Exceção feita a *Sonhos* de Sant'Anna Gomes, onde os instrumentos de corda não eram autônomos, acompanhavam o canto, o que não é o caso aqui.

[17] CT Nogueira, nº 238:196.

MÚSICA EM CLUBES E ASSOCIAÇÕES ARTÍSTICAS

Quem dentre os moços de hoje, atentar para o velho edifício do tradicional Clube Semanal, situado na rua Barreto Leme, que agora se conserva silencioso para o que diz respeito a festas desse clube, não pode, certamente, avaliar as recordações que ele desperta entre os velhos atuais, que, em sua mocidade, ali passaram horas encantadoras, assistindo a reuniões, que atraíam inúmeras famílias das mais distintas da nossa sociedade.

Raphael Duarte, 1905

CLUBE SEMANAL

Fundado modestamente em 16 de julho de 1857 como sociedade de dança, em 1873 transferiu-se para uma sede própria, situada na esquina das ruas Barreto Leme e Regente Feijó. Lá havia salões de dança e o maior deles tinha cem palmos de comprimento por trinta e oito de largura e comportava seis lustres com iluminação a gás, (que, segundo Leopoldo Amaral resultava em deslumbrante claridade), duzentas e cinqüenta cadeiras, vinte consoles, cinco sofás, muitos espelhos, cortinas de renda e muito luxo. Entre os salões havia um coreto rodeado por um gradil de ferro com o nome da sociedade em letras douradas ao centro. Ali se dançavam valsas, mazurcas, polcas, balanceados, xotes, acompanhados de violão ou rabeca (Amaral, 1927:207-8; Lapa, 1996:142).

A sede foi inaugurada no dia primeiro de janeiro com um grande baile e se apresentaram duas bandas: a Filarmônica tocou na recepção aos convidados e, durante as solenidades que se seguiram, apresentou-se a Banda da Fazenda Mato Dentro, regida por Azarias de Mello, formada por jovens de famílias abastadas e tradicionais. A dança começou às dez horas e a festa durou até três e meia da manhã, em noite de luxo e fartura:

> as elegantes toaletes, algumas de muito luxo, a excelente música, a satisfação e o contentamento, que se desenhavam em todas as fisionomias, a amabilidade e cavalheirismo com que os sócios do Clube trataram seus convidados, fizeram aquela festa tão louçã e prazenteira que a nenhum dos que a ela assistiram será possível não guardar as mais vivas e saudosas recordações. (GC, 01/73)

Além do aspecto artístico, o Clube Semanal tornou-se importante local de lazer e encontro social para as classes mais favorecidas economicamente e, ao lado do Teatro São Carlos, era um ambiente adequado para exibição de roupas, jóias e poderio econômico.

A caracterização como sala de concertos ocorreu a partir de 1875 com a compra de um piano *Pleyel*, o que possibilitou a realização de concertos de câmara, vocais e instrumentais. O quarteto formado por Tomás de Aquino Gomes, Cândido Álvaro, Antonio Álvaro e José Damy, respectivamente violino, flauta, trombone e piano, inaugurou o instrumento, executando trechos da ópera *Nabuco* de Verdi. Mesmo quando o Clube se voltava para partidas e bailes, sempre havia atividade musical paralela, além da música própria dos bailes. Na primeira *soirée* de 1875 o mesmo quarteto se apresentou nos

intervalos, executando arranjos para quarteto das óperas de Donizetti *I Puritani* e *L'Elixir d'amore.*

O novo piano permitiu a realizações de concertos de porte e programação variada, como aquele realizado em fevereiro daquele ano, em benefício do cantor Geoge Ciceri, que havia se apresentado no Teatro São Carlos, do qual participaram associados da Sociedade Recreio Familiar e artistas ligados a ela, que faziam do Clube Semanal a sua base:

Suppé	Sinfonia - Luiza Rosen, Ignez Nicodem, S. Gomes, Emigdio e Azarias
C. Gomes	Il Guarany - Balatta - Blanche Bernard e Joaquina Gomes
Anônimo	Il povereto - Joaquina Gomes e Constantino Proost
A. Nascimento	Recitativo
G. Verdi	Il trovatore - Henriqueta de Mendonça e Ana de Campos Gonzaga
Anônimo	Il venzano - Luiza Schumann
Anônimo	Le tèmoin - G. Ciceri
Meyerbeer	L'Africaine - Ária - Joaquina Gomes, Sant'Anna Gomes e Emigdio Jr.
Anônimo	Ildegonda - Adelina Lopes
Anônimo	Recitativo - Adelaide Lopes
Anônimo	Fantasia sueca - José Maurício Júnior
Anônimo	Pitié pour ma binette - G. Ciceri
Donizetti	La fille du régiment - ária Blanche Bernard e Joaquina Gomes
Rossini	La charité - Leticia Ralston, Luiza Schumann, Ana Sampaio e Luiza Rosen

Foi realizado um segundo concerto, a 27 de fevereiro, com o mesmo programa, acrescido da *Serenade* de Schubert para piano e flauta harmônica por Sampaio.

Esse concerto, no qual a participação do beneficiado foi pequena, é resultado da união de duas vertentes, a musical e a filantrópica, sendo que, ao longo do tempo, inúmeros concertos beneficentes foram realizados durante bazares e leilões, com a participação de artistas locais, que se apresentavam sem qualquer remuneração. Tais bazares duravam até três dias e se prolongavam até a madrugada.

Temos notícia de um leilão ocorrido em janeiro de 1876, em prol da Sociedade Portuguesa de Beneficência[1], no sábado e Domingo, com a presença de duas bandas de música e da cantora lírica Maria Hassani[2], que se apresentou gratuitamente. Em 1877, outro leilão contou com a presença das bandas Euterpe Infantil, Filarmônica Artística Campineira e Santa Cruz. Em 1878 houve um evento de três dias em benefício das escolas mantidas pela comunidade alemã, quando houve a primeira apresentação da Banda da Sociedade

[1] Cujo hospital está em atividade até nossos dias.

[2] A cantora que naufragou nas costas de Santa Catarina.

Carlos Gomes, que apresentou o *Hino das Artes*, possivelmente de Carlos Gomes[3], durante um baile que se prolongou até as três horas da manhã.

O desenvolvimento do Clube Semanal teve outras conseqüências, além das já mencionadas acima, que conduziram a um aprimoramento artístico sem precedentes. Uma delas, foi a possibilidade aberta aos professores de música de ter um local adequado para apresentações didáticas e exibição de seus alunos, o que antes era realizado em casas particulares. Um deles, João Luiz Pina, realizou uma apresentação de alunos que contou com a participação de José Maurício Júnior e sua irmã Alexandrina, Luiza e Brasilina Gonzaga, Sant'Anna Gomes, José Emigdio, Azarias de Mello, Antonio Cantinho e a Orquestra Campineira. Nessa ocasião apresentou uma composição de sua autoria *Fantasia burlesca para piano sobre canções de negros*, que chama a atenção pela originalidade, num momento histórico em que música de origem africana não tinha entrada na música erudita brasileira e apenas se esboçava o movimento nacionalista.

Um grande concerto sob a direção do professor Sabino Antonio da Silva, foi promovido em 1876 em benefício do Hospital de Lázaros. Além de músicos profissionais e amadores, participaram as bandas Culto à Ciência, dirigida por Azarias de Mello, e Orfelina, de Antonio de Almeida Campos, que se apresentaram antes do início do espetáculo. Às oito horas em ponto a orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes, iniciou o espetáculo com uma abertura de Carlos Gomes não especificada, provavelmente *Il Guarany*:

B. I. Cunha	Sertaneja - fantasia variada sobre motivos populares do Balaio - Ana Cantinho Salles
Flotow	Martha - Canção - Francisca B. C. de Queiroz e José Damy
A. Napoleão	Fantasia sobre Ernani (Verdi) - Adelina Cerqueira
Anônimo	Mimi et Zozor (polca) - Marciana Mendes, Benedicta Bueno dos Santos, Elisa M. Bueno de Miranda, Braulia M.B. de Miranda, Augusto Simões e Ignacio B. de Miranda
Bériot	Dueto de La Favorita (Donizetti) - Ana Cantinho Salles e J. Maurício Jr.
Anônimo	Quarteto para flauta, trombone, piano e violino - Joaquim Damy, Antonio Álvaro e José Damy e de Aquino Gomes.
Anônimo	Fanfarre Militaire – piano a 24 mãos
Galle	Capricho para flauta sobre Lucia de Lammermoor (Donizetti) - Joaquim e José Damy

[3] O compositor mineiro Presciliano Silva também escreveu um hino com esse nome, mas só chegou a Campinas em 1885.

Gottschalk	Fantasia sobre o Hino Nacional - Ana Cantinho Salles
Anônimo	Trio sobre motivos de L'elixir d'amore (Donizetti) - T.A.Gomes, Joaquim e José Damy
G. Donizetti -	La Fille du Régiment - Francisca B. C. de Queiroz e José Damy
Archer	Capriccio di concerto - La Traviata (Verdi) - Adelina Cerqueira
Anônimo	Fantasia Ernani - Banda Culto à Ciência - regência Azarias de Mello
Anônimo	Quarteto para flauta, trombone, piano e violino - Joaquim Damy, Antonio Álvaro e José Damy e Tomás de Aquino Gomes.
V. Bellini	Norma - Casta Diva - Benedicta B. Dos Santos e Augusto Simões
G. Rossini	Il Barbieri di Siviglia - Una voce poco fa - Francisca B. C. de Queiroz
Anônimo	Fantasia a oito mãos - Il Guarany (C.Gomes)
Bériot	Fantasia La Fille du Régiment (Donizetti) - T. A. Gomes
Pinzarrone	Capriccio para Piano - Ernani (Verdi) - Filomena Simões.
G. Meyerbeer	O Profeta - A coroação - grande marcha - pianos, orquestra e bandas.

O grande número de peças anônimas dificulta uma análise mais elaborada do repertório. Mas chama a atenção a sua longa duração e a introdução do compositor brasileiros Brasilio Itiberê da Cunha (Paranaguá, 1846-Berlim, 1913), cuja obra *A Sertaneja* de 1869 é considerada a pioneira na utilização de motivos populares brasileiros, no caso o tema do folclore do Rio Grande do Sul "Balaio, meu bem balaio". Consta que essa obra teria sido executada por Lizst na própria casa de Itiberê quando esse era diplomata na Itália (EMB, 1977, 2:214). Outro compositor apresentado nessa ocasião, Artur Napoleão (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925), realizou importante trabalho no que se refere à edição musical no Brasil, tendo fundado o estabelecimento que levava seu nome. Outra peça que merece menção é a *Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro* de Gottschalk, composição de 1869, peça virtuosística ainda presente no repertório de muitos pianistas. Mas o que predomina no programa é a ópera, tanto em árias específicas como arranjos e fantasias instrumentais. A assimilação da ópera, que era a característica do período não só em Campinas, vai predominar por algum tempo, dificultando o desenvolvimento de um trabalho musical mais refinado, já que praticamente anulava outras manifestações musicais. Note-se que mesmo a maioria peças para quarteto ou piano no programa apresentado eram derivadas de ópera. Em suma: de 21 peças apresentadas no concerto (incluindo a abertura), 15 eram trechos operísticos (6 originais e 9 derivadas como fantasias ou caprichos), 2 peças não são especificadas, mas como apresentadas pelo mesmo quarteto que, quando mencionado em outro local, só apresentaram arranjos de ópera, podemos considerar que o total de peças operísticas foi de 17, apenas 4 eram peças não eram operísticas.

Em 1877 se apresentou no Clube Semanal o rabequista Geraldo Ribeiro, que

convidou para este concerto Manuel Joaquim de Campos, regente da banda da Sociedade Luiz de Camões, que interpretou *Robert le diable* de Auber, de Donizetti *La Fille du Régiment* e *Lucrecia Borgia*, entre outras.

Foi nos salões do Clube Semanal em 1879 que a sociedade campineira pode conhecer o fonógrafo de Edson, através de uma palestras teórico-práticas de Eduardo Perris, que realizou gravações e reproduziu trecho de *Il Guarany*, do Hino do Clube Semanal e do Hino Nacional em solos de pistons.

Todos os aniversários do Clube eram comemorados com saraus memoráveis, o que não foi diferente em 1882, quando foi realizada uma *soirée* musical dançante com o compositor e pianista chileno Frederico Gúzmán, sua esposa, a soprano Rosa Aguayo e o violoncelista Joaquim Manuel de Campos. O grupo também se apresentou no Teatro São Carlos.

O público não se comportou muito bem durante estes concertos, uma vez que, segundo um cronista foi "pena que, exceto os apaixonados de harmonia... procuraram ouvir as partes do concerto e faziam todo empenho, mas não houve nos salões contíguos o indispensável silêncio" (DC, 18/07/82). No fim do concerto, aconteceu o baile que foi até duas e meia da madrugada em um salão todo adornado.

Gúzmán e sua esposa deram mais um recital no Clube, desta vez em prol da Sociedade Portuguesa de Beneficência, com a participação de Adelaide Lopes de Souza Gonçalves, Placidina Amaral, J.M.Campos, José Emigdio, Flamínio Maurício, João Moratti e Sant'Anna Gomes. Além de uma fantasia sobre a *Fosca* de Carlos Gomes, foram apresentadas peças de Gúzman: um minueto para quinteto de cordas, a mazurca *Les hirondelles* e *Victoria* para dois pianos.

Os concertos em benefício dos artistas também eram freqüentes: em 1882 houve um para o violoncelista Joaquim Manuel de Campos do qual participaram diversos amadores e Luiz de Pádua, Giorgetti, Sant'Anna Gomes, Piquet, Damy, além das sociedades Carlos Gomes e Concórdia. Em 1883 houve um benefício para o tenor E. Arrighi, realizado a 31 de março. A "grande festa particular" foi oferecida à sociedade campineira, e contou com a

participação de diversos músicos profissionais e amadores:

G. Verdi*Aida* - Romanza - E. Arrighi e Luiz de Pádua	
Palloni	Non ci amavamo tanto - Adelaide L.Gonçalves e Maria Lopes
A. Ponchielli	I promessi sposi - Olivieri e Marciana Mendes
Donizetti	La favorita - cavatina - Adelle Arrighi e Maria Lopes
C. Pinsuti	Cunte cose - Adelina Humbert
A. Boito	Mephistophele - Marciana Mendes
G.Verdi	Il Trovatore - duo - Adelle e E. Arrighi e Luiz de Pádua
C. Pinsuti	Suspiro - Adelaide L. Gonçalves e Adelina Humbert
Gottschalk	Ses Yeux - Marciana Mendes e Luiz de Pádua
S. Gomes	Sonho - Adelle Arrighi; Sant'Anna Gomes, H. Piquet, F. Maurício, Juvêncio Monteiro, José Emigdio, José Francisco Monteiro, João Moratti e Joaquim de Campos
C. Gomes	Salvator Rosa - Romança - E. Arrighi e Luiz de Pádua, Olivieri e Maria Lopes
Roubadi	Stella confidente - Adelle Arrighi e Marciana Mendes
W. Gank	Melodia da Jevi - Adele Humbert
C. Gomes	Il Guarany - Adelaide L. Gonçalves (canto) e Maria Lopes (piano)

Num programa dedicado à música vocal, onde há um equilíbrio entre árias de ópera e canções, destaca-se a obra de Sant'Anna Gomes *Sonho* para voz e cordas[4] da qual existe uma versão para voz e piano que foi editada pelo "Imperial Estabelecimento Buschmann & Guimarães", Rio de Janeiro, sem data, dentro da Coleção Flores do Brasil. Trata-se de uma canção com um certo sabor *modinheiro*, não só pela escrita musical, mas sobretudo pelo texto de Carlos Engler. O caráter de modinha é reforçado também pela parte instrumental que é bastante discreta e trabalha em função da melodia, em acordes arpejados, com poucos momentos de autonomia.

Em abril de 1883 o Clube Semanal recebe o português Eduardo de Vicenzi, pianista honorário da corte que tocou com o harpista Tronconi e o violoncelista Campos peças suas, de Tronconi, Seligman, Thalberg, Gounod e Liszt. Em outro concerto Tronconi tocou com sua filha Elisa, também harpista, além de Vicenzi, Campos e Emílio Henking um *Quinteto para duas rabecas, viola, violoncelo e baixo*, ocasião em que as rabecas foram substituídas pela harpa. A banda da sociedade Luiz de Camões tocou nos intervalos. De Vicenzi ainda participaria de outro concerto, agora com o barítono Pons, Emilio Giorgetti e Campos.

Esse concerto foi bastante importante, embora não tenhamos a descrição detalhado do programa. Em primeiro lugar introduz um instrumento requintado que ainda não havia

[4] CT Nogueira, nº 244:200

sido ouvido em Campinas: a harpa. Sabe-se que a orquestra da cidade não dispunha desse instrumento, o que gerou uma polêmica sobre a introdução do piano como seu substituto. Por outro lado, apresenta compositores novos e bastante importantes como Lizst, Thalberg, Selig e Gounod.

Em 1884 foi a vez do bandurrista e clarinetista espanhol Nicolás Campos, cujo exótico instrumento, a bandurra, uma guitarra de braço curto, aparentado com o bandolim, porém de afinação mais grave e seis cordas[5] (Andrade, 1986:46), deixou muitas recordações:

> Ai! a bandurra!... O leitor, por certo, ainda não apreciou esse instrumento, principalmente quando tocado por um espanhol, e esse espanhol é um artista e esse artista excepcional?! Delicioso!... Aquelas cinco cordas[6] em seus feéricos sons dolentes e sensuais, transportam-nos idealmente a Sevilha por uma tarde de festa, como lá elas soem ser. (...) ... um verdadeiro sonho oriental! (DC, 10/08/84)

Devido a uma deficiência física, Nicolás Campos era cego, recebeu mais atenção que o costume, uma vez que era "maior o seu direito à proteção da terra de Carlos Gomes". Até uma longa poesia chamada *Súplica*, cujo autor possivelmente seja Mário de Sá, cronista do Diário de Campinas, foi-lhe escrita especialmente, com um subtítulo de Victor Hugo (*Donnez, riches! L'aumône et soeur de la prière*) e uma introdução de Tobias Barreto (Fazei o bem sobre a terra ...), cujo primeiro verso era:

> Ide vê-lo, oh potentados,
> Homens, mulheres, crianças,
> Não feri as esperanças
> Que dentro d'alma ele encerra.

Tudo isso visava convencer o público a comparecer a um segundo concerto, que seria apresentado uma semana depois, já que no primeiro não havia mais que cinqüenta pessoas, o que levou a imprensa novamente a lamentar a decadência em que estava o gosto musical na cidade, já que se tratava de um artista excelente e que agradou muito ao pequeno público presente no primeiro concerto. Nesta ocasião o artista havia executado duas fantasias ao violão, uma sobre motivos de *Il Trovatore* e outra sobre *I Puritani*. Na

---

[5] O bandolim tem 8 cordas, sendo 4 duplas.

[6] Aqui provavelmente há engano do comentarista pois a bandurra é um instrumento de seis cordas, a primeira das quais é a nota *sol*.

bandurra executou trechos da zarzuela *El Molinero de Subiza* de Oudrid e uma estudantina não especificada; na clarineta tocou duas composições de Cavallini. Também cantou a ária *Pietá, Signore* de Stradella e a canção de Tito Matei *Odi tu*. Foi acompanhado ao piano por Eugenio Hollender, que executou a solo *La retraite* de Gottschalk e a ouverture de *Fra Diavolo* de Auber.

Antes da execução da última peça, Nicolás Campos dirigiu-se ao público, declarando achar-se em precárias condições financeiras, solicitando aos presentes ajuda para um outro concerto, pois a caridade pública lhe repugnava muito. Alguns cidadãos consideram que seria motivo de vergonha para a cidade que um músico daquela qualidade, que nem mesmo havia conseguido um pianista que o acompanhasse (teve que recorrer a um de Rio Claro), dirigisse um tal apelo na terra de Carlos Gomes e o visse colhido pela indiferença. "A tanto Campinas ainda não chegou" (DC, 05/07/84).

O segundo concerto, no dia 10 de agosto, foi muito melhor e contou com a participação de Maria Monteiro que cantou a canção de Tosti, *Penso*, de Emilio Giorgetti que a acompanhou ao piano, do professor Luiz de Pádua e de algumas senhoras.

Em novembro de 1886 um concerto foi organizado pelo pianista Moreira de Sá, auxiliado por professores e por Maria Monteiro. O programa começou com *Rondó Caprichoso* de Mendelssohn por Sá, seguido de duas peças por Maria Monteiro, acompanhada por E. Giorgetti: de Rotoli, *Noturno de Chopin* e de Burgmein *Nada*, serenatela espanhola. Seguiram-se dois trechos de Haydn: a *Serenata* do quarteto n° 17 e o *Adagio* do quarteto n° 77, por Sant'Anna Gomes, José Emigdio, José Maurício Júnior e Azarias de Mello. Moreira de Sá tocou ainda de Gottschalk *Dernière esperance*, *Pasquinade* e *Grande Scherzo* e de Raff, *Valse Favorite*. A novidade desse concerto é a introdução de Joseph Haydn, compositor fundamental que ainda não fora apresentado na cidade, especialmente com um quarteto de cordas.

Em 1887 o Clube Semanal manda vir da Europa dois pianos de cauda, certamente utilizados em 1888 em um concerto organizado pelo professor de canto e piano Alfredo Friedenthal[7], do qual Sant'Anna Gomes executou ao violino *Romance sans paroles. Ária*

[7] Há registros de um pianista compositor de nome Albert Friedenthal (Bromberg, 1862-Batavia, 1921), andou viajando o mundo, inclusive pela América do Sul por essa época. Conhecido por seus *lieders* e obras para piano se encaixa no perfil do compositor acima. Provavelmente apenas uma coincidência de nomes.

Tirolesa para quatro cítaras. Árias irlandesas e italianas foram tocadas por Friedenthal somente com a mão esquerda. Carlos Kaysel cantou uma ária desse compositor que afirmou seu retorno à cidade devido aos insistentes pedidos. Isso acontece em janeiro de 1888 quando apresenta um concerto com obras de Beethoven, Chopin, Lizst, Mendelssohm, Scarlatti, Schumann, Rubinstein e composições próprias, num programa já mais próximo dos atuais.

Nesse mesmo ano de 1887 é apresentado um programa diferente do habitual: o violeiro[8] (guitarra portuguesa) José de Arruda Estrela, descrito pelo Diário de Campinas como

> distinto artista que da viola, um dos mais ingratos instrumentos, sabe tirar grande partido, tocando variadíssimos trechos de música e algumas composições devidas a sua própria fantasia. O que mais admiramos nesse artista é não conhecer ele absolutamente nada de música, tocando somente de ouvido ou a sua própria inspiração. O sr. José de Arruda Estrela é português açoriano, natural da ilha de S. Miguel e pretende dar concertos no Clube Semanal.

O concerto agradou muito e em abril se apresenta outro *violeiro*, Pedro Vaz, que surpreendeu a platéia aos primeiros acordes. Possuidor de melhor técnica que o anterior, mostrou ao auditório as inúmeras possibilidades desse instrumento, cujos sons pareciam sair mais de uma guitarra ou uma cítara. Executou diversas valsas e polcas suas e de outros compositores, restituindo ao instrumento o seu cunho popular fazendo ouvir variações sobre o tema *Cana verde* e tocando um lundu e uns *rasgados* com acompanhamento de canto e das *Tiranas* do *Ai mana*. Tocou também a ouverture de *D. Carlo* e variações sobre um tema de Rossini, terminando com o Hino Nacional, tendo que bisar diversas peças. A pedido deu mais um concerto no domingo seguinte, ocasião em que o vasto salão do Clube Semanal foi pequeno para conter as pessoas que foram ouvir "a sua viola mágica", como a denominou um conhecido artista de Campinas.

Esse foi o primeiro concerto onde predomina a música popular, executada por um instrumento considerado pouco nobre, mas o que não impediu o público de lotar o teatro, demonstrando uma assimilação da cultura popular, que já não era considerada uma manifestação apenas restritas às classes mais humildes. Cana verde é uma dança de origem

---

[8] Esse termo seria mais adequado a quem constrói violas.

portuguesa, muito freqüente no centro e no sul do Brasil, mas encontrada também em outras regiões do país. Também conhecida como caninha-verde é uma dança de roda acompanhada por instrumentos e um cantador (Andrade, 1986:86 e 92). O lundu, que pode ser encontrado como canção ou como dança, é provavelmente originário de Angola, sendo que sua coreografia era considerada por alguns comentaristas como imoral. Andrade (1986:427) assinala a explicação de C. Figueiredo que afirma que "diz-se de um toque de viola, em que se arrastam as unhas ou um só polegar pelas cordas, sem as pontear." Já as Tiranas são danças de origem espanhola, cujas notas sincopadas fazem crer que sofreram também influência africana.

Dois concertos fecham o ano de 1888: o primeiro foi de Gabriel Giraudon (França c.1830-São Paulo, 1906), pianista, regente e compositor, que veio acompanhado de sua filha, a contralto Gabriela. Giraudon. Aluno de Sigismond Thalbert, o rival de Lizst, estava radicado em São Paulo desde 1860; lecionou piano, canto, harmonia e composição por mais de trinta anos e teve alunos famosos como Henrique Oswald, Luiz e Alexandre Levy, Antonieta Rudge e Magdalena Tagliaferro. Participou de diversos espetáculos como pianista, regente, cantor ou organizador; como regente, colaborou com a primeiras companhias líricas que se exibiram em São Paulo; como compositor escreveu peças para piano e orquestra com destaque para *Ouverture de concerto*, opus 61 para piano e grande orquestra; *Hino dos Voluntários da Pátria* (1865); a cantata *Salut du Brésil*; *Novo Hino Republicano dos Estados Unidos do Brasil* e *Canto do Exílio*, com versos do campineiro Carlos Ferreira, cantado em 1868 pela famosa atriz Eugênia Câmara; essa obra foi apresentada no concerto em Campinas por Gabriela Giraudon. Nesta ocasião participou também o quinteto de cordas formado por Sant'Anna Gomes, Juvêncio Monteiro, Emigdio Júnior, Luiz Monteiro e João Monteiro:

Prudent	Reveil - estudo de concerto - Gabriel Giraudon
Gounod	Cinq mars - cantilena da ópera - Gabriella Giraudon
Godard/Thomé	Segunda Valsa e Mandoline, serenata espanhola - Gabriel Giraudon
Tosti / Rotolli	Ninon, melodia / L'alba, barcarola - Gabriela Giraudon
L. Amaral	Vespertina, quinteto para cordas
Ravina	Allegro classique - G. Giraudon
Pinsuti -	Il libro santo, melodia com acompanhamento obrigado de violino por Sant'Anna Gomes - Gabriela Giraudon
G. Giraudon	Canto do exílio (letra de Carlos Ferreira) - Gabriela. Giraudon
G. Bizet	Carmen - habanera - Gabriela Giraudon

Chama a atenção a peça *Vespertina* para quinteto de cordas do jornalista, historiador e crítico campineiro Leopoldo Amaral, cujos relatos foram fundamentais para a realização dessa pesquisa.

O último concerto de 1888 foi do violinista Pereira da Costa (Porto, Portugal, 1847-Rio de Janeiro, 1890), famoso nos salões do Rio de Janeiro, onde estava radicado desde 1874. Em 1890 foi convidado a lecionar violino no Instituto Nacional de Música, mas faleceu em junho daquele ano; foi casado com a filha do poeta baiano Francisco Moniz Barreto. Em Campinas apresentou a *Fantasia Sueca* de Leonard, *Rêve à la mèr* de Papini, *Berceuse* de Danbé e *Fantasia Romeu e Julieta* de J.-D. Alard, que havia sido seu professor em Paris. Segundo os entendidos locais, conhecia perfeitamente a rabeca e tinha extraordinária firmeza no arco nas partes brilhantes, mas também era capaz de uma suavidade a toda prova quando interpretava trechos sentimentais. No concerto apresentou-se Otto Boegel, cantando a balada *Trompeter* de W. Speyer e a canção *Vergissmeinnnicht* de Suppé, e as pianistas M. L. Barboza Arruda, M. Amélia e Emília Guimarães, Cecília Almeida e Maria Nery Coelho que executaram *Polonaise op.2, nº 1* de Chopin, *Raphsodie hongroise* de Liszt a dois pianos e oito mãos, *Scherzo* de Gottschalk e *Última esperança*,

Os concertos no Clube Semanal foram de extrema importância para a ampliação do universo estético, pois introduziram uma série de compositores ainda desconhecidos do público, muitos fundamentais para a história da música. A mudança do repertório foi acompanhada pelo interesse crescente dos amadores pela atividade musical, o que se caracterizará na descrição dos saraus da Sociedade Carlos Gomes estudados a seguir.

Paralelamente, os fatos que se desenrolavam no Clube Semanal eram considerados exemplos do grau de civilização alcançado pela sociedade campineira, que, ao aliar o desenvolvimento econômico ao cultural, possibilitava um refinamento artístico invejável. A Gazeta de Campinas, expressa, em tom ufanista, o estado de espírito que predominava:

> Saraus: temos a registrar os fatos crescentes da nossa prosperidade, mais um desses acontecimentos que falam sempre pela civilização e pelo progresso de um povo, dando inequívocas provas de seu aperfeiçoamento moral e de sua elevação na escala daqueles sentimentos em que se apuram os felizes instintos da alma para todos os sublimes arroubos do coração. (GC, 20/05/1875)

SOCIEDADE CARLOS GOMES

Ao ser fundada, essa sociedade visava a manutenção de uma banda de música, que pouco tempo depois foi transformada em orquestra. Na formação primitiva, se apresentou algumas vezes no Clube Semanal e no Passeio Público, executando marchas, dobrados e trechos de operetas, sob a direção de Azarias Dias de Mello e participou ativamente da comemorações pela visita de Carlos Gomes a Campinas em 1880. Nessa ocasião, o grupo se dirigiu até a Estação da Paulista em Jundiaí, onde Carlos Gomes deveria chegar, e executou durante todo o percurso o dobrado *O Incêndio*. Os componentes estavam uniformizados, com sobrecasacas pretas, calças e coletes de brim branco e cartolas altas de pelo; na estação tocaram uma marcha de *A Noite do Castelo* de Gomes.

Este chegou de guarda-pó claro e chapéu na mão, e bastante emocionado, abraçou um por um exclamou: "Viva a rapaziada de minha terra!!". Já de volta a Campinas a banda seguiu o maestro até a casa de Sant'Anna Gomes onde estava hospedado, sempre tocando *A noite do Castelo*, rodeada de foguetes e baterias.

A banda existiu até 1880, quando foi dissolvida para a criação da orquestra, o que ocorreu em janeiro de 1881 nos salões do Clube Semanal. Nesta ocasião Cândido Álvaro de Souza Camargo, músico amador muito atuante, foi nomeado presidente honorário e homenageado com lira de ouro maciço.

O artigo primeiro dos estatutos da orquestra dizia que ficava instituída na cidade uma sociedade denominada "Orquestra Carlos Gomes", cujo fim seria o estudo da música, tanto instrumental como vocal e seria composta por pessoas de ambos os sexos, divididas em sócios de estante, contribuintes e honorários. Este talvez seja o primeiro grupo artístico que não faz distinção de sexo em seus estatutos. Deveria dar trimestralmente uma partida, com uma seção dedicada à música e outra à dança; os aniversários da sociedade seriam solenizados com um sarau, cujas proporções a diretoria definiria de acordo com o estado e desenvolvimento da sociedade. Para as partidas os gastos máximos seriam de 500$000 e nos aniversários até 1:000$000. Teria um regente e tantos auxiliares quantos fossem necessários para ensaios e apresentações, cujo ordenado seria ajustado pelo diretor "quando não possa ser gratuito o serviço"[1].

[1] Estatutos da Sociedade Carlos Gomes.

Como regente da orquestra foi designado o engenheiro alemão Andrea Schmidt, que dividia essa função com Sant'Anna Gomes. Schmidt, muito ligado à música germânica, teve o mérito de introduzir na cidade a obra de Beethoven, Haydn, Mozart e outros compositores importantes, colaborando para mudar amenizar o predomínio da ópera vida musical campineira. A presença de Schimidt é temporária e não foi localizado em época posterior à criação da orquestra.

Característica da Sociedade Carlos Gomes era a discrição que era exigida de seus sócios e dos participantes de seus encontros. A diretoria recomendava simplicidade nas toaletes, em obediência ao artigo 28 de seus estatutos, que vedava o uso de sedas, brilhantes e outros objetos de luxo. Também não era permitida a entrada de servos acompanhando os seus senhores ou qualquer outra ostentação de riqueza, ao contrário do ocorria em outras reuniões no Clube Semanal. A esta época era secretário o futuro prefeito Orosimbo Maia.

A Sociedade Carlos Gomes manteve concertos trimestrais até 1884, quando foi dissolvida por estar desfalcada de sócios: como era composta em sua maioria por jovens, estes foram casando e assumindo outras responsabilidades, com conseqüente esvaziamento das reuniões. As finanças se desequilibraram e em assembléia realizada no dia 25 de maio daquele ano, foi determinada a dissolução da sociedade. Entretanto saraus chamados pela sociedade continuam se realizando até 1886.

Para participar dos saraus os associados deviam se inscrever e enviar o programa com antecedência para que a organização pudesse marcar os ensaios. Ao lado de músicos profissionais, um grande número de amadores participava destes concertos, o que não implicava em queda de nível, ao contrário, uma apresentação ao lado de pessoas mais experientes, implicava em maior responsabilidade.

A orquestra estreou em primeiro de maio de 1881 no Clube Semanal, que foi adornado com cortinas, reposteiros e vasos. As cadeiras foram ocupadas por senhoras e moças em elegantes toaletes e muitos retardatários ficaram em pé na porta, devido ao grande número de pessoas presentes. A orquestra ficou ao fundo do salão e às oito horas iniciou o concerto:

C. Gomes	Il Guarany - abertura pela Orquestra
J. Haydn	Trio para violino, violoncelo e piano - Eleonora Schimdt, J. Campos e Placidina Amaral
G. Donizetti	La Favorita - ária - Teresinha Pompeo

G. Rossini	Il Barbieri di Siviglia - abertura - para dois pianos - Julia Pompeu do Amaral, Placidina do Amaral, Eleonora e Andrea Schimidt
Anônimo	Pensieri bellíniani - fantasia para clarineta - Melchiades B. Trigueiro
Anônimo	Faust - Fantasia para piano - Placidina do Amaral
L. Beethoven	Andante para orquestra
T. Mattei	Angelina e o Poeta - ária para canto, flauta e piano - Adelaide Lopes, Urbano Amaral e Joaquim Damy
Onslow	Tarantela - piano a quatro mãos - Anna Pinto e José Damy
Anônimo	Adagio religioso para quarteto de cordas - Sant'Anna Gomes, Tomás de Aquino Gomes, A. Schimidt e J. Campos
Verdi/Billema	D. Carlo - fantasia para piano - Dulcina Soares e Euclídia Soares
F. Flotow	Alexandre Stradella - ouverture - orquestra

Na seqüência houve um animado baile e nos intervalos das quadrilhas os pares faziam seus passeios pelo salão de braços dados. Comenta Amaral que o tema das conversas deste dia seria provavelmente o grande melhoramento artístico que o meio musical campineiro havia conseguido naquele dia "não sendo excluído o calor que fazia!" (Amaral, 1927). A partir desta data os saraus passaram a ser trimestrais e os programas seguiam mais ou menos o padrão deste primeiro: vários intérpretes executando gêneros e estilos diversos.

Com o advento dessa sociedade, os amadores da cidade tiveram maiores oportunidades de exibição pública, o que certamente exigiu uma dedicação muito maior ao estudo do que havia até então. O contato contínuo com obras inéditas promoveu uma ampliação do horizonte musical, que se refletiu em programações cada vez mais refinadas. Importante lembrar que esses encontros eram realizados por músicos da cidade, sendo rara a presença de artistas de fora. Outro fato a ser assinalado é o grande número de mulheres que se apresentavam, por vezes interpretando peças virtuosísticas e música de câmara, gênero que exige maior apuro técnico-artístico e refinamento da sensibilidade. A entrada do sexo feminino na vida musical de Campinas foi fator fundamental para a existência de uma atividade mais intensa. Embora já se apresentassem na igreja, as mulheres passam, não somente freqüentar os encontros e executar peças musicais, mas também a organizar sociedades e eventos, influindo de forma decisiva na vida musical da cidade. Nesse sentido, apontamos o pioneirismo de Joaquina Gomes, cuja atuação musical é conhecida desde o início da década de 1870.

Em janeiro de 1882, a nota marcante do sarau fica por conta da apresentação do final do terceiro ato da ópera do compositor natural de Itu, São Paulo, Elias Álvares Lobo,

A Louca[2], para solistas, coro e orquestra, cantada pelos filhos do compositor Ana Esméria e Jerônimo Lobo. Também foi apresentada uma obra de G. Braga *Serenata* para soprano, violoncelo e piano, sendo grande a possibilidade de que tenha havido um erro de impressão e o autor seja Henrique Braga, cujo nome já era conhecido na cidade. Outra fato a ser assinalado é o grande número de vezes que se tocava a abertura de *Il Guarany*, que já desde aquela época tornou-se o hino extra-oficial da cidade:

Carlos Gomes	Il Guarany – Abertura pela orquestra
Donizetti, G.	Lucia de Lammermoor – dueto de tenor barítono – Francisco A. da Silva e Jerônimo Lobo; Ana Esméria Lobo, piano
Rossini, G.	La gazza ladra – adaptação para piano a 8 mãos – Maria José Lopes Camargo, Júlia Lopes, Ignez Nicodemi e Francisca Nogueira Camargo.
Meyerbeer, G.	Robert, le Diable – Cavatina Ah! Tu che adoro: Ana Esméria Lobo, soprano, e Antonio Álvares Lobo, piano
Verdi, G.	Aida – Ária (Ritorna vincitor?) – Adelaide Lopes e orquestra
Carlos Gomes	Salvator Rosa – Sinfonia pela orquestra
Meyerbeer, G.	Robert, le Diable – adaptação para piano a 6 mãos de Egésipe Payni – Dulcina Soares, Euclidia Soares e Getulia Soares
Braga, G.	Serenata para soprano, violoncelo e piano – Teresa Pompeu, J. Manuel de Campos e Maria José Lopes Camargo
Ritter, Th.	Les Courriers – Luiz de Pádua, piano
Suppé, F.	Poeta e lavrador – quarteto para violino, flauta, violoncelo e piano: H. Piquet, Joaquim Damy, J. Campos e Ataliba Florence
Lobo, E. A.	A Louca – final do 3° ato – Ana Esméria e Jerônimo Lobo, com acompanhamento de coros e orquestra

Em novo encontro realizado em abril de 1883, o destaque é *Mamma dice* de Carlos Gomes cantada por Ana Esméria Lobo e *Canon* de Sant'Anna Gomes para quinteto de cordas[3]. Além das peças apresentadas pela orquestra, outras para piano, canto e cordas, se apresenta a harpista Elisa Tronconi que executou *Pensamento fugitivo* de Funk. Essa artista estava na cidade em uma *tournée* com seu pai, também harpista e ambos se exibiram no próprio Clube Semanal.

Verdi	La forza del destino – Abertura pela orquestra
Blumenthal	Le Parfum – Olivia Moraes
Carlos Gomes	Mamma dice – arietta – Ana Esméria Lobo
Canonica, P.	Il Guarany – peça para piano – Maria Amélia de Freitas Guimarães
Gomes, S.	Canon – quinteto para cordas – Sant'Anna Gomes e H. Piquet, violinos, J. Emigdio Ramos Jr, viola, J. Campos, violoncelo, Moratti, contrabaixo
Weber, C. M.	Der freichütz – abertura pela orquestra
Verdi, G.	Il trovatore – piano Guilhermina de Freitas Guimarães
Lazi	Mia madre – Teresa Pompêo

[2] Segunda ópera de Elias Lobo, composta em 1861, com libreto de Antônio Aquiles de Miranda Varejão. Foi ensaiada pela Ópera Nacional, mas não chegou a ser levada à cena.

[3] Obra restaurada pela autora dentro do Projeto Memória Musical Campineira. CT Nogueira, n° 223:186

Gottschalk, L.M. Tarantela para piano e orquestra – Luiz de Pádua, piano e orquestra
Funk Pensamento fugitivo – melodia para harpa – Elisa Tronconi
Gottschalk, L.M. Radieuse – Marciana Mendes, piano
Marchetti, F. Ruy Blas - Gran scena della Regina para soprano e orquestra e harpa – Adelaide Lopes Gonçalves, Elisa Tronconi e orquestra

A presença de *Mamma dice* (A Mamãe diz) nesse programa contraria algumas informações sobre essa obra apresentadas até aqui, que a datam de 1893[4]. Na verdade, a obra foi publicada em 1893 pela Editora Arthur Napoleão, mas já estava composta há mais de dez anos, conforme se pode atestar pelo programa acima. A data correta dessa composição é 1882. O texto é uma adaptação de versos de Metastasio (Roma, 1698-Viena, 1782) realizada pelo libretista italiano Emilio Ducati.

Canon, de Sant'Anna Gomes, foi composta em 1882 para dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Peça de pequena extensão, é composta por dois movimentos: *Andante* e *Allegro*, sendo que os instrumentos vão repetindo o canon a cada quatro compassos, na mesma ordem acima[5]. Provavelmente essa foi uma composição de caráter didático, o que em nada diminui seu valor musical.

Na última reunião de 1883, a 28 de outubro, foi apresentado um novo instrumento inventado por Joaquim Aranha da cidade de Capivari: um piano em miniatura com lâminas de cobre em lugar das cordas e que poderia substituir o carrilhão; o instrumento foi batizado pelo filólogo Júlio Ribeiro, que lecionava no Colégio Culto à Ciência, de *calibofone* (Amaral, 1927:119-20). Com esse instrumento acompanhado pela orquestra foi apresentada a "graciosa e saltitante" polca para orquestra de Sant'Anna Gomes intitulada *Tico-tico*[6], cujo manuscrito traz o título: "Tico-tico / Polka para Orchestra / por / Sant'Anna Gomes / Campinas 1886 / Dedicada a Socied. Musical Carlos Gomes". Não temos o manuscrito autógrafo da obra, mas cópias realizadas por Azarias Dias de Mello (1883) e Emigdio Júnior (1886). Os instrumentos são violinos I e II, viola, violoncelo, *piccolo*, flautas I e II, oboé, clarinete I e II, fagotes I e II, saxofone, trompas I e II, trompete I e II, trombones I, II e III, carrilhão, tímpanos e bumbo. O instrumental indica que se trata de uma peça bastante robusta, com instrumentos graves e percussão.

[4] Inclusive a Enciclopédia da Música Brasileira, 1977:318
[5] CT Nogueira, nº 223:186
[6] CT Nogueira, nº 248:203

Em junho de 1884 houve um concerto diferenciado onde não houve predomínio de trechos operísticos, como era costume. Maria Monteiro cantou, acompanhada de seu professor Emilio Giorgetti, duas peças de Denza: *Te ne vale* e *Voga voga!* O concerto foi iniciado com *Hino Marcia* de Carlos Gomes[7] que foi apresentado em uma transcrição para piano a quatro mãos por Emilio Giorgetti e Luiz de Pádua Machado. Com o título em italiano *Inno Marcia*, esta obra foi escrita para vozes masculinas banda com grande instrumental.

Nessa ocasião foram executados dois movimentos de quartetos de Haydn, o que em termos de evolução musical é fato da maior importância, embora um trio desse compositor tenha sido interpretado no primeiro sarau de 1881. Até o momento, considerando todas as manifestações musicais ocorridas na cidade, incluindo concertos e representações teatrais, houve predomínio da música do período romântico. A apresentação dessa uma obra de Haydn, compositor fundamental para o classissismo musical, pode ser considerado um sinal da evolução artística da cidade.

O compositor E. De Vicenzi estava em visita à cidade, e sua obra *Pensiero Musicale* foi apresentado por Giorgetti ao piano. O concerto teve como fecho peças de Chopin, compositor que começava a entrar no repertório dos pianistas.

Gomes, Carlos	Hino Marcha – piano a 4 mãos – Emilio Giorgetti e Luiz de Pádua
Haydn, J.	Quarteto nº 76 para cordas – Allegro – Sant'Anna Gomes e Juvêncio Monteiro, violinos, José Emigdio, viola e J. Campos, violoncelo
Rotoli	Perchè gemo – romança – Maria Luiza de A. Salles e Julia Lopes, piano
Schmit	Elixir de Amor – Marciana Mendes, piano
Denza	Te ne vale – Maria Monteiro, contralto e E. Giorgetti, piano
De Vicenzi	Pensiero Musicale e Polaca – Emilio Giorgetti, piano
Haydn, J.	Quarteto nº 77 para cordas – Andante e Final – Sant'Anna Gomes, Juvêncio Monteiro, José Emigdio e J. Campos
Wollenhaupt	Capricho – Olivia Moraes, piano
Denza	Voga voga! dueto para canto – Maria Monteiro e Emilio Giorgetti
Verdi/Billema	Aroldo – piano a 4 mãos – Virginia Quirino e Luiz de Pádua
Gomes, Carlos	Salvator Rosa – Romance – Adelaide L. S. Gonçalves, canto, e Maria José Lopes, piano
Chopin, F. F.	Andantino (Benedict) e Mazurca para 2 pianos a 8 mãos – Marciana Mendes, Amélia Lacaze, Cecília e Maria Luiza Almeida

Analisando os repertórios, podemos verificar uma mudança no gosto musical, com o progressivo abandono das adaptações operísticas, embora ainda fossem encontradas regularmente.

---

[7] CT Nogueira, CCG, nº 7:361

No programa abaixo, relativo ao encontro de abril de 1885, em que foram apresentadas doze obras, apenas quatro eram árias ou trechos derivados de óperas. No concerto de inauguração, em 1881, para o mesmo número de peças sete o eram. Dessa vez haviam várias peças originais e Chopin começa a freqüentar com assiduidade os salões campineiros, neste caso com uma valsa e um rondó a dois pianos. Maria Monteiro interpretou *Fiori secchi* de Denza, mas desta vez os papéis se inverteram e ela acompanhou ao piano seu mestre Giorgetti. Na seqüência Maria cantou uma obra original de seu professor, o romance para contralto *La mia croce.* :

Masulli, S.	Norma (Bellini) – Grande Fantasia – S. Masulli, piano
Soller	Aida – Ferreira Pena, piano
Chopin, F. F.	Valsa – Ana M. Pinto, piano
Denza	Fiori secchi – E. Giorgetti, canto e Maria Monteiro, piano
Gomes, Carlos	Il Guarany – Maria Nery, piano
Chopin, F. F.	Rondó a 2 pianos - Anna M. Pinto e E. Giorgetti
Burgmein	Babaú – Salomé Marks e E. Giorgetti, piano
Spindler	Grande Polonaise – Maria Monteiro, piano
Goria	Lucrecia – Virginia Quirino
Pfeiffer	Pardon de Ploermel – Marciana Mendes, piano
Giorgetti, E.	La mia croce – Maria Monteiro, canto e E. Giorgetti, piano
Verdi, G.	Guarda che bianca luna, noturno a 3 vozes com acompanhamento de piano e violino – Adelaide Lopes S. Gonçalves, Maria Monteiro e Maria Lopes, canto; Sant'Anna Gomes, violino e E. Giorgetti, piano

Um comentário sobre este concerto demonstra que já havia se desenvolvido uma crítica musical e não se aceitava mais qualquer coisa, mesmo que se tratasse de um compositor de fora, caso de Salvador Masulli, que apresentou *Fantasia sobre Norma,* de sua autoria apenas em parte, uma vez que após meia hora de execução, foi interrompido por uma "salva" de palmas...

> A agilidade e a força em toda a sua pujança, porfiavam a ver qual saía-se melhor daquela, cipoada em sete sustenidos. Estavam estes dois elementos a debater-se por conta e ordem do sr. Masulli, quando o auditório não pode mais conter o entusiasmo e rompeu numa estrondosa salva de palmas. Em vista de tal frenesi, o cavalheiro Masulli introduziu no meio de fantasia uma espécie de *fermata* que há de ser-lhe sempre de saudosas recordações... (DC, 28/04/1885)

No concerto de agosto do mesmo ano, não há sequer uma peça derivada da ópera, num programa com poucas peças, apenas oito, duas eram de Chopin, *Polonaise* e *Balatta* op. 47 executadas por Maria Nery e Placidina do Amaral; Maria Monteiro canta *Musica Proibita* de Gastaldon e em dueto vocal com Giorgetti, *Me vuol bene, si o no?* de Denza;

Sant'Anna Gomes e Giorgetti, em duo de violino e piano apresentam duas obras, uma *Gavotte* de Popper e *Revérie* de Ernst. Completam o programa *Silhouettes Hungroises* de Hofmann, piano a quatro mãos por Arnaldina Ribeiro e Emilio Giorgetti e o dueto de piano *Belisário* de Goria.

A tendência de abandono das adaptações operísticas continua no concerto seguinte, em novembro de 1885, onde em treze obras, só há um trecho de *La Gioconda* de Ponchieli (*terzettino* por Adelaide Lopes, Maria Monteiro, Giorgetti e Ana Pinto ao piano), mas não se trata de adaptação e sim um trecho original, com redução da parte da orquestra para piano. Os destaques ficam para a presença de Presciliano Silva, músico mineiro que se radicara na cidade há pouco tempo, que apresentou *Le reveil des Fées* de E. Prudent, para a peça de Carlos Gomes *Mon bonheur* cantada por Adelaide Lopes acompanhada por Giorgetti, para a polca *Presunçosa* de Miguel Ângelo (?) é executada por Ferreira Penna e para *Meditation sur le prémier Prélude de Bach* de Gounod, executada por Sant'Anna Gomes, José Emigdio e Giorgetti. Como fato notável, registramos nesse concerto a presença do pianista Alexandre Levy que executou *Tarantella* de Raff.

Prudent, E	Le reveil des Fées – Presciliano Silva, piano
Frontim	Uma sonata de Beethoven – E. Pons e E. Giorgetti
Raff	Fileuse – Placidina do Amaral, piano
Rotoli	Il marinaro – Maria Monteiro, canto e E. Giorgetti, piano
Gottschalk, L.M.	Printemps d'amour – Virgina Quirino, piano
Gomes, Carlos	Mon bonheur – Adelaide Lopes, canto, e E. Giorgetti, piano
Schuloff	Valsa Brilhante – Maria Nery, Adolfo de Godói, Ferreira Penna e Luiz de Pádua, pianos
Miguel Angelo	Presunçosa – polca de concerto – Ferreira Penna, piano
Schumann, R.	I due granatieri, romance – E. Pons
Raff	Paráfrade se concerto – Amélia Lacaza, piano
Gounod, C.	Méditition sur le premier Prélude de Bach – Sant'Anna Gomes, José Emigdio e E. Giorgetti
Raff	Tarantella – Alexandre Levy, piano
Ponchielli, A.	La gioconda – terzettino – Adelaide Lopes, Maria Monteiro e E. Giorgetti, canto; Ana Pinto, piano.

Trata-se de um concerto no qual a música italiana tem pequena participação, com apenas uma peça. Chama a atenção a polca *Presunçosa* do compositor Miguel Ângelo, de quem não conseguimos apurar nenhum dado. Mas o título *nazaretiano*, aponta para uma peça típica dos salões cariocas do período. Aqui também aparece pela primeira vez na cidade Robert Schumann, embora com uma peça bastante modesta. *Mon bonheur* de Carlos Gomes, trata-se de uma peça de 1882 sob texto de Julia Casarine, figura desconhecida, que

alguns supõem seja um pseudônimo do Visconde de Taunay (Tank, 1990:99), é uma das duas únicas obras escritas por Carlos Gomes em francês.

Nos saraus de 15 de maio 1886 se apresenta um músico que iria se tornar uma referência da escola pianística paulista. Trata-se de Luigi Chiafarelli, nascido em Isernia, Itália, em 1856. Havia chegado ao Brasil em 1883 e se estabeleceu em São Paulo onde exerceu o magistério por mais de quarenta anos e formou uma geração de pianistas da maior importância para o cenário artístico brasileiro, como Francisco Mignone, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Souza Lima e Magdalena Tagliaferro. Foi um dos responsáveis pela fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde lecionou até sua morte em 1923. Neste concerto em Campinas, vindo de Rio Claro, executou a *Polca de la reine* de Raff, um duo de Mendelssohn (sem especificação) com Sterne e uma *Raphsodie hongroise* de Lizst, obra que fechou o concerto sob uma grande ovação.

Este concerto teve como característica a forte presença da música instrumental, com apenas duas obras para canto, sendo que desta vez não estava prevista nenhuma participação de Maria Monteiro, que se preparava para ir à Itália no ano seguinte. Entretanto a cantora faz uma surpresa aos presentes e, fora do programa, apresenta *Il sogno* de Mercadante, acompanhada de Sant'Anna Gomes ao violino e Emílio Giorgetti ao piano.

A esposa de Chiafarelli, D. Guilhermina, participou do sarau cantando um romance de Abt. Além das já referidas, havia peças para piano de Weber, Schumann, Thalberg, e Ravina. Completava o programa um quinteto para cordas de Moschiuski[8], por Sant'Anna Gomes, Juvêncio Monteiro, Emigdio Júnior, Luiz e João Monteiro.

Weber, C. M.	Adagio para 2 pianos – Maria Nery e Virginia Quirino
Abt	Romance para canto – Guilhermina Chiaffarelli
Schumann, R.	Impromptu de S. Heller – Placidina Amaral, piano
Raff	La reine - Polca para piano – L. Chiaffarelli
Moshiuski	Quinteto para cordas – Sant'Anna Gomes, Juvêncio Monteiro, Emigio Júnior, Luiz Monteiro e João Monteiro
Ravina, H.	Joies du soir – Tomás Rodenas e Doralisa Rodenas de Molina, piano
Suppé, F.	A última canção – Sterne (piano?)
Thalberg	Peça para piano – Virginia Quirino
Barre/Ravina	La campanella e Marcha russa – Tomás Rodenas, piano
Mendelssohn, F.	Duo – L Chiaffarelli e Sterne, piano
Liszt, F.	Rhapsodie hongroise – L. Chiaffarelli, piano

[8] Compositor não identificado. Pode-se tratar Moritz Moszkowski (Wroclau, 1854-Paris, 1925); entretanto esse compositor era mais ligado ao piano e no caso trata-se de um quinteto de cordas. Seria bastante difícil um arranjo para quinteto de uma obra específica para piano. Se fosse o inverso seria mais plausível.

O último grande sarau de que se tem notícia também foi nesse mesmo ano, a nove de outubro, num programa mais refinado onde encontramos a novidade da música de Johannes Brahms com *Dances Hongroises* para piano executada por Ana Pinto e Emilio Giorgetti. De Beethoven foi apresentado o *Quarteto opus 18, nº 4*, cujo *Allegro* e *Scherzo* estavam no final da primeira parte e o *Minueto* e o *Allegro* final terminavam o concerto. Os executantes foram Sant'Anna Gomes, Juvêncio Monteiro, Emigdio Júnior a Azarias de Mello. Lizst aparecia novamente com outra *Rapsodie Hongroise*, desta vez a dois pianos e oito mãos. O programa era completado por *Tramway* de Burgmein, *Lombardo-Ernani* de Fischetti, para dois pianos; a canção de Denza, *Occhi neri* por Adelaide Lopes e Giorgetti ao piano; de Bendel *Sur le lac de Genéve*, de T. Ritter, *Chanson des mouches,* para piano e de Carlos Gomes foi apresentado um dueto de *Fosca* por Adelaide Lopes e Giorgetti, com acompanhamento ao piano de Ferreira Penna.

Burgmein	Tramway, Adelaide Ferreira e Salomé Mark, piano
Fischetti	Lombardo-Ernani – a dois pianos – Virginia Quirino, Maria Nery Coelho, Maria Amélia Guimarães e Emilia Guimarães
Denza	Occhi neri, romance para soprano, Adelaide Gonçalves, E. Giorgetti, piano
J. Brahms	Danses Hungroises – Anna Pinto e sr. Emilio Giorgetti, pianos
Beethoven	Quarteto para cordas op. 18, nº 4 – Allegro e Scherzo, Sant'Anna Gomes, Juvêncio Monteiro, Emigdio Júnior e Azarias Dias de Mello.
Bendel	Sur le lac de Genève – Olivia Florence, piano
Th. Ritter	Chanson des mouches –Anna Pinto, piano
Carlos Gomes	Fosca – dueto para soprano e barítono – Adelaide Gonçalves e Emilio Giorgetti; Ferreira Penna, piano
Lizst	Rapsódia – a dois pianos, Maria Amélia Guimarães, Emilia Guimarães, Cecília Almeida e Maria Nery Coelho
Beethoven	Quarteto para cordas op. 18, nº 4 – Minueto e Final – Sant'Anna Gomes, Juvêncio Monteiro, Emigdio Júnior e Azarias de Mello

A Sociedade Carlos Gomes foi definitivamente dissolvida nesse ano de 1886, após ter dado inestimável contribuição para o desenvolvimento da música em Campinas. Só temos a lamentar a pouca atenção que foi dada à música brasileira, que teve raras entradas em seus concertos, à exceção de Carlos Gomes, cuja obra, italianizada devido às circunstâncias históricas em que foi produzidda, em nada refletia o universo musical brasileiro do período.

CASA LIVRO AZUL

Embora se trate de um estabelecimento comercial, sua importância para a música em Campinas foi bastante grande, já que seu proprietário Antônio Benedito de Castro Mendes, um fazendeiro extremamente preocupado com as questões intelectuais e artísticas, teve importante atuação no campo cultural. Fundada em 14 de novembro de 1876 como tipografia para fornecimento de caixas, aos poucos a Casa Livro Azul foi expandindo suas atividades, primeiramente para a encadernação e mais tarde para a venda de partituras e importação de pianos. A vida artística e intelectual de Campinas deve muito a Castro Mendes, que além da atividade empresarial, cultural e literária que mantinha, estava sempre atualizado com as últimas novidades da Europa, as quais importava, como, por exemplo, o Bioscópio e fitas para a projeção de filmes.

A Casa Livro Azul, cujo imóvel ainda resiste na rua Barão de Jaguara, foi pioneira na produção de luz elétrica graças a uma usina geradora própria. Quando chegou a luz elétrica também foi a primeira, pois já possuía iluminação elétrica fornecida por dínamo de 20 ampères, com corrente contínua.

Em suas dependências eram realizados ensaios das companhias líricas que vinham à cidade, concertos e sessões lítero-musicais com grande circulação de artistas e intelectuais, entre os quais destacamos o então professor do Colégio Culto à Ciência, Coelho Neto, que freqüentava o local diariamente e lá escreveu o texto da *Pastoral*, apresentada no Teatro São Carlos em 1903 com música de Sant'Anna Gomes, Francisco Braga, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. Nesse estabelecimento foi criada uma associação, cujo contribuintes realizavam pequenas apresentações, o grupo "Monóculos e Lunetas".

A Casa Livro Azul era responsável pela confecção gráfica de cartazes, anúncios e bilhetes para os eventos no Teatro São Carlos, além de vendê-los em suas dependências. Em 1888 passa a importar os pianos *Cassel e Scheel* sobre os quais dizia o famoso pianista Hans von Bulow: "o *Bechstein* é para o piano de cauda, o *Scheel* é para o piano vertical".

Para provar a sua qualidade, Castro Mendes solicita a opinião de algumas pessoas que haviam experimentado o instrumento, como Sant'Anna Gomes, Presciliano Silva, Antonio Álvares Lobo e João Baptista de Arruda Mendes. Todos eles afirmaram, através

da imprensa, que o piano era de qualidade excelente, com sonoridade perfeita, e superior aos demais existentes por aqui, além de ser muito bonito.

Não discorreremos aqui sobre as inúmeras atividades musicais da Casa Livro Azul pois a maioria delas ocorreu em período posterior a essa pesquisa. Comentaremos apenas a sessão de inauguração dos Concertinhos Livro Azul, que ocorreu pouco antes da república, como um dos resultados da intensa vida musical campineira, que vinha se ampliando continuamente há cerca de vinte anos.

Após uma paralisação forçada de atividades, devido ao recrudescimento da febre amarela, Castro Mendes reabre suas portas e inaugura os Concertinhos Livro Azul no dia 27 de outubro de 1889, no chamado Salão do Livro Azul. Lá se apresentaram os artistas em idade precoce, sendo destacada a presença de Amélia de Rezende Martins[1], filha do Barão Geraldo de Rezende, mãe da pianista Maria Amélia de Rezende Martins.

Este primeiro concerto criou ansiedade nos meios musicais, uma vez que dele participaram diversos músicos profissionais e amadores, muitos ainda bastante jovens. Apesar de um temporal que castigou a cidade durante a tarde, o concerto começou pontualmente às oito e meia da noite. Os sócios e convidados foram surpreendidos com a cuidadosa reforma que havia sido realizada no salão, antes "muito feio e desengonçado", cheio de teias de aranha, com paredes simplesmente caiadas e sem nenhuma decoração, onde um piano *Cassel* encostado a um canto, perdia todo seu encanto (DC, 29/10/89).

Mendes realizou reformas e decorou o salão com muito esmero: as portas cobriam-se de reposteiros, as paredes de quadros, sobressaindo-se um retrato de Carlos Gomes, além de escudos enfeitados onde se liam os nomes de uma compositora (não citada) e de vários compositores campineiros. Ao lado esquerdo estava o estrado, as estantes dos músicos e o piano, "cujo teclado, muito alvo, parecia uma dentadura esplêndida a patentear-se num sorriso alegre do piano, convicto de que sempre lhe chegara o dia de ser ouvido" e ao lado direito estavam as cadeiras (Amaral, 1927).

À hora marcada o gás foi abaixado, como se fazia nos teatros da corte e de São Paulo. A idéia era surpreender os espectadores com uma forte iluminação repentina para a

---

[1] Citada no capítulo "Música nas ruas", já que além de suas memórias sobre a cidade, compilou diversas canções de negros na fazenda a Santa Genebra, de propriedade de seu pai.

apresentação dos artistas. A primeira atração foi o quinteto formado por Sant'Anna Gomes e Flamínio Maurício[2], violinos, José Emigdio Ramos Júnior, viola, João Monteiro, violoncelo e Luiz Monteiro, contrabaixo, que executou *Il lamento degli orphanelli* de Sant'Anna[3], seguida da valsa *Frederiquinho* do mesmo autor, executada por Ferreira Penna ao piano[4]. Em seguida, Antônio Álvares Lobo (advogado, filho de Elias) executou sua gavota *Elizinha.* Seguiram-se trechos de ópera por Carlos Villares e uma gavota de Maria Amélia de Freitas Guimarães, interpretada pelo quinteto acima. Foi dado um pequeno intervalo durante o qual foram servidos copos de cerveja, licores e sorvetes, sendo que diversos convidados foram servidos pelo proprietário da casa.

A segunda parte começou com um *Hino Marcha 13 de maio* de Ferreira Penna, executada ao piano pelo próprio. A seguir Maria Amélia de Freitas Guimarães executou com Antônio Álvares Lobo uma gavota de Nicòlo Celega, *Pompadour.* Novamente cantou Carlos Villares e foram apresentados trechos de ópera ao piano. E o concerto finalizou com outra gavota para quinteto de cordas de Leopoldo Amaral[5] executada pelo mesmo quinteto.

> O Mendes de toda a parte recebia parabéns, e a quem não os dava repetia, sempre a sorrir, muito contente com o sucesso de seu concerto: Que tal? Que tal? (...) Nós que nada dissemos ao Mendes vamos dizer agora: — Mendes, amigo da gente e da musica, recebe lá um abraço de quebrar ossos. (DC, 29/10/1889)

O Diário de Campinas, ao comentar o concerto, afirmou que *Il lamento degli orphanelli* de Sant'Anna Gomes era uma peça de "delicadeza admirável, uma verdadeira onomatopéia musical". Não se sabe a data de composição dessa obra, mas provavelmente era uma peça recente, que Sant'Anna Gomes teria composto em homenagem às inúmeras crianças que ficaram órfãs devido ao falecimento de seus pais vitimados pela febre amarela. Confirmando essa hipótese o cronista do Diário comenta que

> sentiam-se nas vibrações daquelas cordas lamentos débeis, suaves repassados de uma dor indefinida, que participavam um pouco do céu pela doçura, um pouco da terra pela saudade de alguma coisa ideal, que se infiltrava pela alma. (DC, 29/10/1889)

---

[2] Irmão de José Maurício Júnior.

[3] CT Nogueira, nº 232:190

[4] CT Nogueira, nº 229:189. Ambas restauradas pela autora no Projeto Memória Musical Campineira, 1992.

[5] CT Nogueira:307

Continua o articulista afirmando que os aplausos foram estrepitosos, "começando os habituais comentários: é divino, é magistral, é isto e aquilo, é não sei mais o que, não passando tudo de uma mesma coisa." Sobre *Frederiquinho*, do mesmo autor, executada por Ferreira Penna ao piano, afirma que é uma peça cheia de originalidade e de harmonias magistrais.

Analisando o programa desse concerto, verifica-se a mudança completa que ocorreu na música campineira, prestigiando seus compositores que conquistaram espaços para apresentar obras originais, não derivadas de óperas ou arranjos. E podiam escrever obras mais refinadas como quintetos de cordas ou gavotas.

SOCIEDADE ARTÍSTICA BENEFICENTE

Fundada em dezenove de setembro de 1869, não era propriamente uma entidade com fins culturais, mas sim filantrópico, se utilizando da arte para arrecadar fundos para amparar seus sócios-artistas, em dificuldades financeiras. O primeiro artigo de seus estatutos dizia que a finalidade da Sociedade era o socorro aos sócios que, por qualquer razão, não puderem prover a sua subsistência, ou de suas famílias, quando venham a cair em miséria.

Seu primeiro presidente foi o delegado Damaso Xavier, tendo como vice Francisco de Paula Marques, Sant'Anna Gomes era tesoureiro, José Emigdio Ramos Junior era o segundo secretário e Antonio Tibúrcio Cantinho, o visitador. Em 1872 o segundo secretario era o violoncelista João Nepomuceno de Campos e o visitador Francisco Kiehl. Nesta época tinha 160 sócios e um fundo de 2:693$300 e há dois anos tinha a seu encargo a viúva de um sócio, além do socorro que prestava aos enfermos.

Em 1877 tinha duzentos e três sócios, número que se ampliou durante a década de 1880. Naquele ano dispendeu 1:861$680 com o socorro aos sócios, incluindo uma passagem à Europa para um associado que foi se tratar na Europa (Tomás de Aquino Gomes?). O socorro consistia em prestação de serviços médicos e remédios e uma diária de 2$000 enquanto perdurasse a moléstia do associado sem recursos. O patrimônio da sociedade era então de 122:032$935 em dinheiro e títulos e sempre que havia um evento organizado em benefício desta sociedade, a diretoria vinha a público prestar as suas contas.

Entre as atividades musicais realizadas em seu benefício destaca-se o concerto em que participou Carlos Gomes em 1871 no Teatro São Carlos, quando esta sociedade o homenageou, bem com a Sant'Anna Gomes com medalhas de ouro. A sociedade podia se dar a esse luxo, uma vez que neste ano ela teve uma receita de 4:340$880, para uma despesa de 1:565$290, com um saldo de 2:775$600. Existiam então 123 sócios efetivos, 12 sócias efetivas, 2 sócios beneficentes (1 fazendeiro e 1 negociante) e 12 sócios beneméritos, entre eles dois médicos, 1 sacerdote, 1 farmacêutico e uma senhora.

O presidente ainda era Damaso Xavier da Silva, seu vice era Antonio Firmino de Carvalho e Silva e o tesoureiro Sant'Anna Gomes. O primeiro secretário era o jornalista João Theodoro e Azarias Dias de Mello era o segundo.

Quando foi lançada a pedra fundamental do Hospício de Caridade (Santa Casa de Misericórdia), a Sociedade organizou um concerto do qual participaram também músicos não associados a ela, aos quais agradeceu publicamente. (GC, 23/11/71). Também agradeceu à Companhia Espanhola de Zarzuela que realizou um concerto em seu benefício em 1875; em 1876 publicou um anúncio de venda de dois pianos.

Para aumentar sua arrecadação realizava sempre leilões de prendas, nos quais a música não podia faltar. Foi em um destes leilões, em 1886, que a Sociedade Musical Particular Luiz de Camões arrematou um quadro de Sant'Anna Gomes que foi colocado em sua sede. Este leilão se realizou nas dependência da Exposição Regional que foi realizada em Campinas, organizada por uma comissão de associados. A Banda da Sociedade Luiz de Camões tocou durante os dois leilões, e a banda de Azarias somente no primeira dia do leilão.

Ao comemorar dezesseis anos aconteceu a entrada do estandarte pintado por Ernesto na sede da Sociedade Musical Particular Luiz de Camões, com a participação da Banda Luiz de Camões. À saida do estandarte tocou a Banda Azarias, a Amadores d'Oeste e Luiz de Tulio (italiana). Foi dada uma salva de onze tiros seguida de *marcha aux flambeaux*, composta por membros de vinte e oito entidades; entre elas, própria banda Luiz de Camões e a seu corpo de associados, a Sociedade Carlos Gomes, Amadores d'Oeste, Azarias e Luiz De Tullio, que percorreram um trajeto bastante longo.

SOCIEDADE RECREIO FAMILIAR[6]

A idéia de fundar esta associação em 1872 foi do pintor e organista Antonio Carlos Sampaio Peixoto a fim de criar um espaço para apresentações musicais na cidade. A sociedade tinha duas categorias de sócios, efetivos (limitados a vinte) e honorários, entre estes, Sant'Anna e Joaquina Gomes, Maurício Júnior, Azarias e C. Grosman. Na verdade, eram sete artistas que auxiliavam a realização dos programas organizados por Sant'Anna Gomes. A primeira atividade foi um sarau na casa do Barão de Três Rios, local onde os sócios se encontravam semanalmente. Sant'Anna era o secretário da entidade e as reuniões ocorriam no princípio todas as segundas-feiras, depois às quintas-feiras, na casa do Barão de Três Rios e o programa deveria ser enviado com antecedência para preparação do programa. As apresentações eram às segundas e sextas no mesmo local.

A primeira atividade na casa do Barão de Três Rios foi em primeiro de outubro de 1872. O programa, que foi colocado em um quadro doado por Sant'Anna Gomes, foi o seguinte:

Anônimo	Ouvertura a dois pianos - Luiza Schumann, Maria Carolina, Maria Nunes e Maria Lopes
Halévy	La juive - Mme. Bernard
Anônimo	Désolation - Romance obrigado a cornet-piston - Constantino Proost e Sampaio
Suppé	Dicter un Bauer para violino, flauta, oficleide e piano - T. A. Gomes, José Emygdio, Azarias, L. Rosen e Ignez.
Anônimo	Noturno para piano - Letícia Ralston
Anônimo	Romance sem palavras para piano - Urbano Amaral
Anônimo	Dueto - L. Ralston e Mme. Bernard
Anônimo	Fantasia sobre Lucia de Lammermoor - M. Nunes
Anônimo	Fantasia obligato a oficleide - Azarias
Anônimo	Canto alemão - Luiza Schunemann
Donizetti	La fille du Régiment - ária - Mme. Bernard
Verdi	Rigoleto - trio - Joaquina Gomes, T. A. Gomes e Emigdio Júnior.

Em maio de 1873 a Gazeta escreve:

> O Recreio Familiar é uma corporação que tem por todos os títulos deve ser animada a progredir, pois a sublime arte cujo cultivo é seu fim principal, no aconchego das vocações e da especial tendência de cada uma delas afirma e apura sempre os seus vôos certos para o aperfeiçoamento.

Após 1873 não existem mais indícios de sua existência.

---

[6] Não confundir com a Sociedade Recreio Juvenil, fundada em 1868.

SOCIEDADE ALEMÃ DE CANTO CONCÓRDIA

Fundada pela colônia alemã que vivia na cidade em maio de 1870, era formada por um coro masculino que atuava sob a regência de Theodoro Jahn. Participou de diversos eventos na cidade e teve uma vida mais longa que algumas das associações referidas aqui, uma vez que ainda existia até o fim do império.

Em 1870 tinha vinte e cinco sócios, e as reuniões aconteciam aos sábados das oito às dez horas, sempre sob a direção de Jahn na sua sede situada na rua Direita, 25. Mais tarde se instalou na rua da Constituição, 14. Dois anos depois de sua criação já tinha sessenta sócios e realizava quatro partidas por ano. De sua diretoria participava Emílio Henking, marido de Joaquina Gomes, professor e citarista.

Em 1884, ao completar catorze anos de existência, a sociedade encomendou um estandarte em Hamburgo, Alemanha, e o apresentou em um baile em seu salão que contou com a Banda Italiana.

Esta sociedade mais tarde se transformou no Clube Concórdia existente até os dias de hoje nas esquinas da avenida Moraes Salles e José de Alencar, mas perdeu completamente as características que nortearam a sua fundação. Possivelmente nem tenha mais relação com a colônia alemã, mas ainda mantém ativo o seu salão de bailes.

SOCIEDADE DRAMÁTICA PARTICULAR ATLETAS DO FUTURO

Embora direcionada para a atividade teatral, a música sempre participava de suas atividades, que tinham um caráter beneficente e até certo ponto heróico, uma vez que realizava eventos cuja renda era revertida para a compra e libertação de escravos, sendo que alguns receberam suas cartas de alforria no próprio palco onde se desenvolvia a apresentação. Em 1886 após a entrega da carta de alforria a uma escrava, apresentada a peça *Diana de Rione*, Alberto Sarmento fez um inflamado discurso contra a escravidão negra no Brasil. A orquestra de Sant'Anna Gomes sempre participava desses eventos, demonstrando a simpatia do maestro por esta causa, embora existam indícios de que fosse monarquista.

A primeira referência que se tem desta sociedade é de 1885, quando realiza um concerto em benefício de Tomás de Aquino Gomes, o violinista, irmão de Sant'Anna que se encontrava gravemente enfermo de uma doença degenerativa.

Após este evento realizou um evento em prol da Sociedade Artística Beneficente e outros espetáculos beneficentes (à Simpliciana Maria da Conceição, ao ator François e outros).

A última notícia que se tem dos Atletas do Futuro foi a polêmica causada pela apresentação da revista de Campinas, *Caradura*, que ofendeu a muitas pessoas que estavam na platéia, em especial escravocratas e grandes proprietários[7].

SOCIEDADE FIL'EUTERPE

Foi fundada pelo professor João Luiz Pina e seus discípulos de música em 14 de setembro de 1871 e no mesmo ano já adquiriu um piano. Era sociedade estruturada, cuja diretoria era eleita através de votação das associados que formavam um coro masculino que ensaiava na casa de Pina, na rua Regente Feijó. Sua primeira aparição foi em fevereiro de 1872 no Teatro São Carlos em um concerto do qual participaram Sant'Anna Gomes, Joaquina Gomes, Emílio Henking e Maurício Júnior. Em junho do mesmo ano se reuniu à Sociedade Concórdia, também um coro masculino, para juntas cantarem no Teatro São Carlos o *Coro dos Aventureiros* da ópera *Il Guarany*. Teve como presidente Augusto Cezar do Nascimento. Em março daquele ano Pina foi ao Rio de Janeiro onde adquiriu partituras dessa obras, além de peças para coro, solos, duetos e missas para serem executadas pela Sociedade Fil'Euterpe. Apesar do sucesso inicial, parece que essa sociedade não durou mais que dois anos.

SOCIEDADE TERPSICHORE FAMILIAR

Fundada em 17 de setembro de 1869, formada exclusivamente por mulheres e a cada três meses era eleita uma nova diretoria. Realizava partidas às terças e domingos, incluindo dança, canto e piano.

O seu sexto aniversário foi noticiado pela imprensa:

> Se civilização é o baile, aí está a Terpsichopre Familiar a defender-nos. (...) Luzes, flores, música e moças! Vasto salão onde dançavam mais de trinta pares. Música dirigida pelo irmão de Carlos Gomes, que mais dizer sobre ela? Luzes e flores, o apurado gosto da exma. diretoria estava a mostrar que em matéria de gosto, quando a escolha é do sexo feminino, não

[7] Para maiores detalhes, ver capítulo referente às operetas e revistas.

> há concorrência possível. A singeleza das toaletes mostrou que Campinas, é ponto averiguado que a elegância não está no elevado preço do estofo. Nem se compreende que uma sociedade tão rica de prósperos elementos como a Terpsichore, para brilhar precise mais que isso (...)

Na parte musical foram executadas onze quadrilhas, polcas, mazurcas e valsas. Aparentemente um avanço em termos sociais, afinal era uma das primeiras associações femininas que se tem notícia (sabe-se de uma orquestra formada em 1859, mas que teve curta duração), teria sido mais um cerceamento à atividade feminina, uma vez que seus estatutos eram repletos de regras que inibiam qualquer iniciativa das suas sócias. Sociedade extremamente fechada, seus estatutos determinavam que das suas reuniões só poderiam participar famílias selecionadas e ainda assim somente determinados membros. As associadas só poderiam levar pai, mãe, irmãos maiores e menores, irmãs menores de doze anos, filhos e netas menores de doze anos; os tios, primos, sobrinhos e cunhados solteiros e viúvos. Caso a associada quisesse levar alguém que estivesse hospedado em sua casa, só poderia fazê-lo se conseguisse uma carta-convite da presidente da associação (*apud* Pateo, 1997:85). Curiosamente a associada não poderia levar outras mulheres às reuniões fossem filhas ou netas maiores de doze anos. Isso leva a imaginar que as reuniões do clube feminino eram repletas de homens... E certamente era essa mesma a idéia: evitar o excesso de mulheres nas partidas. De acordo com os estatutos, o número de homens adultos presentes provavelmente excederia o de mulheres. E que forma melhor de um baile ser bem sucedido?

CLUBE GINÁSTICO PORTUGUÊS

Essa entidade aparece poucas vezes na imprensa e somente no ano de 1878; em 23 de dezembro desse ano quando foram executados o *Hino Nacional* e o *Hino Constitucional* pela banda regida por Francisco Antonio Correia (Orfelina). Seguiu-se a Fantasia *Faust* por José Maurício Júnior e Leon Blazek, uma ária de *Maria de R*ohan de Donizetti, por Jerônimo Lobo, canto, e Emílio Giorgetti, piano; uma *Fantasia sobre motivos de Il Guarany* de Pizzaroni, executada pela "menina Márcia" ao piano; uma *Variação Brilhante* de Galdino Chaves executada por Manuel Joaquim Moreira ao piston, acompanhado pela banda; concluindo com *Caprice de Concerto* de J. Aschar sobre temas de *La Fille du Régiment* de Donizetti executada ao piano por Márcia.

No dia 25 foi realizado um baile cuja duração ultrapassou sete horas, só terminando às 5 horas da manhã.

Depois disso não há outras referências sobre essa sociedade.

Algumas apresentações musicais eram realizadas em outros espaços que não o Teatro São Carlos ou o Clube Semanal, como palacetes da cidade que por vezes abriam uas portas para a música. Em 1871 na casa do capitão F. de Paula Bueno foi realizado um sarau de caridade do qual participou o barítono português Antonio Celestino que dava concertos na cidade ao lado de seu filho e do flautista Mathieu-André Reichert, que não participaram desse evento. Também se apresentaram José Maurício Júnior, João Luiz Pina, Leticia Ralston e Gustavo Bernard .

Uma outra referência à casa do Barão de Três Rios aparece por ocasião de um baile organizado por sua mãe. D. Maria L. De Souza Aranha por uma graça que lhe concedeu o governo geral (provavelmente um título a mais de nobreza). O palacete, que ficava no largo da Matriz Nova, foi todo decorado para essa ocasião e o sarau reuniu numerosos e animados convivas.

> Sobressaíam dentre o fulgor das flores e das luzes as belezas e a elegância com que se expandiam as toaletes de nossa patrícias. O serviço era delicado e profuso. As danças ruidosas e geniais prolongaram-se até muito tarde, reinando sempre em todos os semblantes o mais vivo prazer, ao calor das suaves emoções que acorda na alma o puro encanto das gratas harmonias.

No dia seguinte aconteceu outra *soirée* desta vez na casa de Antonio de Queiroz e nela ouviu-se uma corporação musical composta de moços fazendeiros amadores, que "aproveitavam as folgas do trabalho dedicando-se ao cultivo de uma arte sublime entre as melhores e em cujos segredos os seus jovens adeptos mostraram-se já tão versados, captando sincera admiração". (GC, 19/09/72). Trata-se da Orquestra da Fazenda Mato Dentro.

Outro sarau importante foi realizado na casa do Capitão Joaquim Carlos Duarte, organizado por Sabino Antonio da Silva e Elias Antonio da Silva dentro das comemorações da festa do Espírito Santo de 1875, quando o capitão Duarte foi o festeiro, por isso a realização do evento na sua casa. Deste sarau participaram diversas senhoras, ora como cantoras, ora como pianistas, todos merecendo rasgados elogios de O Constitucional de 22 de maio. Participaram os irmãos Damy, José (piano e saxofone) e Joaquim (flauta), Azarias

de Mello e Tomás de Aquino Gomes e o próprio Sabino, que também compôs uma cantata que fechou o concerto:

Ascher	Mazurca des traineaux - quatro pianos: Anna, Amélia e Januária Raggio Zimbres, Joana do Rego Duarte, Placidina do Amaral, Philomena Qurino Simões, José Damy e Sabino A. da Silva.
Anônimo	La traviata - fantasia para flauta: Joaquim Damy
Burchard	Don Juan de Paris - ouvertura: Anna, Amélia e Januária Raggio Zimbres
Anônimo	Souvenir de Bellini - variações para violino: José Maurício Júnior
Anônimo	Graça de Deus - Anna R. Zimbres
Anônimo	Peça a dois pianos - Placidina Amaral e Armelina Lamanères
Gottschalk	Miserere de Il trovatore - José Damy
Gottschalk	Tarantella - a quatro pianos: Anna e Amélia Raggio Zimbres, Joana do Rego Duarte e Placidina do Amaral
Anônimo	Variações para oficleide sobre motivos de Rigoletto: Azarias Dias de Mello
Anônimo	Ernani - a quatro mãos: Anna e Amélia R. Zimbres
Anônimo	Variação de saxofone: José Damy
Rossini	Il barbieri di Siviglia - Placidina Amaral
Luhe/Verdi	Il trovatore: Joana do Rego Duarte
Anônimo	Um romance francês: Hermínia Couto
Anônimo	Aroldo (Verdi) - a quatro pianos: Anna, Amélia e Januária Raggio Zimbres, Joana do Rego Duarte, Placidina do Amaral, Philomena Qurino Simões, Anna Guilhermina Quirino e José Damy
C. Gomes	Il Guarany - dueto do primeiro ato: Joana R. Duarte e Anna R. Zimbres
Anônimo	Trio sobre motivos da Norma: José e Joaquim Damy e T. A. Gomes.
Anônimo	La traviata - piano a quatro mãos: Armelina Lamanères e S.A. da Silva
Anônimo	Peça a quatro mãos - Mequilina Duarte e S. A. da Silva
Anônimo	Les derniers jours de Marie Stuart / La reine du Sabat - Dulcina e Armando Soares
S. A. Silva	Cantata

O concerto foi de um sucesso absoluto, e, ao que se comentava, ainda não tinha sido visto por aqui tamanho frenesi, tanto entusiasmo e tantos aplausos. O salão do palacete do capitão Duarte, apesar de bastante vasto, não foi suficiente para conter o número de pessoas que ali compareceram, assim o corredor e "alcovas da varanda" se encontravam apinhados. Nos intervalos do programa foi servido chá e café, profusamente acompanhados, além de cerveja e refrescos. O concerto começou as oito e meia da noite e se prolongou até uma e meia da madrugada, sendo que ao longo destas cinco horas a música não parou de tocar um minuto sequer.

A casa de D. Joana Maria de Andrade na rua Ferreira Penteado também foi palco de "concerto e baile", em janeiro de1889, uma *soirée* musical dançante no momento em que a febre amarela começava a dar sinais de declínio. Foram apresentadas diversas peças para piano e canto executadas por diversas senhoras, com destaque para Ludovina Andrade que

causou bastante entusiasmo. Depois do concerto começou o baile que se prolongou até altas horas da noite.

No campo dos bailes eram muito comuns os "assustados", bailes organizados de última hora sob qualquer pretexto que aparecesse. Para animar a festa era imprescindível arrumar algum (s) músicos, em geral piano, violino, flauta ou violão. Entretanto, estes músicos de última hora costumavam atrasar e retardavam o início da festa, mesmo já tendo chegado os convidados, e as vezes, nem mesmo compareciam., sendo necessário um pianista de emergência, nem sempre muito afinado. Segundo Leopoldo Amaral, este tipo de baile era muito comum também nas pensões.

CERVEJARIAS

O crescimento da cidade teve como conseqüência o incremento da circulação urbana e da sociabilidade favorecendo amplamente o comércio de bebidas alcoólicas. Sabe-se que na região da atual rua Santa Cruz, então chamada rua da Pinga, havia vários estabelecimentos para a fabricação de bebidas. A instalação de botequins e cervejarias no centro da cidade acirrou a concorrência, e na busca pelos fregueses todo tipo de esforço era válido.

Uma maneira de atraí-los era a música e as apresentações de bandas passaram a ocorrer com freqüência nesses locais. A Cervejaria Schafer[1] & Irmão, era uma das mais movimentadas e lá sempre era possível aos domingos ouvir um pouco de música, com ênfase para a alemã, desde 1878. Em 09 de abril desse ano é anunciado o terceiro desses eventos, que ainda ocorriam em 1882 quando a 15 de novembro a banda Italiana tocou até 8:00h da noite. Há uma nota o Diário de Campinas que indica a rua do Porto como endereço. Como nunca houve rua com esse nome em Campinas, é de se imaginar que se trate da rua da Ponte, por vezes também chamada rua do Rio, atual Major Solon, próximo à então chamada rua da Pinga, ou Rua Santa Cruz, já que ao seu redor havia alguns fabricantes de bebidas, sendo assim um local adequado para a instalação de uma cervejaria . Mas na verdade o estabelecimento chamava-se Carlos Schafer & Irmão e se localizava na rua do Pórtico, 34, a atual Ferreira Penteado.

[1] Encontra-se também a grafia Schaefer e Schaffer

Na rua Santa Cruz (ou da Pinga) ficava a Cervejaria Santa Cruz, onde diversas vezes se apresentou aos domingos a banda Italiana desde setembro de 1879. Podemos citar ainda apresentações da mesma banda na Cervejaria Garibaldi, na rua Sete de Setembro novembro de 1886 e na Cervejaria Victoria, antiga Enax, em abril de 1888. Há ainda o registro da apresentação da banda Alemã no Salão Enaux em fevereiro de 1883. Talvez se trate do mesmo local, mas por diversas vezes se encontra esses dois nomes, levando a supor que se trata de dois locais diferentes: Salão Enaux e Cervejaria Enax, embora a coincidência seja muito grande.

A comunidade alemã na cidade era ativa e sabe-se que sempre havia reuniões regadas a muita cerveja, em especial a produzida pela Cervejaria Schaefer, na casa do comerciante alemão Christiano Tank. Uma notícia da Gazeta de 03 de março de 1899 nos conta sobre uma dessas festas, indicando que se tratava de bailes , e naturalmente havia a presença de uma banda de música:

> *Soirée* animada –Anteontem, em casa de Christiano Tank, houve um dos costumados bailes, especialmente freqüentados pelos frios alemães que nessa noite desmentiram essa fama armando um samba de que resultou sair ferido no pescoço com um estilhaço de copo o bailante Henrique Kokt. Ao que consta ferveu por lá muita Schaeffer.

CASAMENTOS

Sobre a música realizada em casamentos, Leopoldo Amaral (1927:314) conta que, na porta do templo, estacionava a banda de música que, na chegada do cortejo matrimonial, rompia uma festiva marcha que se prolongava até que entrasse na igreja o último convidado; em certas ocasiões, além da música eram lançados foguetes.

Celebrado o ato religioso com grande pompa iam todos para a festa ao som da banda. Nas saudações aos noivos, algum convidado erguia-se da cadeira, tossia, pigarreava e, alvo da atenção geral, com voz compassada e forte e mais ou menos desafinada, entoava:

> Caros amigos,
> Um brinde feito,
> Reina alegria
> em "nossos" peito.

A rima implacável sacrificava a concordância gramatical. Seguia-se outra quadra, com música diferente, mais viva:

O grato licor
Alegre e jocundo
Que a todo mundo
Desafia amor!

Ainda outra música alegre e um tanto marcial:

Bebamos, amigos, bebamos,
Que s festa assim nos convida
E até com risco de vida
Viva a coisa proibida.

Consta que estes dois últimos versos acabaram se tornando um lema republicano e como havia proibição de se dar vivas à República, os seus adeptos saíam às ruas acompanhados pela banda de música em entusiásticas manifestações e gritavam: — "Viva a coisa proibida! Viva!"

MÚSICA EM MANIFESTAÇÕES POPULARES

> É o samba produto da senzala, como o catereté é o rancho da cablocada. Eu de mim confesso, sem pejo e *coram populo*, que dou o cavaquinho por um samba bem esquentado, sem me desgostar do catereté, com que outros haverá que se derricem mais. (Duarte, 1905)

O autor da frase acima foi um dos poucos estudiosos a observar e descrever manifestações de cultura popular em Campinas no século XIX. Segundo ele, ali se praticava o samba e o catereté, "dois ramos em que se bifurca a pagodeira mais doidamente apetecida do gentio roceiro". Afirma que em outros estados do país a viola era indispensável no samba, o que não ocorria em Campinas, onde havia somente instrumentos de percussão como zabumbas, tambaques (atabaques), tamborins, caixas e pandeiros, todos instrumentos de pele que se podia ouvir a grande distância. Para o catereté a viola era indispensável

> não aquela ponteada que se ouvia nos salões, mas "a rasgada, tão peculiar aos *racha-pés*, tão própria a inspirar ternuras, tão instigadora dos luxuriosos coleios das caipirinhas gentis, que, ao abrirem a *fieira*, fazem referver o sangue nas artérias, escaldam desejos capitosos nos inflamados cérebros dos Adonis campestres".

Lembra dos estáticos arroubos que têm um bom sapateado ao retinir da viola no catereté (de preferência acompanhado de uma jaca bem cortada) e confessa adorar um samba bem esquentado à cachaça e o pandeiro. Essa manifestação era parte das comemorações das festas beneditinas que se realizavam nas fazendas e na cidade e também aparecia nos folguedos de Santo Antônio, São João e São Pedro.

O autor não faz propriamente uma descrição do samba, mas fantasia um pouco sobre o nascimento desta manifestação, deixando entrever alguns detalhes sobre as festas que aconteciam na mata, quando um zabumbar forte e acelerado dava início ao samba, que nessa fase só contava com a presença de homens. A descrição que faz do samba é

> Vai-se chegando: devagarzinho, o septuagenário tio João, todo recurvado ao peso dos anos e de canseiras, a rolar o seu tambú[1] para o pé do fogo; das senzalas descem, aos ranchos, os

[1] Instrumento de percussão, o maior dos tambores do jongo; feito de madeira com couro esticado na boca com diâmetro de 50 a 80 cm. (Andrade, p. 499)

> molecotes, a crioulada de doze a quinze anos; mais atrás, vêm-lhes no encalço, num gingamento de capoeiras bahianos, os *fulas* e os *retintos*; de *porrete* em punho, molho de chaves á cinta, solene e carrancudo, fecha a marcha o pardavasco Alexandre, o feitor.

Em seguida chegam outros trazendo a cachaça e os *cuités* em que ela será servida. Um escravo saúda a família do *sinhô*: "aqui vai à saude de sinhá-moça Colaquinha, que *compreta* hoje mais um ano. Viva sinhá Colaquinha!". Ao que os outros negros respondem "Viva! Vinha sinhô-véio! Viva! Viva sinhá-véia! Viva! Viva tudo sinhô-moço e sinhá-moça e tudo!Viva!". Começam os guizos do pandeiro e chegam as mulheres, escravas, mucamas e pagens; alarga-se a roda e começa a dança. Aqui Duarte cita versos que seriam cantados no samba. Embora o relato seja aparentemente uma criação do autor a partir de sua experiência, provavelmente as letras dos sambas são fiéis aos cantados naquela época:

Eu tenho um segredo grande,
Ai! mano!
Na caixa do coração...
Tá guardado a sete chave
Ai! mano!
P'ra que não me fuja não!

Crioula da minha vida,
Ai! minha nossa Senhora,
Mucama do meu peá...
Guarda tu o meu segredo,
Assunta a prosa, ai mano,
Até um ano acabá

Após cantar o ponto, o cantor dá uma volta na roda e entoa o estribilho:

Eu sô cabra distrocido
Ai! mano!
É p'ra pialá!

No meu *terrêro* não bufa,
Ai! mano!
Nem um boi marruá!

E a roda respondia com o mesmo verso a dançar, requebrando o de corpo. O cantor dava uma umbigada, tirando uma moça para dançar, que sacudia as ancas e agitava um lenço branco. Seguiam-se outros versos:

Jararáca-rabo-branco,
Ah! eh! ah! eh!
Quando pica não tem cura,
Ah! eh! ah! eh!
Tenho medo da gibóia
Ah! eh! ah! eh!
Somente pela grossura,
Ah! eh! ah! eh!

Camarada,camarada,
Ah! eh! ah! eh!
Mais veneno matadô
Ah! eh! ah! eh!
Tem o zóio da mulata,
Ah! eh! ah! eh!
Quando pica o sambadô,
Ah! eh! ah! eh!

A dança prosseguia horas a fio, sendo esta a única ventura que "aqueles pobres deserdados da sorte, cuja vida era um rosário intérmino de agonias que se não definem!".

Quanto ao catereté (também conhecido como catira), o autor faz uma descrição evasiva, não deixando muitos pontos a esclarecer, mas vale lembrar que foi o único escritor a apontar a existência dessa manifestação em Campinas. Embora não tenhamos indícios mais concretos de sua prática nessa região, sabe-se que é que se executado em duas fileiras que se defrontam, formadas por homens e mulheres, dispostos alternadamente, por homens em um lado e mulheres do outro, ou homens apenas. O acompanhamento é feito por violas, geralmente duas e os violeiros cantam, fazem parte da dança e dirigem a coreografia (Andrade, 1905:120). Cascudo (1988) acrescenta que os componentes evoluem ao som de palmas e bate-pés, guiados pelo violeiros que dirigem o bailado. Existem registros de violeiros na cidade, inclusive alguns que anunciaram seus serviços através da imprensa, mas não se sabe sobre sua dedicação a esse gênero.

Em seu livro "Badulaques", Júlio Mariano (1979:71)[2] descreve uma história (estória?) que chamou *Drama de Cortiço*, onde retrata uma roda de samba. O texto começa contando como era o grupo de músicos: "Cavaquinho nuns gritos de alvoroçar quarteirão, o violão falando grosso na cadência, e pandeiro debulhando risadas de guisos (...). Prossegue Mariano:

> O cavaquinho nas mãos de Zé Cavaco — tiozinho micajeiro como ele só! —, o violão, como um piano, puxado o bordão com gosto pelos dedos chatos e calejados do Bento, empilhador de sacos na Baldeação, e estava formado o chorinho no cortiço. Inda mais que o Quinzinho dera de abrir o peito com vontade! Ele cantava e ia alisando e coçando, de vez em quando sopapeando o couro esticado do pandeiro. (...) o Quinzinho, um fula alentado, sacudido (...). Ele fazia com o pandeiro o mesmo que costumava fazer com as mulheres, as negras dele — alisava e batia, acariciava e machucava, depois tornava a alisar...
> Lá fora, no terreiro coletivo do cortiço, as mulheres já não mexiam só as cadeiras. Balanceavam o corpo todo, rebolando. Dando passinhos miúdos, iam e vinham na cadência, no tombo gostoso daquele samba. (...) Samba, malícia, escandalosas gargalhadas, espevitamento da gente moça, enquanto da boca de uma tia velha se ouviam ralhos, mas em voz amolecida, de quem ralhando já está perdoando:
> — Que "semodices de oceis"! Credo!...

Qualquer reunião de negros era mal vista pela população, que inclusive nutria um certo medo de mandingas e trabalhos nas encruzilhadas. A palavra que definia as reuniões, mesmo de homens libertos, era "vadiagem". Eles moravam em biombos ou cortiços

[2] É importante lembrar que este escritor foi arquivista da Câmara Municipal de Campinas durante anos, e pôde tomar contato com inúmeros documentos históricos pertencentes àquela casa. Quanto ao caso que aqui relatamos pode-se considerar que houve uma licença poética, mas a descrição que faz da roda de samba parece autêntica.

> infectos, onde se joga, onde o crápula se mostra ignóbil e sem o mínimo resguardo, e onde são os ordinários, recolhidos os frutos da gatunagem, os bens alheios subtraídos aos seus legítimos donos para que não se multipliquem os habitantes destes antros, em que se aninham o vício e o crime, a perversão e a devassidão, preciso é que as autoridades policiais lance-lhes seus olhares para as espeluncas e proceder com todo o vigor para atingi-los (DC, 07/04/1888, citado por Xavier, 1996:147).

Duarte (1905:26) contradiz esta impressão ao afirmar que a congada "tivera de nosso povo entusiástico e solene acolhimento", desde a primeira manifestação em 1837. Misto de profano e religioso, dela só participavam negros, escravos na sua quase totalidade, e apresentavam-se com roupas vistosas e coloridas, colares, pulseiras, missangas, pedra, osso, etc. O rei e a rainha vestiam-se de longas capas, o primeiro de calça de belbutina bordada a ouro com calções azuis, portando uma coroa, uma espada e um cetro. Reuniam-se em alguma praça, que poderia ser o Largo da Matriz Velha ou do Rosário, sempre onde houvesse uma igreja em frente da qual colocavam os tronos dos reis que iam presidir a dança, chamada *caiumba*[3]. Os participantes formavam um semi-círculo, cujo centro eram os reis. Os cantos alternavam entre invocações religiosas, cantadas com unção e trovas populares. Um mulher era retirada da roda por um homem que lhe dava uma umbigada. A música era "original e rudimentar", com marimbas, urucongo e ganzá[4]. Este último é descrito como "meio esquisito, composto de um taquaruçu rachado[5] ao meio e todo dentado, e de um sarrafo estreito de madeira, com o qual esfregavam o taquaruçu, ao comprido, produzindo um ruido semelhante ao de carretinhas, usadas nos guindastes". O canto tinha alguns solos, acompanhados pelo coro

> Viva São José
> Com Santa Maria
> Até para o Ano
> Si Deus *quizé*

---

[3] Nome de uma peça para piano de Carlos Gomes, considerada uma das primeiras obras brasileiras de caráter genuinamente nacionalista.

[4] Segundo Andrade (1989), marimba é um instrumento de percussão de origem africana com traves ou arcos de madeira sobre as quais são apoiadas teclas de madeira e cabaças como caixas de ressonâncias, uma para cada tecla, percutida com baquetas; urocongo é variação de urucungo, berimbau, e o ganzá foi bastante difundido no Brasil em duas formas distintas: como instrumento de folha de flandres, cujo cabo era recheado de pedrinhas, usado como maracá ou chocalho, ou como um instrumento de bambu, cilíndrico, fendido em gomos, recheado de pedrinhas ou não, que pode ser sacudido ou atritado com uma vareta. Instrumento próximo ao reco-reco; este é certamente o descrito por Duarte.

[5] Andrade não registra taquaruçu, somente taquara, que possivelmente é a mesma coisa: instrumento originário dos tupis-guaranis, um cilindro oco de cana ou bambu, de 6 ou 7 palmos de comprimento.

A corte chegava a ter vinte metros de comprimento, tendo a sua frente um partido contrário, chefiado pelo "cacique". A congada era intercalada de cânticos e chegava a durar até quarenta e cinco minutos, sendo concluída com a prisão do cacique. Era então formado um préstito que percorria algumas ruas e em alguns lugares repetia o espetáculo, que terminava com os seguintes versos:

Sete léguas de distância,
Avistei aquele turco;
Pensei que era "minha" Rei,
Que turco tinha matado;
Si turco mata "minha" Rei,
Eu mata turco também,
Quem mata turco,
— Crime de morte não tem.

Ao final se despediam com o verso: "Do re, mim embaixador. Até pelo ano, si Deus quiser".

A tolerância relatada acima não parece ser a regra, conforme se depreende de um veemente protesto contra as congadas publicado na Gazeta de Campinas, na qual um leitor anônimo, que se intitula porta-voz de fazendeiros, pede ações enérgicas da polícia:

> Festas de congos - Alguns fazendeiros pedem-nos que façamos ver à policia a inconveniência de se permitirem as chamadas *congadas* dos pretos. Naturalmente a todos deve haver uma hora para o divertimento e para o prazer; mas é que estes tais sempre molham os seus folguedos com bebedeiras e desordens entre si, ocasionando consideráveis prejuízos aos senhores. Aí está pois um argumento de ordem, que deve muito ponderar no animo das autoridades antes de qualquer concessão. (GC, 22/112/70)

Nesta ocasião, o protesto era na verdade contra o Caiapó que seria realizado naquele ano, mas conota bem o tratamento dado a festas de caráter africano. Em abril de 1873 novo protesto contra as "algazarras de negros", que aconteciam em volta do chafariz recém-inaugurado no Largo do Jurumbeval (rua José Paulino) junto à rua da Cadeia. Segundo o missivista, as cenas que a população era obrigada a presenciar eram bem pouco edificantes, com palavras e cantos obscenos. Brada para que a polícia reprima estes atos "sem respeito ao decoro público". Parece que a solicitação não surtiu qualquer efeito, uma vez que a mesma pessoa anunciou dias depois que as algazarras continuavam, exigindo providências imediatas.

Houve uma tentativa frustrada de introduzir o Caiapó como festa para a população negra, mas a intenção não foi bem sucedida. Dança de origem indígena, semelhante ao caboclinho (Andrade, 1989:80) não conseguiu interessar à população negra. Uma das

prováveis razões para isso está no fato de que, apesar de utilizar instrumentos de percussão como tambores, caixas, pandeiros e reco-reco, não vem acompanhado de canto (Cascudo, 1988), não tendo, portanto, nem o caráter profano-religioso, nem o lado nostálgico que impregnava a música negra. Havia ainda o repúdio dos fazendeiros que impediam seus escravos de comparecerem a tais festas, alegando que reuniões de negros introduziam hábitos desregrados entre seus cativos, gerando contínuas e aviltantes liberações, promiscuidade e brigas.

A primeira tentativa de Caiapó foi em 1870 e sua organização sofreu muitos reveses conforme uma nota publicada na Gazeta de Campinas em 21 de dezembro:

> Aviso - Tendo a companhia da sociedade Caiapó de apresentar suas funções nos dias 1, 6 e 8 de janeiro futuro, nas ruas e largos desta cidade, para divertimento do respeitável público, sendo esta sociedade composta de três diretores e com o consentimento das autoridades locais e de seus senhores (os que são escravos), desde já previne ao público em geral que haja de desculpar algumas faltas que houver tanto no ornamento dos sócios, como no trajeto da dança, por falta de ensaios e tempo, mas esperamos que em a continuação satisfaremos melhor o povo campineiro. Campinas 21 de dezembro de 1870.

No mesmo dia foi publicada a nota citada anteriormente, onde os fazendeiros protestavam contra a "algazarra de negros", os dirigentes da Sociedade Caiapó protestam:

> Aos illmos Srs. Fazendeiros
> Vendo que nós abaixo assinados, diretores da Sociedade Caiapó, um artigo na "Gazeta"de quinta-feira, 22 do corrente, em que os fazendeiros pedem ao sr. redator que veja os inconvenientes que podem resultar da festa Caiapó (a que chamaram congo), temos a responder-lhes que já não é a primeira vez que nesta cidade tem havido essas e nunca se deu desordens. Em 1852 houve a festa Caiapó que foi muito aplaudida por todos os assistentes campineiros; depois da continuação tem havido outras festas com a denominação Congadas por 2 ou 3 vezes e nada que ofendesse ao público e autoridades. Há dois anos houve um baile *masqué* dos pretos e não se deu nada que ofendesse á moralidade pública. Esperamos que esta mesma sociedade, sendo coadjuvada pela providência divina, não há de ofender o público nem as autoridades locais, começando as funções às 2 horas da tarde e acabando às 6. A mesma diretoria pede ao digno delegado de polícia algumas praças para mais garantir a ordem.

O evento foi friamente recebido pela população e não teve continuidade. Duarte aponta para o fato de que nunca houve Caiapó em 1852 e a congada só foi registrada em 1866. Afirmando ainda que o Caiapó apresentado em Campinas não era mais que

> um arremedo das congadas em muitos lances da função, apesar de ser a *mise-en-scène* indígena, pois que seus personagens cingiam tangas e cocares de plumas multicores, empunhavam tacapes, arcos e flechas, sendo as danças executadas ao som de um bombo, de cuja toada monótona ainda me lembro ao ouvir o zabumbar dos nossos zé-pereiras.

O mesmo autor relata a chegada dos *Bumba-meu-boi* a Campinas, já muito adulterado e "sem o encanto das belas trovas que o tornavam realmente interessante". O que se exibia na cidade era uma grande quantidade de pessoas, em sua maior parte negros, mestiços e garotos que formavam roda para ver o boi dançar. Por vezes não dispunham da tradicional máscara de boi, colocavam apenas uma pele de bode ou carneiro no rosto, com três orifícios para os olhos e nariz. Assim que começava a dança a população começava sua aproximação, em especial crianças e mulheres. Este era o momento para as molecagens e o boiadeiro largava o cabo com o qual prendia o boi e ordenava a ele uma investida às cegas. Os versos abaixo foram recolhidos por Duarte a partir da obra de Sylvio Romero, e anotados com as variações executadas nas festas em Campinas:

Ora! bumba, meu boi, Bumba!
Ora espaia essa gente!
Dá p'ra traz
E dá p'ra frente,
Vem mais p'ra baixo
Roçando no chão
E dá no Fidelis
E no Sebastião

E o boi urrava investindo contra a população causando um pânico nos medrosos e "a criançada disparava, num berreiro aberto; tombava o mulherio, tomado de espavento, a invocar a proteção de toda a corte celeste". O cantador boiadeiro continuava seus versos:

Vem, meu boi lavrado,
Vem fazer bravura,
Vem dançar bonito,
Vem fazer mesura.
Vem fazer mistérios,
Vem fazer beleza,
Vem mostrar o que sabe
Pela natureza.
Vem dançar, meu boi,
Brinca no terreiro,
Que o dono da casa
Tem muito dinheiro.
Este boi bonito
Não deve morrer:
Porque só nasceu
Para conviver.

Em seguida cantava o boi:

Para, para, para
Quero *dizê* um recado:
Boi dançou, dançou,
Mai agora tá deitado

Na seqüência uma pessoa presente cantava:

Ah! *pracero* meu. Boi de *sinhô* morreu...

E o boiadeiro continuava:

Vai-t'imbora, bobo,
O boi divertiu muito,
Agora ficou cansado;
Toca bico de ferrão,
P'ra tu vê como arrevira
E te dá no chão.

Em novembro de 1879 outra vez os negros são notícias nas crônicas policiais, quando vinte deles se divertiam a jogar búzios na mata, próximo à casa do organista e pintor Antonio Carlos Sampaio Peixoto, a chamada Chácara do Sampainho. Com a chegada da polícia os negros se espalharam pelas matas, mas dois foram apanhados e conduzidos à delegacia. Possivelmente estas práticas vinham acompanhadas de batuques e danças considerados obscenos pela elite branca.

Pelas ruas podia-se encontrar negros tocando música a troco de esmola. Segundo Brito (s.d., v.12:26-7), quando Carlos Gomes visitou Campinas em 1880, estava a passear com o irmão Sant'Anna na rua do Picador (Marechal Deodoro) quando teve sua atenção chamada por uma sanfona que executava trecho do *Guarani*. Dirigiram-se ao músico, um negro bastante jovem e elogiaram a sua execução simples mas inspirada. Ao perguntar se o homem gostaria de aprender música, este, que era um escravo, teria respondido "De que me serve? (...) O que eu mais desejo na vida é a liberdade, *siô*! (...) *Sô* noivo, *so siô*! Num quero me *casá* sendo escravo!". Os irmãos Gomes teriam ficado comovidos, uma vez que ambos apoiavam a abolição e Carlos teria comprado a liberdade do escravo por 100$000. Entretanto, Brito nunca cita a fonte das informações que publicou e ficamos sem saber se é mais uma estória sobre os Gomes ou uma história parcial ou totalmente verdadeira.

Um relato interessante sobre a atividade musical dos negros é de Amélia Rezende Martins, filha do Barão Geraldo de Rezende (1847-1907), quando ao falar sobre a vida dos escravos na Fazenda Santa Genebra[6], propriedade de seu pai, relata detalhadamente as danças, letras e músicas realizadas nas festas naquela fazenda (Martins, 1939)[7]. Conta ela que o Barão Geraldo algumas vezes por ano dava banquetes no terreiro de café, "uma festança em regra na fazenda". Vinha gente de fora, como os parentes da Fazenda Rio das Pedras, também em Campinas, cujo proprietário, o Comendador Albino José Barbosa de

[6] Onde hoje está localizada a UNICAMP.

[7] Pessoa bastante culta, Amélia escreveu diversos livros, alguns sobre música: *As 9 sinfonias de Beethoven*", São Paulo, Melhoramentos, 1922, 185p; *Curiosidades Musicais*, Campinas, Casa Livro Azul, 1920, 241p e *História da Música*, Campinas, Casa Livro Azul, 1918, 227p. Seus livros receberam elogios de Henrique Oswald, Luigi Chiafarelli, Vicenzo Cernichiaro, Oscar Guanabarino e Alfredo Gomes, filho de Sant'Anna,

Oliveira era avó materno de Amélia. Ela relata que em 21 de março de 1879, sua tia Luizinha escreveu à irmã Francisca Jacobina:

> Só não falei ainda na visita de Geraldo, e na minha intenção de ir amanhã para a Santa Genebra por 2 ou 3 dias. Maricota (D. Maria Amélia, mãe da escritora) pretende aproveitar o dia dos anos de Memélia, que cai em domingo, para dar uma festa á gente da fazenda, como tinha prometido. Para o samba irão daqui alguns "convidados" e nós tivemos também convite, especialmente Chiquita e Luluca, para passarem lá o dia e brincarem com a priminha.

A mãe da escritora, Dona Maria Amélia, manda carta à mesma Francisca contando que dois dias antes havia acontecido uma festa "muito influída, jantar, samba, etc, etc." A festa foi muito boa e os "pobres negros" ficaram muito satisfeitos. O Barão Geraldo havia lhes cedido a quarta-feira, que assim puderam "festar" na véspera de Natal e tirar o dia seguinte para descansar e "cozinhar às carraspanas".

Após o jantar e as saudações, começava a "dança típica dos pretos" que muito divertia os presentes, mesmo brancos. Formava-se uma roda e "os chefes do bumbo e dos pandeiros tomavam ares de importância" com o cantador no centro, andando de um lado para o outro "puxando" o samba e improvisando uma quadrinha, acompanhado de uns toques secos do bumbo e do bimbalhar dos pandeiros:

> Si mecê qué sabê quem eu sô,
> Si mecê qué sabê quem eu sô,
> Sô um viva pra Sinhô
> Si mecê qué sabê quem eu sô...

Outro texto poderia ser "*dô* um viva *pra* Sinhá Moça", ou para "Neném", ou para as visitas, e o coro tomava melodia uma terça acima para dar mais imponência ao preâmbulo. Neste momento a zabumba rompia forte, e os negros entoavam inúmeros sambas a uma ou duas vozes e "saíam os homens e mulheres num saracoteio desempenado" enquanto outros ficavam em seus lugares sapateando de cabeça baixa, as mulheres pegando nas saias como em avental, abaixando-se até ficarem quase de cócoras, ou rodando e se rebolando no mesmo lugar.

Amélia viveu muitos anos no Rio de Janeiro onde teve grande atuação na área cultural. Sua filha, Maria Amélia de Rezende Martins (1895-1968), desenvolveu importante carreira como pianista no Rio de Janeiro.

Segundo Amélia, os negros tinham excelente ouvido musical e não encontravam qualquer dificuldade em entoar uma música a duas vozes. O cantador improvisava quadrilhas novas, algumas sem graça e outras mais espirituosas.

A autora aponta que com a colonização estrangeira estas "tradições características da roça" foram se extinguindo e, embora as festas continuassem, assumiram outro caráter e outros instrumentos. No lugar da percussão entraram as sanfonas e cantos nacionais, em especial italianos, a festa coletiva ficou sendo o natal com o "Papa Noel" que distribuía presentes e implantou-se o costume da árvore de natal que não ficava dentro da casa grande, mas na capela. Nessa época, o Barão Geraldo, que dez anos antes da abolição fizera um voto de nunca mais comprar homens, não organizava mais festas para os escravos, que agora livres, participavam da festa comum.

Como musicista dedicada que era, Amélia teve a oportunidade de transcrever em partitura os diversos cantos dos escravos de sua fazenda, deixando registrados importantes manifestações da música negra em Campinas, que podem ser encontrados nos apêndices desse trabalho.

Outro canto negro é comentado pela escritora campineira Júlia Lopes de Almeida (Amaral, 1927:286), retratando quatro tipos característicos de sua infância por volta de 1870; se refere a uma certa *negra da rendidura*, figura lúgubre, alta, magra e sórdida, vestida de trapos, que caminhava sempre agarrada a um pau, em passo lento, só descerrava os lábios para cantar com voz soturna e em monótona toada:

> Andéu, andéu, minha menina,
> Eu vai-se embora, na minha terra ...
> Muito fundo! (sic)

E a esta última palavra ela unia o dedo ao chão, furando a terra com a unha.

Provavelmente a região de Campinas fosse muito rica no que se refere à cultura popular, mas os relatos até hoje encontrados são poucos, exteriores ao evento e realizado por pessoas da elite intelectual ou econômica. Apesar disso, deixaram registros de que estas manifestações existiram e que não eram desprezíveis no contexto social de então.

No caso específico dos eventos relatados na Fazenda Santa Genebra, deve-se levar em consideração que o Barão Geraldo de Rezende não era escravocrata e permitiu a

manifestação da cultura negra em sua propriedade com tolerância, o que não ocorreu em outras fazendas da região, onde havia alguns senhores notoriamente conhecidos pela intransigência com seus escravos que não tinham espaços para expressar a sua cultura.

SERENATAS E MÚSICA NOTURNA

Embora as referência sejam poucas, através dos relatos de Raphael Duarte (1905) sabemos que eram comuns as serenatas em Campinas. Relata que os seresteiros saiam munidos de lanterna para iluminar o caminho, "a defender-lhe os pés, mais as ventas, contra qualquer topada ou narigada às tontas". Esse objeto era imprescindível, embora ainda não fossem comuns "essa coisa feia, que chamam de gatunos e malfeitores", pois a cidade era repleta de buracos traiçoeiros e poças d'água que podiam levar a serenata por água abaixo. Os seresteiros iam tocando e cantando pelas ruas

> a repenicados de guitarra e ao doce gemer do violão, cujas notas de intensa harmonia quebravam o silêncio das ruas! Eram o *Dorme, que eu velo, sedutora imagem*, a *Mulher formosa que encontrei pela vida*, entoados com fogo e brio, pelo tenores e barítonos locais, que arrancavam profundos suspiros às nossas gentis patrícias, estaticamente presas às rótulas e empanadas das janelas, ouvindo morrer o canto e o dedilhar do violão. E lá fugia languidamente a serenata pelas ruas enluaradas, acordando nos corações frêmitos indefinidos, que eu nem sei si de paixão ou de saudades! (Duarte, 1905)

Ele cita alguns dos seresteiros mais ativos: Tonico Pitada, Miguel, Janjão, e o melhor de todos, Joãozinho Jordão, um "tira-cismas" no violão. Assim que "pescava" o tom da cantiga, começava a florear acompanhamentos, com belas variações nos bordões. Certa ocasião, ao ensaiar com Martins Guimarães, o *Ramalhete Poético*, apelido derivado da grande facilidade para escrever belos versos, por mais que Jordão se esforçasse, não conseguia uma melodia que agradasse o poeta que queria uma música mais terna e tocante, algo como o "Miserere del Trovatore". Gostaria que a peça começasse com algo como o prelúdio da campa: "ban! ban! ban!"

E Joaõzinho atacava o bordão em lá menor: "ban! ban! ban!", e o poeta cantava:

Ai! que continuo a penar,
Este meu triste viver!
Tão longe do teu olhar,
Olha que venho a morrer!

Choro de dia e de noite,
De noite e de dia gemo;
Suspiro a cada momento,
Neste sofrer duro, extremo!

E o Joãozinho: "ban! ban! ban!..."

As serenatas nem sempre eram bem-vindas: mais de uma vez houve discussões, como a que comentou o Correio de Campinas, cuja versão contrariou os seresteiros. O título

da nota foi "Rolo" e os músicos revoltados escreveram ao Diário de Campinas, protestando contra aquela versão, explicando o que realmente aconteceu. A nota, assinada por João de Castro Canto e Mello, funcionário dos Correios, informa que estava com seus companheiros percorrendo as ruas em serenata, quando, ao passarem pela rua General Osório 41, apareceu um escravo na janela dizendo que ali não poderia haver cantoria. Um dos músicos colocou a mão na janela e alguém dentro da casa fechou-a prendendo-lhe a mão. Ao suspender a janela para liberar o amigo, o missivista viu o dono da casa que apontava-lhe uma garrucha e o ameaçava de morte; o músico entrou na casa e pôs em debandada o escravo e o "valiente". O Correio de Campinas havia solicitado ao administrador dos Correios uma sindicância para a apuração dos fatos, o que revoltou ainda mais o músico, uma vez que se julgava um bom funcionário e seu patrão nada tinha a ver com os atos de sua vida privada. E arrematou: "Mas como não estou sujeito aos bolos de superiores... tenho direito de passar bolos no jornal que faltou à verdade." (DC, 12/05/87).

Em 1881 nova querela com relação aos músicos de rua: em uma notícia com o títulos "...Olho vivo e pé ligeiro..." um leitor reclama de um certo J. capoeira (sic) que sempre fazia parte na rua Ferreira Penteado, esquina rua Alegre:

> É necessário que o dono dessa propriedade lance suas vistas (N.B.) assim como o ilustrado delegado de Polícia privou as serenatas de violão porque no meio destes cantares (?) anda sempre o jovem e inocente J. capoeira? e consta mais também, que tem uma pessoa neste quarteirão que joga a vermelhinha. Um do quarteirão.

Na pequena cidade onde tanto se cultivava a música, casas pequenas e geminadas não permitiam estudar música até mais tarde, sob risco de importunar os vizinhos menos afeitos à música. Na rua Direita alguém, provavelmente uma mulher, costumava realizar seus exercícios canoros até altas horas da noite, perturbando muito a um leitor que sofria com o que chamou de "harmonias da rua Direita" que comentou: "Existe na rua Direita um rouxinol francês que canta dia e noite. Não se sabe se é por alegria ou por tristeza, porque todos os pássaros têm sua hora para cantar. Este tanto canta que aborrece todos os ouvintes. O Gavião".

BANDAS DE MÚSICA[1]

As bandas de música pontuavam cada evento importante, cada melhoramento e Campinas, que experimentava grande crescimento econômico, já não podia prescindir da sua alegria e descontração em todos os recantos da cidade. Se apresentavam em todos os locais, inclusive em uma inusitada tourada acontecida em Campinas em 1877, onde se anunciava "touros farpeados e capeados" (DC, 11/08/1882). Paralelamente, acompanhavam também as cerimônias solenes tanto religiosas como políticas, procissões e enterros.

Formavam um microcosmo social, já que os grupos eram formadas em geral por uma classe social específica, seja profissional ou racial. A atividade de algumas bandas extrapolava o universo musical, e algumas se posicionavam politicamente, animando gratuitamente manifestações populares, em especial republicanas e abolicionistas.

Nesse sentido, temos a destacar a atuação de dois regentes que, ao lado da atividade musical, marcaram presença na paisagem política e social do período: Azarias Dias de Mello e Luiz De Tullio (da Banda Italiana, onde era coadjuvado por seus irmãos Pompeo e Miguel). Além das tradicionais apresentações em locais abertos, as bandas Azarias e Italiana eram encontradas em manifestações populares de caráter reinvindicatório e comemorativo.

São encontradas, por exemplo, nas comemorações pela abolição, acompanhando o povo que saiu às ruas numa festa que se durou cerca de sete horas com a cidade toda iluminada. Às 5:00h da manhã já estavam de novo na praça, onde aconteceram novas manifestações. A orquestra Azarias se apresentou na torre da Matriz durante a manhã; ao meio-dia houve passeata até a Câmara, com a banda Italiana a frente e a de Azarias fechando o préstito.

Antes da proclamação da república essas bandas marcavam as cerimônias de apoio ao grupo que lutava por esse ideal. Em 1888 o Clube Republicano de Campinas promoveu diversas cerimônias para comemorar o aniversário da Revolução Francesa no dia 14 de julho à meia-noite, quando aconteceu uma salva de vinte e um tiros com a

[1] Este tema foi objeto da dissertação de mestrado de Maria Luiza Duarte do Pateo: *As bandas de música e cotidiano urbano*, IFCH/UNICAMP, 1997. Assim evitaremos tratar de cada grupo especificamente.

banda executando a *Marselhesa*. Às 4:30h nova salva de tiros marcando a alvorada, seguida de uma "sinfonia" (?) por duas bandas (certamente a Italiana e a de Azarias) na sala dos sinos da Matriz da Conceição seguida de passeata em direção ao Rink onde se realizavam as reuniões; na chegada foi executado o Hino da República pelas mulheres presentes acompanhadas pelas bandas. Houve ainda uma manifestação cívica na cidade e a cada cinco minutos um rojão ia aos ares e a cada hora um morteiro, sempre ao som de uma banda de música. (DC, 01/01/89)

Por ocasião da Proclamação da República, essas bandas também participaram ativamente, sendo que a Azarias, nos primeiros dias do novo regime já ensaiava uma obra escrita especialmente para este evento pelo músico Manuel Martins Ferreira de Andrade de Ribeirão Preto. Tanto essa banda como a Italiana participaram de uma comitiva que saiu de Campinas para comemorar a proclamação da república, quando foram reservados dois trens que levaram os grupos com destino a São Paulo.

Em 25 de novembro de 1889 a Banda de Azarias acompanhou os cocheiros da cidade que se reuniram na Praça Visconde de Indaiatuba e foram em passeata até a casa do republicano Francisco Glicério para cumprimentá-lo pelo advento da república no Brasil. Em frente à sua casa houve um discurso em sua homenagem, ao que o homenageado agradeceu e ergueu vivas à classe manifestante. Em seguida, sempre ao som da *Marselhesa* o grupo seguiu até as redações dos jornais campineiros e o Clube Republicano de Campinas.

Os melhoramentos urbanos também eram comemorados com a presença das bandas, como as festividades de inauguração da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, que ligava Campinas a Jundiaí em 11 de agosto de 1872. Sabendo-se como a cidade se desenvolvia vertiginosamente, pode-se calcular a importância que teve esta estrada que permitiria rápido escoamento da grande produção cafeeira.

> O dia 11 — a ansiada aurora do nosso futuro — abriu-se afinal nadando em ondas de harmonias, num concerto mágico de todos os bulícios que o prazer derrama quando vem sinceramente no peito. (GC, 11/08/1872)

As casas estavam embandeiradas, praças e ruas adornadas e um arco foi colocado na rua da Constituição. A própria estação estava decorada com coretos, arcos, emblemas,

galhardetes, símbolos, festões de coqueiros, de murtas e de flores. A movimentação começou logo pela manhã e a banda de música já estava na estação para animar a festa. À tarde já havia uma multidão aguardando a chegada do primeiro trem, o que aconteceu às 15:30h, quando foram lançados muitos foguetes e girândolas. Assim que estacionou, aconteceram uma série de discursos e uma cerimônia religiosa e foi servido um lanche para mais de setecentas pessoas.

Nessa ocasião se apresentaram duas bandas, a da Fazenda Santa Maria, composta apenas por escravos; Pateo (1997:35), citando um Álbum de 1937, aponta que a segunda banda seria a Euterpe Comercial, o que entretanto deve ser um equívoco, uma vez que essa banda, formada por pessoas ligadas ao comércio, só foi fundada em 1873, segundo nota da Gazeta de Campinas de 21 de agosto daquele ano.

Para esse evento Sant'Anna Gomes escreveu a peça "*A Estrada de Ferro*", não se sabendo qual das duas bandas a executou ou se ambas se juntaram para tal (Pateo,1997:35). Com relação ao comércio, é importante lembrar que nesse ano os comerciários conseguiram uma importante conquista trabalhista: a Câmara determinou o fechamento do comércio aos domingos após as 14:00h. Os caixeiros fizeram uma grande manifestação e na noite do primeiro domingo livre fizeram uma passeata pelas ruas da cidade, naturalmente com a banda de música à frente. Talvez essa folga aos domingos possa ter dado origem à banda Euterpe Comercial.

Outra solenidade importante foi a introdução do transporte coletivo na cidade com a inauguração da Companhia Campineira de Carris de Ferro em 24 de setembro de 1879. A festa começou às quatro horas da tarde e em princípio foram instalados quatro bondes, sendo que no da frente estava a banda de música e nos seguintes autoridades e convidados. Ao chegar ao Largo do Rosário os bondes estacionaram e a Banda de Sant'Anna Gomes, que já estava a postos, tocou algumas peças; em seguida os bondes seguiram até a estação na rua São José onde aconteceram os discursos de praxe. A festa foi perturbada pela presença de alguns meninos que insistiam em colocar pedras em todo o trajeto dos bondes (DC, 26/09/79). Não se sabe se foi esta a razão mas os bondes descarrilaram algumas vezes e o defeito apontado foi que os trilhos estavam entupidos de terra (ou seriam as pedras?), além do que as curvas dos trilhos na rua do Bom Jesus eram muito fortes e precisavam de

modificações. Mas os carros eram excelentes do ponto de vista da comodidade e elegância (DC, 19/09/1879).

Em 1884 foi inaugurado com festa o tráfego de bondes até o bairro Guanabara, sendo que às 5:00h partiram do largo do Rosário cinco bondes, em um dos quais seguia a Banda Luiz de Camões. O movimento foi intenso e entre as 6:00 e as 8:00h andaram de bonde (e ouviram a banda tocar) mais de oitocentas pessoas.

Ainda outra inauguração importante que contou com a presença de banda foi a da Empresa Telefônica Campineira em 1884, que foi uma festa mais modesta, realizada nas dependências da companhia, com um "ligeiro copo d'água". Houve discursos e durante toda a reunião tocou a banda de música Italiana, cujos sons foram os primeiros sinais telefônicos da cidade: ao serem feitas ligações para todos os assinantes, que eram cinqüenta e seis, os sons que eles ouviam ao atender o telefone era o da banda de música que tocava alegremente na sede da companhia telefônica.

Por vezes as bandas participavam de outras inaugurações não tão nobres, mas não menos importantes,como a do novo edifício da Companhia do Matadouro Municipal que era, segundo a Gazeta de 31 de outubro de 1885 um "elegante edifício ornamentado exteriormente com bandeiras, flâmulas e folhagens apresentando à vista um belo aspecto". Nessa ocasião estava presente a Banda de Azarias, que ficou no salão principal "onde fez ouvir as sua melhores peças". Entretanto a cerimônia não ficou só nos discursos e nos sons da banda: foi procedida a matança de diversas rezes, um serviço que "contentou a todos os presentes pela limpeza e rapidez" (será que aos músicos também?). A seguir foi servido um "profuso copo de água"...

Ainda nesse ano ocorreu no Palacete Bellinfanti a Grande Exposição Regional de Campinas, para a qual Carlos Gomes compôs o "Coro Triunfal" *Progresso!*, peça para coro e orquestra[9]. No encerramento houve um grande desfile no qual tomaram parte os operários das indústrias da cidade, associações cívicas e, como não poderia deixar de ser, de bandas de música, no caso a Luiz de Camões, Amadores D'Oeste de Azarias e a Italiana.

Para a visita de Carlos Gomes em 1880 foi nomeada uma comissão para cuidar dos festejos que estabeleceu que haveria um préstito que desceria da estação e percorreria as

[9] Peça que recentemente gerou uma polêmica: seria adequada para ser o hino oficial da cidade?

ruas na seguinte ordem: na frente viria o homenageado, acompanhado de autoridades civis, administrativas e consulares, comissões, representantes de classe, sociedades e corporações. Na seqüência viria a Banda de Música da Sociedade Luiz de Camões, em seguida a população, a Banda Campineira, dirigida por Azarias, que deveria estacionar no coreto, e a Filarmônica Artística Campineira de Ananias José Vieira, que deveria ficar em frente ao Rink. À noite, todas as bandas deveriam se reunir no Largo do Rosário e dali caminhariam até a casa onde estava Carlos Gomes. (GC, 17/09/80).

Outra festa importante foi uma confraternização da classe comercial de Campinas com os colegas do Rio, Santos e São Paulo em Janeiro de 1889. No dia dois desde as cinco horas da manhã a banda de música italiana começou a percorrer as ruas da cidade, chegando às seis horas à sede da Sociedade Musical Particular Luiz de Camões, onde se formou outro préstito que tinha à frente a banda daquela sociedade, seguida pelo estandarte da classe comercial, flanqueado por uma guarda de honra. Depois vinham os representantes da imprensa, os negociantes e a banda de música italiana. Fechando o cortejo estava a corporação da classe comerciária. O séquito seguiu até o Estação da Companhia Paulista e entre fogos, girândolas e uma salva de vinte e um tiros, as pessoas ligadas ao comércio seguiram para São Paulo onde se realizariam novas comemorações. O grupo regressou à cidade no dia seguinte, chegando na estação às cinco horas da tarde, sendo recebido pela banda Luiz de Camões. Formando um séquito com a mesma ordem da partida, houve outra passeata até a sede da Sociedade Luiz de Camões, onde o grupo se dispersou.

Também foram importantes para nosso estudo as visitas do imperador a Campinas. Embora não tenham sido localizados até o momento registros das visitas de 1875 (inauguração da linha Campinas-Moji-Mirim da Companhia Mogiana, 1876 e 1878 (a passeio) pode-se afirmar que as bandas de música, cujo número havia se ampliado em pouco tempo, estiveram presentes em todos os momentos e passos do Imperador pelas ruas da cidade, desde a estação de trem até o último aceno. Já da visita de 1886 temos algumas informações que nos esclarecem um pouco como teriam sido as visitas anteriores. A forte presença de monarquistas entre a elite do poder local e a simpatia popular que a família imperial ainda desfrutava, contribuiu para que sua visita à cidade fosse recebida com entusiasmo. Essa visita foi descrita por Amaral Lapa (1995:87-101) baseado em matéria

publicada pelo Diário de Pernambuco, que na época transcreveu o que foi publicado no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro.

A comitiva chegou na estação no dia 28 as 15:30h e era aguardada por cerca de dez mil pessoas (!), segundo relatos do jornalista. Foi recepcionada pela Câmara Municipal e autoridades e várias bandas se reuniram para executar o Hino Nacional ao som de "milhares" de foguetes. No caminho do cortejo entre a estação e a casa do Conde de Três Rios (Joaquim Egidio de Souza Aranha) onde ficaria hospedado, a multidão lotava as ruas enfeitadas em todo o percurso da comitiva que era sempre acompanhada pelas bandas Italiana e Luiz de Camões. O imperador foi à Matriz Nova e subiu até a torre e se deteve no coro onde pode ouvir o órgão *Cavaillé-Coll* executado por Sampaio Peixoto. À noite houve um jantar oferecido pelo anfitrião, seguido de um *Te Deum* na Matriz (certamente com música). A igreja esteve lotada e a multidão permaneceu na praça até 22h ao som da banda de música que se apresentava no coreto todo iluminado. Mais tarde o imperador entregou cartas de alforria e às 21h recebeu a Sociedade Alemã Canto Concórdia (coro masculino) que apresentou algumas peças musicais. Diz o artigo que D. Pedro agradeceu pela apresentação à Emilio *Heutmig*. Provavelmente o jornalista tenha se enganado e o nome correto seria Emilio *Henking*, o marido de Joaquina Gomes, músico (citarista) e membro atuante da colônia alemã na cidade.

No dia seguinte pela o imperador visitou algumas indústrias e à tarde hospitais e escolas, indo em seguida ao Hipódromo, onde a banda de música "disparou" o Hino Nacional, e ao Passeio Público. Na residência onde se hospedava recebeu às 20h a Banda de Música dos funcionários da Fábrica Lidgerwood e após a execução do Hino Nacional foram oferecidas ao Imperador as armas imperiais fundidas em suas oficinas. A seguir se apresentou a banda de música composta pelos colonos da Fazenda Sete Quedas, que veio acompanhada da Sociedade Italiana Confederata e foi executado novamente o Hino Nacional. A festa terminou na casa do Conde de Três Rios mas continuou pelas ruas e a música soou até 23h.

O imperador fez várias outras visitas a indústrias e locais importantes da cidade, sem registro da ocorrência de música, o que certamente não descarta a sua existência. Vamos encontrá-lo de novo em uma cerimônia de batismo na Matriz Nova, onde o casal

imperial foi apadrinhar o filho de Próspero Bellinfanti, comerciante italiano e presidente da *Sociedade Italiana Condeferata*, que veio à cerimônia precedida de sua banda de música, provavelmente a Banda Italiana.

Após uma visita à Casa de Câmara e Cadeia (da qual teve péssima impressão), o imperador se dirigiu à Sociedade Musical Particular Luiz de Camões onde foi recebido pela banda de música e pelos alunos daquela instituição, visitando a seguir outras escolas.

O imperador visitou ainda os colégios Alemão e o Florence, o Teatro S. Carlos e o Gabinete de Leitura e o Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência e, segundo o jornalista que relatou a visita, mal se retirava uma comitiva aparecia outra para cumprimentar o imperador, enquanto o Largo da Matriz permanecia repleto de povo e música.

À noite no Largo da Matriz já estava tocando a banda de música e o imperador recebeu operários das indústrias Mac-Hardy, Arens e Irmãos e Viúva Faber, que se apresentaram em *marche aux flambeaux* seguidos por suas bandas de música.

Outros membros da família imperial que vieram à cidade mais de uma vez foram o Conde D'Eu e sua esposa, a Princesa Isabel, acompanhados da Baronesa de Suruhi. Aqui estiveram em junho de 1874 e as manifestações populares também ocorreram desde a chegada do trem quando banda dirigida por Francisco Antunes Corrêa tocou o Hino Nacional e acompanhou o cortejo até a casa do Conde de Três Rios, no Largo da Matriz, seguidos por alunos e populares. Ao chegar à residência onde ficariam hospedados, o casal foi saudado com vivas e com a execução do Hino Nacional executado pela orquestra de Sant'Anna Gomes. No Largo da Matriz não faltaram as tradicionais baterias e girândolas, além das peças musicais. À noite houve uma sessão de gala no Teatro São Carlos e novamente se ouviu a banda de Sant'Anna Gomes executando o Hino Nacional e muitas outras peças.

Outros momentos importantes das bandas na cidade eram as constantes inaugurações de entidades. Podemos citar a inauguração do hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência, construído por membros da colônia portuguesa em junho de 1879 às 11:00h. A festa se iniciou com foguetes ao som da banda de música e baterias, dando início à benção das imagens, do edifício e dos paramentos, seguido de missa rezada

pelo vigário de Santa Ifigênia em São Paulo, que veio a Campinas exclusivamente para esse evento. Alguns discursos e os convidados se dirigiram para uma sala onde foi servido um "copo d'água", com a banda tocando durante todo o tempo. O nome da banda participante não é citado em momento algum, mas é provável que fosse a da Sociedade Luiz de Camões, entidade também criada pela colônia portuguesa em Campinas.

Nas comemorações do primeiro ano se apresentou a Luiz De Tullio desde a madrugada fazendo a alvorada pelas ruas da cidade, tendo tomado o bonde às 10:00h se dirigindo à sede da Sociedade. Às 11:00 houve missa cantada a órgão e voz na capela do hospital, com o solo ao pregador sendo executado por "uma amadora"(?) e a partir das 4:00h a banda tocou no Jardim. No dia primeiro de julho houve salva de 21 tiros com a Banda Italiana percorrendo diversas ruas e mais tarde tocou na sede, quando executou a polca *Carlos Gomes*, repetida duas vezes e recebeu pétalas de rosa. À noite a região do hospital ficou iluminada, e a banda seguiu da sede da Sociedade até a casa do diretor onde houve discursos e comemorações.

Em 1885 pensou-se em um novo local para as apresentações das bandas; esta idéia surgiu em função da Exposição Regional ocorrida naquele ano, para a qual foi construído um coreto; após o encerramento do evento ficou sem utilidade. Os moradores e comerciantes da Praça da Matriz Velha, cuja freqüência havia diminuído muito após a inauguração da Matriz Nova aventaram a possibilidade de que o referido coreto, uma vez encerrada a Exposição, fosse removido para aquela praça, com uma indenização aos cofres municipais. Montado no Largo do Rosário, foi transferido para a Praça da Matriz Velha somente em maio do ano seguinte, mas o local onde foi instalado não agradou aos e moradores da região. As pessoas que haviam feito doações para a remoção do coreto reclamaram que o coreto deveria ter sido colocado na maior porção ajardinada, entre a rua do Caracol e a rua da Cadeia.

O coreto foi inaugurado em 27 de julho com a apresentação da Banda Luiz de Camões, tendo como destaque no programa o tango *Negrito* de Maria Amélia de Freitas Guimarães, numa apresentação que se estendeu até oito horas da noite. Parece que o novo local para as bandas não vingou, já que no ano seguinte, 1887, o Diário de Campinas solicitou que o coreto fosse mais utilizado, uma vez que somente uma atividade maior

poderia justificar um coreto instalado naquele local. Em 27 de novembro de 1888 foi anunciado um concerto da banda Azarias nesse coreto e após esse evento não se tem mais notícias de apresentações naquele local.

Em 1870 a Orquestra Campineira, dirigida por Sant'Anna Gomes anuncia seus serviços anunciando que se apresentava em festas religiosas e profanas e possuía um arquivo de duas mil peças de música, ampliado para cinco mil em propaganda de 1872. Entre as partituras desse arquivo encontravam-se peças de Auber, Bellini, Bizet, Donizetti, Haydn, Mercadante, Meyerbeer, Mozart, Pacini, Rossini, Verdi e Weber. Entre os brasileiros Francisco Manuel da Silva, Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Padre José Maurício. Embora no caso se trate de uma orquestra, essa relação nos indica os compositores considerados mais importantes e certamente seriam adaptados para as bandas, inclusive as peças religiosas.

A grande maioria desses compositores caracteriza-se por sua produção operística, indicando a que a predominância no repertório das bandas de arranjos, *pout-pourris* e fantasias sobre de temas de ópera era grande. Também eram muito apreciados trechos de operetas (em 1887, Bocaccio) e revistas tão em voga naquele período como *Xumbi Caiena* de Cavalier ou a *Grande Chiba Nordestina* de Abdon Milanez; desse mesmo autor em abril de 1887 foram apresentados trechos da revista "O carioca do ano", com destaque para jongo ou ainda de trechos de *O Bilontra* (ambas pela banda Azarias), que em agosto de 1886 teve que ser bisado. Além disso eram executadas composições originais para esta formação, valsas, *schottishs*, mazurcas e polcas, das quais são literalmente citadas na imprensa a *Carlos Gomes* de Henrique Alves de Mesquita apresentada em diversos programas, *Azarias* de Sant'Anna Gomes, e peças diversas como *La fanciulla* de Bráulio Gomes.

As partes musicais eram executadas com auxílio tanto partituras impressas como arranjos realizados pelos músicos locais; por vezes para uma mesma obra se mesclavam partes impressas e manuscritas, conforme se pode verificar no arquivo do Museu Carlos Gomes[3].

[3] O CT Nogueira se refere unicamente à partes exclusivamente manuscritas, não incluindo as inúmeras obras impressas que fazem parte daquele acervo.

Em uma nota publicada no Diário de Campinas, o cronista confirma indiretamente o tipo de repertório executado, quando afirma que a "casta diva" se espelhava no lago. Trata-se de um trocadilho com a famosa ária da ópera *Norma* de Bellini; na mesma nota cita Rossini, ambos compositores cujas obras foram fartamente adaptadas para banda. Peças desses compositores, ao lado de Donizetti e Verdi, eram as mais executadas, por diversas razões: a ópera italiana dominava a cena musical nesse período; era do agrado do público local; a instrumentação original das aberturas era bastante favorável à sua adaptação para instrumentos de metal e soava muito bem em espaços abertos; arranjos de árias, duetos, tercetos e quartetos eram considerados obras finas e requintadas, sendo muito apreciadas, até porque remetiam às situações originais da ópera. Além disso, linhas melódicas simples e em geral acompanhadas por instrumentos em acordes maiores sem grandes malabarismos harmônicos ou rítmicos, permitia que os músicos executassem as obras sem grandes dificuldades, contentando muito o público que ia ouví-la[4]. Era suficiente a transcrição das partes de violinos para instrumentos como a flauta ou clarineta e mais algumas adaptações e o arranjo estava praticamente concluído.

No caso das operetas e revistas, seu caráter alegre e jocoso era também extremamente favorável para os momentos de descontração e lazer, além do que na década de 1880, talvez fossem mais populares que as óperas na cidade, que se divertia muito nos teatros, conforme o relatado no capítulo pertinente. As demais peças do repertório também eram sempre alegres e festivas. Além dos tradicionais hinos e marchas, as valsas, polcas, mazurcas e *schottishs* enchiam o ambiente de alegria e revestiam as tardes de domingo de um caráter festivo.

Esses gêneros, todos provenientes da Europa, foram adaptados e incorporam elementos característicos da música brasileira. *Schottisch* (escocesa), antiga dança de salão onde os pares se movimentavam sincronicamente, geralmente em compasso binário, foi uma das danças exóticas européias que mais se adaptaram ao gênio brasileiro e teve grande produção nas últimas décadas do século XIX e início do XX, em especial no Rio e em São Paulo (Andrade, 1989). Já a mazurca é uma dança popular polonesa, de movimento moderado em compasso cantada e dançada em compasso ternário ($^3/_4$) e sua

[4] Aqui estamos nos referindo a obras anteriores a Otello e Falstaff, onde essa simplicidade já não existe.

forma é similar à da polca. Essa, talvez a mais popular de todas, tem ritmo binário ($^2/_4$) e andamento moderado e é composta de uma introdução que prepara a entrada do tema e uma coda que serve de conclusão a toda peça; foi introduzida no Rio de Janeiro no carnaval de 1846 pela atriz Clara del Mastro. Tanto *schottish* como a polca foram nomes dados pelo povo à epidemias no Rio de Janeiro. (Andrade, 1989). A valsa, de compasso ternário ($^3/_4$) e andamento variado, entrou no Brasil por volta de 1837, geralmente tem uma introdução lenta que nada tem a ver com a peça em si, que é dividida em 5, 4 ou 3 trechos chamados números que são tematicamente diferentes entre si e de tonalidades diversas.

Essas adaptações de gêneros estrangeiros característicos de países completamente distantes da realidade brasileira, (polca e mazurca, Polônia; valsa, Áustria; *schottisch*, Escócia) foram o ponto de partida para a criação de uma música brasileira e grande parte disso se deve à ação das bandas de música que iam às praças, apresentavam esse repertório que aos poucos foi se configurando, chegando mesmo a serem considerados gêneros brasileiros. O caso da valsa é muito marcante, pois, nas palavras de Renato Andrade, "amaneirou-se (...), ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores" (Almeida, 1942). A mazurca é uma dança extremamente popular entre os gaúchos, onde é conhecida como rancheira. As *schottischs* abrasileiradas eram "composições no geral melosas, com nomes de uma doçura estapafúrdia e melódia bem caracterizadamente nacional. Se adaptou mesmo tanto que no seu corte rítimico apareceram por aqui muitas modinhas populares" (Andrade, 1989). E a polca foi incorporada à música brasileira na qualidade de música preferencial dos carnavais.

Na introdução desses gêneros no Brasil, deve-se levar em consideração que a ampliação da atividade teatral teve grande influência, já que em diversas peças havia números cantados que foram apropriados pelos músicos locais. E as bandas de música foram as difusoras dessas músicas, tocando-as diretamente para o povo que passa a caracteriza-las como música brasileira. E a própria atividade de banda no Brasil foi bastante diferenciada das similares européias, já que se permitiam uma atuação mais livre e rapidamente abandonam o tom militar que ainda hoje é comum no exterior.

PASSEIO PÚBLICO

> Sempre que noticiamos musica aqui ou acolá somos levados a isso... por prevenção de pessoas competentes. Acontece que muitas vezes depois da publicação da notícia, ela não aparece tendo nós de passar por mentirosos. Indefluxa-se um flautim, constipa-se um trombone, o bumbo tem uma indigestão, o clarinete perdeu um dente, não se toca e nós que pregamos a peta ficamos com um "carão" de meter dó. Resolvemos não publicar mais estas noticias, ficando na vontade dos que comandam a banda mandar anuncia-la na seção competente, ou então resolverem definitivamente não mais abusar dos jornais e do publico. (DC, 15/11/1881)

Segundo Leopoldo Amaral (1927) "o jardim regurgitava de famílias, vendo-se ali o que Campinas tinha de mais distinto". Esse era local privilegiado das bandas era o Passeio (ou Jardim) Público, área de lazer criada em 1876 através da iniciativa privada com auxílio da Câmara. Localizada onde se acha hoje o Centro de Convivência Cultural, tinha grutas, plantas, bosques, lagos, um moinho de vento e dois caramanchões com trepadeiras. A importância da abertura desse local ao público foi resumida pelo Diário de Campinas de 31 de outubro de 1876, que analisa os Passeios Públicos em geral como "focos de reuniões onde se exerce sociabilidade que é característica do adiantamento de um povo". Mas o local estava voltado mais para as classes abastadas que para a população em geral, uma vez que eram "cobrados" auxílios às pessoas que passavam os portões, segundo se afirma, para que fossem realizadas melhorias no parque. Embora não fossem propriamente ingressos ficavam pessoas nas portas solicitando colaborações par melhoria do local, o que em si já inibia o acesso das pessoas mais humildes.

Em 1878 foi inaugurado o *chique e distinto* Bar Challet-Quiosque, quando se apresentou a Banda Carlos Gomes das dezesseis às dezenove horas. Em 1881 o local já possuia sofás de ferro e 30 bancos, permitindo o assento de mais de oitocentas pessoas (Pateo, 1997:64). Por essa época já era grande o número de freqüentadores daquele local, principalmente quando havia música. O Diário de Campinas de 22 de agosto de 1881, ao comentar uma apresentação da Banda de Luiz de Tullio (Italiana?), informa que a banda tocou até muito depois do anoitecer, sempre com bom público e arremata: "a maior ou menor freqüência do público no Passeio depende de haver ou não música".

Um pavilhão de ferro foi oferecido pelo industrial Guilherme Lidgerwood em 1883, que inclusive formou uma banda com seus operários que se apresentou algumas vezes naquele local. Em frente aos seus portões havia uma placa de ferro com os seguintes

dizeres: "A guarda desse Passeio está confiada ao público". O coreto foi inaugurado as 5:00h com a presença da banda Luiz de Camões; mais tarde tocou a banda de música Italiana com o Passeio embandeirado e ornamentado. Na noite seguinte também houve iluminação e música.

Desde sua inauguração as bandas começaram a se apresentar naquele local de forma esporádica desde 1877:

> Banda Azarias, de meninos à tarde - No dia 25 (de dezembro) haverá ali, a Banda de Música do conceituado prof. Azarias, composta de meninos, vai tocar à tarde lindas peças, o que sem dúvida deve despertar atenção. Nessa tarde haverá uma pessoa com uma salva afim de receber de cada visitante (GC, 19/12/77)

Posteriormente tornou-se um hábito a reunião domingueira nos fins de tarde para ouvir as bandas da cidade que a partir de 1879 passam a se apresentar sistematicamente no local, o que provocou um substancial aumento da freqüência àquele local já que anteriormente, como informou o Diário de Campinas, "a falta de uma banda de música naquele local já faz sentir e por isso a presença tem sido diminuta". Já em 10 de maio o jornal comentava:

> Dissemos há dias que nos constava achar-se contratada uma banda de música para tocar aos domingos à tarde no Passeio Público, e de fato realizou-se a notícia, indo esta banda tocar anteontem desde as 4 horas da tarde às 7 da noite. Semelhante idéia foi coroada do mais feliz êxito, pois desde que existe aquele ponto de agradável reunião, nunca houve tão avultada concorrência de povo. Os bondes conduziram durante a tarde grande quantidade de pessoas, o que perfeitamente deixou demonstrado que a população de Campinas está apreciando devidamente tal melhoramento.

Recentemente havia entrado em funcionamento a Companhia Campineira de Carris de Ferro, um dos mais importantes avanços no progresso da cidade. A chegada de bondes até o Passeio Público facilitou sobremaneira o acesso do público àquele local, um tanto distante do centro da cidade; funcionavam de cinco as dez da noite sempre que havia música. Houve uma relação de reciprocidade: a presença das bandas exigiam os bondes e a existência dos bondes exigia a presença das bandas naquele local. Assim se manifestou o Diário de Campinas:

> Que bom! ver a "casta diva" a espelhar-se no lago, ao pé de fruta, e ouvir Rossini. Poetas, soltai da lira as lânguidas volatas, fazei vibrar as cordas em sentidos enquanto nós provamos as boas empadas do Mello, regadas a cerveja.

O sucesso das bandas no Passeio foi tão grande que promoveu-se a apresentação de bandas também durante a semana. A Banda Italiana passou a realizar apresentações todas as quintas-feiras das 19:00 às 22:30h. Para avisar a população da presença de uma banda de música no Passeio, os bondes passaram a circular com uma bandeirola indicativa (Pateo, 1997:153). Mas essa banda não deixa de se apresentar também aos domingos, cujas retretas começavam à tarde, e dependendo da presença e entusiasmo do público, podiam prosseguir até a noite.

Em 1880, foi realizado no Passeio um festival de bandas onde se apresentaram as bandas Sant'Anna Gomes, União dos Artistas e Sociedade Carlos Gomes, quando foram solicitados donativos para a compra de bancos (CP, 22/08/68). A Gazeta de Campinas de 25 de março avisa que

> Domingo terá lugar no Passeio Público mais uma agradabilíssima reunião. Vai ali tocar a distinta Banda de Música da Sociedade Carlos Gomes, a Banda do Sr. Sant'Anna Gomes e a Banda União Artística. Informa-nos que o Passeio nesse dia estará elegantemente embandeirado. O fato de reunirem-se ali, além da Banda da Sociedade Carlos Gomes, aquelas duas outras bandas, de ser aquele um ponto de recreio mormente nesta estação calmosa, será sem dúvida um poderoso incentivo para atrair grande concorrência de público àquele largo. Nas entradas do jardim ficarão algumas senhoras que se prestam a receber espórtulas (...).

As bandas que mais compareciam ao Passeio eram a Italiana, regida por Luiz de Tullio, a de Azarias Dias de Mello e em menor quantidade a de Sant'Anna Gomes. Uma das primeiras a se apresentar no local foi a Carlos Gomes, logo depois extinta, e a Banda União Operária, de idêntico destino.

Em primeiro de abril de 1881 foi colocada a primeira pedra da edificação que iria suportar um moinho e as duas bandas se revezaram até a noite, naquele que era o único lugar de recreação para a população, apesar de que a entrada de pessoas mais humildes não era comum, já que, como dissemos anteriormente, sempre havia senhoras solicitando espórtulas na entrada do Passeio. Uma forma de arrecadar recursos para melhorias no parque, é certo, mas também uma forma sutil de evitar a presença de indivíduos das classes populares.

Às vezes acontecia de uma banda se dirigir para aquele local sem qualquer programação, como foi o caso da Sant'Anna Gomes que, numa noite de enorme calor saiu

de sua sala de ensaios e foi se apresentar no Passeio, numa hora em que já eram poucos os freqüentadores. Apesar disso, a banda tocou até onze horas da noite.

Mas o Passeio também tinha alguns problemas, como o que aconteceu em uma retreta da banda Azarias, quando havia diversos moleques nas ruas do Passeio dando encontrões nas pessoas e fazendo uma algazarra infernal, é solicitada a intervenção da polícia para acabar com a freqüência dos menores. Outro problema eram as pessoas que levavam seus cães para passear e por vezes para dar banhos no tanque, o que acarretou certa vez uma briga de um cão com a ema que havia sido colocada para embelezar o parque.

O Passeio também era palco para a estréia de novas composições para banda, como a polca *Azarias*, de Sant'Anna Gomes que a dedicou àquele maestro, ou para apresentação de obras importantes como *La fanciulla* de Braulio Gomes e trechos das revistas tão em voga naquele período.

Quando foi inaugurado o coreto cedido pelo comendador Guilherme Lidgerwood, num domingo, 18 de fevereiro de 1883, o jardim foi todo decorado com flâmulas, bandeiras de nacionalidades diversas, arcos de folhagem e flores, onde estava escrito "A Guilherme Lidgerwood Campinas agradece" e "A John Scherrington Campinas agradece" (este era sócio do primeiro). Neste dia o jardim ficou repleto e todos admiravam o pavilhão que era todo de ferro, tendo um lustre de metal amarelo para iluminação a gás, representando galhos e folhas de nossas matas, entre os quais se viam pássaros pousados. Numa placa de ferro em forma de escudo havia a inscrição "Apresentado ao povo campineiro por W. V. V. Lidgerwood", esculpida em letras douradas sobre fundo azul (Amaral, 1905, p.39).

Na ocasião Lidgerwood não estava presente e foi representado pelo seu vice Scherington, que foi ao Jardim com sua família acompanhado de uma comissão composta pelos membros da banda de música Luiz de Camões, alunos daquela escola e muitas outras pessoas. Houve discursos no jardim e a Banda Italiana dos irmãos Tullio e a Luiz de Camões executaram diversas peças. O jardim ficou iluminado até à noite com lanternas multicores e arcos de gás.

O local também era o predileto para as quermesses, em geral beneficentes organizadas pela população em prol de alguma entidade necessitada. Eram realizadas sempre com capricho e era bastante grande a presença do público, acontecendo geralmente

aos sábados, domingos, feriados e dias santos. As barracas eram erguidas e decoradas com cuidado e as prendas eram vendidas pela sinhazinhas vestidas a caráter. Além disso, havia a tômbola, sorteios de prendas, correio elegante e um bar onde havia "desde o mais simples refresco de capilé, à champanhe bem gelada, salgados e doces caprichosamente preparados pelas senhoras encarregadas da parte culinária" (Mendes, 1968).

Neste eventos o que não poderia mesmo faltar era a banda de música que com suas marchas, dobrados, valsas e tangos, mantinham a animação da festa até tarde da noite.

A atividade no Passeio recrudesceu quando houve a epidemia de febre amarela, mesmo porque as bandas se desarticularam completamente. A Banda Luiz de Camões voltou ao Passeio em 1888, depois de uma longa ausência, uma vez que não conseguia arregimentar elementos suficientes para formar a banda. Não saiu completa, mas foi uma boa surpresa para a população e um sinal do arrefecimento da epidemia. Esse fato também motivou uma retreta que uniu as bandas Azarias e Luiz de Tullio que, após a apresentação no Passeio, seguiram juntas para o Hotel Europa onde foi dado um banquete em homenagem às comissões médicas que se distinguiram por seus serviços durante a epidemia. Vale lembrar que Azarias foi uma das pessoas que mais se desdobraram durante esse período, tendo seu nome como benfeitor em uma capela da Catedral de Campinas.

Embora particular, sempre abria suas portas para eventos diversos. Em setembro de 1881 foi inaugurado o *Chalé Restaurante* e seu proprietário, Francisco Bueno de Miranda tencionando explorar comercialmente o local mandou assentar trilhos para uma linha de bondes de burro, a fim de facilitar o acesso da população ao Chalé. Entretanto, a Companhia Campineira de Carris de Ferro, por razões não esclarecidas, negou-se a oferecer os carros e o restaurante nunca foi servido pelos bondes. Em 1888 o proprietário foi intimado a remover os trilhos que ficaram abandonados e causavam problemas, em especial na rua da Boa Morte, onde estavam assentados acima do nível da rua e tentou vender o terreno à Câmara, o que consegue quase trinta anos mais tarde.

Nos tempos imperiais o bosque era local de diversas manifestações artísticas, onde a banda de música era imprescindível. Quando havia festa nesse local, os bondes saíam do Largo do Rosário até a entrada do bosque e aguardavam o público na saída do evento. Em 1882, se havia banda de música, o preço do bonde, sem "baldeação no entroncamento" era 330 réis por pessoa.

Nesse mesmo ano foi lançado a partir do bosque um "balão de vistas, novidade pirotécnica do artista Nunes". A entrada para o "atraente festejo" foi de 500 réis e os carros de praça, que custavam 1$000, poderiam estacionar na Lagoa de Prata, onde havia banda de música. O mesmo tipo de espetáculo aconteceu na noite de 15 de maio de 1883 quando foram lançados fogos pelo espanhol José Gonçalves Diniz com a Banda Italiana executando a música no coreto.

Sempre animadas, por vezes as festas no Bosque traziam surpresas desagradáveis para o público. Em um evento que visava angariar fundos para a Banda Corrêa de Mello em setembro de 1884 foram convidadas quatro bandas que aceitaram tocar em coretos especiais que foram erguidos no local. O evento, que envolvia toda espécie de variedades, durou dois dias e deveria contar com uma Exposição Zoológica realizada pelo proprietário Francisco Bueno de Miranda, um hipódromo em miniatura, lançamento do balão *Colosso Campineiro*, foguetes, chuva de ouro e fogos cambiantes. Foi especialmente enviado um funcionário da Loja do Japão de São Paulo para cuidar deste evento. Além das bandas, havia um quarteto de ocarinas e a "exposição de homúnculo" de setenta centímetros e vinte

anos. A Companhia Campineira de Carris de Ferro colocou bondes à disposição da população que compareceu em massa ao evento.

Mas as coisas não correram como esperado e não se apresentaram a quatro bandas prometidas: no dia oito estiveram presentes as bandas Amadores d'Oeste dirigida por Azarias Dias de Mello e a Corrêa de Mello. Essa última executou entre outras *Drei Schwirden Wald*er de L. Michaelis, escrita especialmente para esse grupo, com efeitos imitativos de cuco, canário, bigorna, sino e cincerro. Apesar da ausência de outras bandas, o problema maior do evento foi com relação ao anão...

Segundo a imprensa, o primeiro dia do evento foi um "logro completo" e uma "burla monumental" em que caíram cerca de duas mil pessoas: só havia uma banda (a Amadores) e a beneficiada (Corrêa de Melo) que não conseguiu executar o programa proposto. O jogo francês e hipódromo anunciados não foram montados e, sem qualquer aviso prévio, foi cobrado 1$000 por pessoa para ver o anão e os bichos, gerando protestos e invasão do recinto onde se achava o anão que, acompanhado de outras pessoas que ali estavam, fugiu às pressas para a cidade a pé. Populares foram ao hotel onde o anão estava hospedado, exigindo que se apresentasse perante a população. A fim de evitar agressões, foi levado té o quartel onde ficou até a manhã seguinte, quando se apresentou gratuitamente no evento.

O segundo dia já foi mais tranqüilo, com as bandas Amadores d'Oeste e Corrêa de Mello realizando boas apresentações. Após a exibição das bandas e do anão, já a noite foram queimados fogos e o balão subiu aos céus. O número de pessoas foi estimado em cerca de quatro mil, o dobro do dia anterior e os bondes não tiveram capacidade para transportar tal número de passageiros. Contando-se que a população da cidade era nesta época cerca de 40.000 pessoas, pode-se dizer que mais de 10% da população compareceu ao Bosque dos Jequitibás nestes dois dias.

> Carnaval - Impúberes devotos de Momo, especulundríficos pândegos circuncisfláusticos trocistas!! Tra, la, la, la! Toca a trombeta, chega a postos. Bate a porta o tempo de folia saltanalítica, de patuscada pistoféelica, do risostólico Carnaval. (...). É tempo de atirar as urtigas à seriedade burguesa, de deitar espírito de rir e de fazer rir, de arrumar um pontapé no sentimentalismo piegas. À troça! Viva a Pândega! Viva Momo! (DC, 24/01/1880)

Apesar de termos levantado muitos dados sobre o carnaval em Campinas, as referências sobre a música executada são escassas. Sabe-se que os bandos carnavalescos saiam às ruas desde 1871, sempre acompanhado por bandas de música, que executavam um programa que pouco fugia do habitual. Ainda não havia uma música específica para essa ocasião.

Um relato de R. Duarte (1905:119) nos dá a descrição do desfile carnavalesco:

> Um préstito comprido... comprido, rufar de tambaques[1] e pandeiros, rijamente a soprar buzinas, trompas e trombetas, cornetins e gaitaria ensurdecedora, alçando pendões flamejantes, troféus fantásticos, galardetes vistosos, tudo isso sob o atroar de zabumbas e triângulos, entremeados de cantorias e dichotes engraçados, trocas de flores e ramos fabricados em São Paulo pelas freiras do Convento Sta. Teresa! (...) Um poviléu que nem enxame em roupas de fantasia, trazendo no rosto máscaras, de incho de gente, de coisa-ruim, de papelão, de seda outras mais de delicadíssimos fios de arame. Lindas cabeleiras a *Pompadour*, a *Richelieu*, á *Maria Stuart*! Encontravam Zé Pereira em passeata, trazendo adiante um estandarte de retalhos de vistosas chitas, a repicar latas e caçarolas, em cortejo infernal de zabumbas, pratos cornetas e assobios.

Relata que o Clube Semanal formava uma ala de Beduínos, montando "ligeiros corcéis brancos, precedidos do porta estandarte, em um "baralhado cavalo pampa", e da banda Sant'Anna Gomes, também em cavalgada luzidia. Saíam da sua sede para incorporarem-se ao préstito principal. Rompia a marcha sob o fanfarrar de cornetas, em "comparsaria" com os urras e vivas da rapaziada, com o estrepitar da cavalaria, cujas faíscas arrancavam faíscas do empedrado da Ladeira da Ponte. Na vanguarda cavalgavam os clarins, em seguida porta-estandarte, ladeado por seis lanceiros, seguidos pelas bandas, e a cavalaria vinha na retaguarda, confundida com a infantaria, em grossa coluna cerrada (Duarte, op.cit.:133)[2].

---

[1] Variante vocabular de atabaque.

[2] Afirma que o carnaval começou a decair em 1873 (p.131)

Leopoldo Amaral (1927:244)[3], completa essa descrição afirmando que as janelas ficavam embandeiradas e apinhadas de senhoras e moças solteiras, com as quais os mascarados, que portavam cestas de flores, trocavam ramalhetes. Rapazes ricos iam acompanhados de pagens de sobrecasaca e cartola, que levavam as flores. "Não se ouvia senão um guizalhar ensurdecedor, de mistura com as vozes rouquenhas, ou falsete, dos máscaras e com as marchas alegres e tangos saltitantes das bandas de música".

O préstito era extenso: quando o carro da frente, em que ia a banda de música, despontava na rua Barão de Jaguara, a sociedade que fechava o congresso ainda estava na Esquina da Barreto Leme. Participavam as sociedades Recreio Juvenil (meninos), União e Progresso (rapazes do Comércio) e Clube Semanal, essa com a de maior representação, E quatro bandas: Sant'Anna Gomes, dirigida por Azarias Dias de Mello, Santa Cruz (amadores, negociantes do bairro), a Filorfênica (moços do comércio) e uma de meninos (Euterpe Infantil). Umas iam de carro e outras estacionavam em coretos nas praças. Na terça feira, depois do percurso, novo desfile pelas ruas centrais, no meio do berreiro de máscaras, fingindo choro e lamentações, enquanto a música ia "chorando" uma peça em tom menor, acompanhando o sentir dos mascarados. A noite, luminárias nos prédios e coretos, por meio de globos de vidro, lanternas ou copinhos de cores.

Uma última referência à música executada nas ruas durante o carnaval vem através do bando carnavalesco *Políticos da Época*, criado em 1882 e que, no ano seguinte, se juntou ao *Os periquitos* (referência à opereta do mesmo nome que fizera enorme sucesso na cidade) para bailes que tinham como título *Uma novidade territorial*, cujo comentário era:

> Aprontativos abades e abadessas, padres, militares, freiras e *freiros*. O convento geral será no grande salão Enaux, hoje completamente reformado. O orquestra será ornada de 16 figuras e regida pelo compasso dele. Ele, quem? Aquele... O ... Lucas. Aquele. No Monde Elegant assinaturas. Libório Presidente

Quanto aos bailes de carnaval, eles aconteciam desde o início da década de 1870, no Teatro São Carlos, quando a platéia era nivelada ao palco e transformava-se em vasto salão, iluminado a querosene e mais tarde, gás. As famílias ficavam nos camarotes enfeitados em atitude recatada e, segundo Duarte, ainda não havia excessos em *danças saracoteadas* (Duarte, op.cit.).

---

[3] Não especifica a data.

Sobre a música dos bailes, que também contavam com a participação de bandas da cidade, algumas referências foram encontradas, como a apresentação de um *Hino a Baco*, de autor não especificado, pela Banda União dos Artistas em 1874. (GC, 02/04/74).

No ano seguinte estava na cidade o Grande Circo Inglês, dos irmãos Hadwin e Williams, que cedeu o seu picadeiro para a realização de um grande baile *masqué* após a apresentação do circo. Às 22:30h a banda de Sant'Anna Gomes deu início à música; à meia-noite os irmãos João e Roberto Normanton, executaram um exercício de patinação chamado *Uma noite em São Petersburgo* (certamente com música) e a seguir começou o baile, cuja primeira música foi uma quadrilha de *Cendrillon*, espetáculo que o circo estava apresentando na cidade, cantada por crianças da companhia vestidas em costume fantástico.

Em 1879 o Rink Campineiro também preparou bailes introduzindo uma novidade: o seu carnaval teria gelo, vindo de São Paulo, comprado a 300 réis o quilo. Além disso, anunciou que seu salão teria uma "grande iluminação a *giorno*", e seria preparado com luxo, elegância e maravilha, ocasião em que os foliões poderiam admirar as condições do "magnífico" edifício, cuja qualidade não tinha rival a altura. Reforçando o apelo, a parte musical ficou a cargo da "distinta banda de música do maestro Sant'Anna Gomes", o que em si já era um grande chamariz. (GC, 01/05/79)

O Teatro São Carlos se esmerou para apresentar um carnaval melhor que o do Rink, considerado um lugar menos nobre. Aproveitando a onda da zarzuela na cidade, trouxe uma orquestra que executou esse repertório, provavelmente a mesma que acompanhava a companhia dirigida por Sant'Anna Gomes e Miguel Diez. A música executada era composta por trechos de zarzuelas, valsas, xótis, polcas e a novidade importada da América e de grande efeito, as habaneiras coreadas. "Alertem, devotos do rei Momo!... Alertem... O salão bem adornado, orquestra a alta escola, bailes coreados, o que é novidade! Atenção rapaziada. Ao teatro e não duvidar!".

Em 1883, os bailes de carnaval também contaram com artistas que se apresentavam na cidade, membros da Companhia do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro, dirigida por Braga Júnior. O grupo chegou à Campinas e comemorou o carnaval com dois espetáculos e três bailes de máscaras no Teatro São Carlos: no domingo, a partir das oito horas apresentou *Gaspar Cacete* e *Lucrecia* e a partir das dez e meia alegrou o grande baile de máscaras. Na segunda-feira apresentou *Romã encantada*, após o que aconteceu o baile.

Na terça só houve baile e a companhia não se apresentou. Além da presença dos artistas em todos os bailes, a banda de música apresentou quadrilhas, valsas, polcas, mazurcas e os afamados tangos de *O Periquito* e de *Como se faz um Deputado*. Durante os bailes apareceram diversas mascaradas e muitas surpresas, como os gigantes de *A Romã encantada*, que fizeram "mil diabruras no salão" e acabaram dançando ao compasso da música, e um "dragão" que expelia fogo, e um "peixe" da mesma peça "nadou" em pleno salão.

Um evento que pode trazer esclarecimentos sobre a música executada durante os bailes de carnaval, é um evento similar, os bailes de Sábado de Aleluia e Domingo da Ressurreição, relatados pela Gazeta em fevereiro de 1872. Por essa notícia, somos informados de que durante os eventos seriam executadas "valsas doidejantes, polcas entusiastas, *schotischs* arrebatadores e quadrilhas dengosas". Certamente o mesmo repertório dos bailes de carnaval.

Pelos relatos acima, temos alguns elementos para determinar com alguma precisão a música executada nos carnavais das décadas de 1870 e 80. Em princípio a participação das bandas de música era básica, sem elas não haveria carnaval na rua, tampouco nos teatros ou salões. Os relatos indicam que várias delas tocavam no carnaval: Sant'Anna Gomes, Azarias, Italiana, Santa Cruz, Filorfênica e a Euterpe Infantil e a Filarmônica Campineira.. Era comum o revezamento de grupos, sendo encontradas até três em um mesmo baile.

Quanto à música em si, temos os relatos de valsas, polcas, xótis, quadrilhas, mazurcas, marchas, tangos, trechos de zarzuelas e as habaneiras coreadas. Esse gêneros, quando executados freneticamente pelas bandas de música, permitiam aos pândegos "saltar, dançar, chalancear e devanear".

O jornalista Alfredo Pujol, do Diário de Campinas, dá um depoimento esclarecedor sobre o carnaval de 1889, quando a cidade ainda não tinha se livrado completamente da febre amarela. Ao comentar sua ida ao baile no Rink, aponta o baixo preço dos ingressos, apenas 10 tostões, sem distinção de classe ou cor (ou de reputação...). Lá, segundo ele, havia grande quantidade de pessoas metidas em disfarces pitorescos, nos quais abundavam as "colchas velhas e o cetim baratinho". Com um certo desdém pela diversão popular, deu sua opinião sobre a música executada no Rink:

> Imagine toda esta alegria comunicativa sedenta de emoções baratas, encubada durante um ano, a espinotear ruidosamente, numa sala, ao som de umas *musicatas lascivas*... Imagine tudo isso e mais o que puder adivinhar... e aí tem o meu leitor o carnaval do povo que durante três noites foi dançar no Rink!

Verifica-se aqui uma mudança no comportamento da imprensa com relação ao carnaval: até então a festa havia sido tratada com simpatia, (a exceção do entrudo), considerada uma manifestação que privilegiava a alegria e descontração. A crítica ácida de Pujol demonstra que, enquanto o carnaval era uma festa dominada pelas elites que dispunham de recursos para comprar bilhetes para os bailes no São Carlos, fantasias caras e carros alegóricos, era digna de elogios e elegante. No momento em que essa faixa da população abandona a cidade, se refugiando nas fazendas e cidades próximas, forçada pela questão sanitária, o carnaval passa a ser uma festa restrita àquelas pessoas que não tiveram recursos para abandonar a cidade, que, "sedentas de emoções baratas, encubadas durante um ano", espinoteavam (como cavalos...) numa sala ao som das tais "musicatas lascivas". Esse era o "carnaval do povo" que, devido ao baixo preço dos ingressos, podia agora freqüentar o Rink. A visão do carnaval idílico, das alas que saíam montando "ligeiros corcéis brancos", dos urras e vivas da rapaziada e dos lanceiros vestidos com luxo, cedeu lugar ao carnaval lascivo e pobre, onde o populacho, antes restrito às ruas, tomou de assalto um espaço que outrora pertencia à agora combalida elite campineira.

Quais seriam essas músicas que desgostavam o cronista. Seria isso um indicativo da penetração do samba ou outros gêneros cariocas no carnaval campineiro? Seria essa dança "espinoteada" o maxixe, a versão brasileira da polca? Note-se que o maxixe permite o enlaçamento dos bailarinos e era em princípio praticado pelas camadas mais baixas da população. Nas palavras de Renato Almeida (1942) o maxixe foi "uma adaptação de elementos que se fixaram num tipo novo, com uma coreografia cheia de movimentos requebrados e violentos, muitos deles emprestados ao batuque e ao lundu". Lembremo-nos das palavras de Duarte (1905): "nos camarotes enfeitados ficavam as famílias e não havia excessos em *danças saracoteadas*". Essa afirmação indica que, em período posterior, as danças deixaram de ser comportadas e recatadas, o que leva a supor uma assimilação dos novos estilos musicais que surgiam no Rio de Janeiro e que seriam determinantes para a criação da verdadeira música popular brasileira.

MÚSICA NAS ESCOLAS

A música fazia parte dos currículos escolares, mas algumas escolas se destacaram pela qualidade de seu ensino musical. Nas escolas tradicionais comentaremos o Colégio Florence e o Culto à Ciência, e como escola mais dedicada à música, temos a Sociedade Musical Particular Luiz de Camões.

COLÉGIO FLORENCE

Medelar instituição de ensino para moças no século XIX, foi fundado pela professora Carolina Krug Florence, nascida na Alemanha, 1828, esposa do inventor da fotografia Hercules Florence (Nice, 1804-Campinas, 1879)[1]. O estabelecimento se utilizava de métodos pedagógicos avançados e inéditos no Brasil para a educação feminina a música era considerada fundamental para uma formação educacional completa.

O responsável pelo ensino musical era Emílio Giorgetti, músico italiano, casado com a filha de D. Carolina, Augusta. Ele sempre se esmerou nas aulas e nas apresentações de suas alunas e existem relatos das festas de fim de ano no colégio desde 1880, sempre sob seu comando. Neste ano o professor da escola, Júlio Ribeiro, escreveu a peça teatral *A Corda*, para a qual Giorgetti compôs a música, tendo obtido grande sucesso o coro que fechou o primeiro ato "em cuja música o autor, com delicado gosto e fina penetração, soube imprimir as nuances do gênio juvenil", sendo aclamados, tanto ele como o autor da peça, segundo A Gazeta de Campinas de 5 de novembro de 1880 (Ribeiro, 1996:76). Após sessões literárias, foram apresentados um trecho de *Fausto* de Gounod executado por Maurício Júnior ao violino e Giorgetti ao piano; também houve uma apresentação de piano a quatorze mãos, executado em três pianos.

Durante as comemorações de aniversário da escola em 1882 foram apresentadas *Mon rêve*, piano a quatro mãos, *Souvenir d'Italie* para piano de autor não esclarecido, provavelmente o próprio Giorgetti e *Uma noite sobre o lago maior*, anônimo. No fim deste

[1] Além de suas experiências com a fotografia e outro engenhos, montou a primeira tipografia da cidade, onde foi impresso o primeiro jonal da cidada a "Aurora campineira", que só foi publicada no ano de 1858. Foi precurssor do ensino de desenho e pintura em Campinas.(Mendes, 1963:62).

mesmo ano, as alunas realizaram uma festa noturna da qual constava o musical *Fantasias de Óperas*, que foi seguido da opereta *As orfãzinhas*, de Giorgetti, cujo coro foi repetido quatro vezes.

A partir de 1883 os exames passam a ser realizados em dois dias, ficando no segundo as atividades artísticas, que eram apresentadas entremeando os exames. Na parte musical foram apresentadas peças para canto e piano e para piano solo, sendo que todas as alunas, seja qual fosse o seu adiantamento, se apresentaram com trechos de *D. Giovanni* e *A Flauta Mágica* de Mozart e Sonatas de Beethoven. Note-se o refinamento desse programa, ressaltando que estamos falando de meninas e adolescentes, que deveriam interpretar suas partes musicais da maneira mais adequada possível, já que se apresentavam ante seus pais e a sociedade local.

No ano seguinte, 1884, entre peças teatrais foi apresentado um pequeno concerto, que incluiu uma Sonata em Ré Maior de Mozart, executada a quatro mãos por Giorgetti e sua discípula Maria Cândida Ribeiro. Na seqüência foram executadas peças a quatro mãos: J. Burgmein, *Tramway* e *Babau*; Benckhausen *Allegro Rondó;* Anônimo *Polonaise* e Weber, trecho de *Oberon.* Para piano solo: E. Ganz, *Vision du passé*; anônimos *Le trot du cahier* e *Raverna* e de Chopin, uma *Polonaise* não especificada. Também se apresentou Maria Monteiro que cantou *Il sogno* de Mercadante, com Giorgetti, piano e H. Piquet, violino. Ao final foi apresentada a opereta em um ato *Farfadette* de Georges Lway, com texto de Francis Toute. Nesta ocasião, o Coronel Quirino homenageou com um ramalhete a aluna mais destacada. Como não poderia deixar de ser, era Maria Monteiro, cantora que em breve seria beneficiada por uma bolsa do governo brasileiro para estudar canto na Itália, par onde partiria em 1887.

No dia seguinte, o concerto constou de uma Sonata de Beethoven a quatro mãos por Leonor Gomes e Giorgetti, além de outras obras como *Feuille au vent* de Bachmann, *Pierrot e Pierret*, *Parofka e Bordogni*, ambas de Burgmein e de Wollenkaupt um *Scherzo.* Os elogios a Giorgetti eram unânimes, e após a apresentação de *Farfadette*, foi apresentada a sua composição *Vivam as férias*, que foi bisado duas vezes.

Em 1886 a parte musical que foi apresentada durante os exames constou de obras de Beethoven Mendelsohn, Spindler, Gorened, Denza entre outros. A primeira obra apresentada foi o coro *Marinesca* de Zuchelli, Allegro de Herkhausen, árias da ópera

Lucrécia Borgia (o jornal escreve Borges), de Donizetti, coro *Fate la Caritá* de Rotoli, *Serenade de Pierrot* (para 4 mãos), *Serenata* de Spindler (para 4 mãos), *Le bal de la poupée* de Burgmein, *Chanson Bohéme* de Spindler, Couppey de Lemoine, *La reveuse* de Lisberg, *Sur le lac* de Smith, *Sonata cinco notas* de Danke, *Esquisses hungroises* de Walkeman e *Sinfonia* de *Il Guarany* a quatro mãos.

Em 1888, último ano do colégio em Campinas e vigésimo quinto de sua fundação, foi realizada uma festa em homenagem à sua fundadora, D. Carolina; começou com uma peça para piano a quatro mãos, executada por quatro pianistas: Ana Hartung, Armelina Lamaneres, Augusta e Emílio Giorgetti. Após alguns discursos foi apresentada a comédia ornada de música *A Condessinha*[2]. As últimas apresentações no Colégio foram ao final de 1888, durante os exames finais, quando durante os intervalos foram apresentadas peças de pianos para duas a seis mãos.

A importância da música dentro da escola de Carolina Florence foi da maior importância na formação de um gosto mais refinado no público campineiro. Muitas moças passaram por seus bancos escolares e tiveram muito mais que simples aulas de teoria musical: entraram em contato com a melhor música da época e transmitiram para seus filhos; muitas atuaram como pianistas e professoras. Certamente o crescimento artístico de Maria Monteiro foi fruto de seu aprendizado musical naquela escola, onde teve a oportunidade de desenvolver seu talento como cantora durante as aulas de Emílio Giorgetti. Outra aluna desta escola que se destacou no campo artístico foi a escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora de "A Família Medeiros".

Uma das conseqüências da atividade musical nessa escola foi a criação pelas alunas do Clube Amizade em 1886 com a finalidade de promover apresentações de música e poesia nas casa de suas famílias. A primeira apresentação da sociedade foi anunciada pela Gazeta de Campinas

> (...) e na noite de sábado realizou ela uma agradabilíssima reunião em casa de residência do estimável cavalheiro sr. John Sherrington, constando o sarau de duas partes musicais e dançante. Fizeram-se ouvir ao piano e cantaram em coro as exmas. sras d.d. Julia Mundt, Hermantina Langaard, Laura Mundt, Leonor Gomes, Anna e Elisabeth Krug, Grace Sherrington e Isabel Florence. Pela exma. sra. Isabel Florence foi inteligentemente recitada a poesia Andorinhas do nosso colega Carlos Ferreira. Além disso, houve uma verdadeira surpresa para a maioria das pessoas presentes: duas das exmas. d.d. Anna Krug e Júlia

[2] O compositor Mauricio Júnior escreveu uma Grande Introdução e Valsa com esse título. Talvez se trate de um trecho dessa peça. (CT Nogueira, CMJG, nº 157:140).

> Mundt, secundadas no piano pela exma. sra. Laura Mundt, fizeram-se aplaudir em um delicado andante e allegretto, executando em violinos, essa composição devida ao sr. [Leon] Blazek.

Através da correspondência entre Isabel e Evangelina Florence (Ribeiro, 1996:145) sabe-se que uma das peças a ser executada num deste saraus era a marcha *Chinesa*, uma das últimas novidades do período e segundo a missivista, uma peça muito engraçada.

Como mais uma decorrência funesta da febre amarela, em 1888 o Colégio Florence se muda para Jundiaí fugindo da epidemia que assolava Campinas.

COLÉGIO CULTO À CIÊNCIA

Outro estabelecimento modelar na cidade, exclusivamente masculino, foi fundado em 1874 dentro da atmosfera positivista que reinava em Campinas. Teve professores importantes como Coelho Neto e Júlio Ribeiro e por seus bancos passaram muitos alunos que se tornariam nomes importantes, extrapolando a comunidade local.

Paralelamente ao ensino regular de música em seu currículo, que tinha como professores Leon Blazek e Azarias Dias de Mello, o Culto à Ciência formou uma banda regida por esse último. A esse respeito, o jornal "O Constitucional" publicou a seguinte nota em 10 de dezembro de 1874:

> (...) a banda de música do colégio, que já antes de começar os exames deste dia havia executado belas peças, marchas e dobrados, começando pelo Hino Nacional, tocou sempre em todos estes brindes e foi muito apreciada e aplaudida, sendo também afinal saudado o seu hábil mestre o Sr. Azarias.

Ainda no primeiro ano de funcionamento dessa escola, alguns dos alunos de Azarias receberam elogios entusiásticos de Sant'Anna Gomes: Joaquim Álvaro de Souza Camargo, primeiro pistom; Arthur Sampaio, primeiro clarinete; José de Campos Novaes, primeiro flautim; Eduardo Pompêu, primeiro saxofone, Antonio de Pádua Sales, primeiro sax, Euclides Egidio, trombone e Silvano Pacheco, bombardino.

Azarias compôs o hino da escola Culto à Ciência, com letra de Francisco Quirino dos Santos, sempre cantado pelos alunos com muito entusiasmo, já que era um orgulho para qualquer um ser aluno daquela escola.

SOCIEDADE MUSICAL PARTICULAR LUIZ DE CAMÕES

Talvez esta tenha sido a instituição de maior porte no que se refere à educação musical, pois tinha como finalidade o ensino musical antes de tudo. Fundada por membros da colônia portuguesa como o Comendador José Pereira de Andrade e o maestro Manuel Joaquim Moreira, em junho de 1880 durante as cerimônias pelo tricentenário do falecimento de Camões, a reunião para aprovação de estatutos foi a 12 de julho na rua General Osório, 21 (DC, 12/07/80). Com bom respaldo financeiro, pôde adquir um estandarte em Paris por 900$000.

No ano de sua fundação Carlos Gomes compõe o *Hino Triunfal do III Centenário*, sendo nomeado presidente honorário. Essa obra foi impressa pela Livraria Universal de Campinas em redução para piano a quatro mãos (DC, 10/09/80). Chegou a contar com duzentos sócios, todos do sexo masculino, divididos em contribuintes, beneméritos e honorários. Funcionou por algum tempo na rua Direita, 28, transferindo-se para uma sede maior na rua do Comércio, 24, em dezembro de 1881, mês em que o jornalista Henrique de Barcellos é nomeado presidente interino em cerimônias com discursos e apresentação da banda, que ao final o acompanhou até a redação do Diário de Campinas.

A primeira atividade da Sociedade Luiz de Camões e a que sempre predominou foi a banda de música dirigida pelo maestro Manuel Joaquim de Campos; já em 1881 se apresentava regularmente na cidade, em especial no Passeio Público. Tinha dois grupos, um adulto e um infanto-juvenil, cujo sucesso permitiu à Sociedade ampliar suas atividades, criando uma escola de ensino regular, dirigida em especial ao membros da colônia portuguesa.

Havia também investimentos nesse lado pedagógico e os componentes das bandas recebiam aulas regulares de música e instrumentos, e freqüentavam o ensino escolar oferecido por essa Sociedade, cuja a atividade musical apresenta muitos aspectos dos rituais praticados na cidade durante festas e comemorações. O mesmo tipo de fato se dava com outras corporações musicais nas diversas cerimônias, mas só temos dados soltos e sem continuidade, o que não ocorre aqui.

Desde seu primeiro ano, a Sociedade Musical Particular Luiz de Camões manteve a tradição de realizar grandes festividades no mês de junho (em que faleceu Camões) para comemorar a sua fundação e para exibir o grau de adiantamento de seus alunos.

As comemorações de 1881 foram ainda discretas se iniciando com um passeio matutino até à sociedade, ao meio-dia girândolas de foguetes com a banda executando o hino da sociedade, composto por Carlos Gomes; às oito horas os membros uniformizados participaram de um sarau, que se iniciou com *Hino a Camões* por Auziria Ferreira de Sampaio acompanhada da banda; seguiu-se a *ouverture* de *Il Guarany* e diversas outras peças (DC, 10/06/81).

As festas de 1882 já tem um aspecto mais ritual, onde a comunidade portuguesa procura demonstrar seu poderio e pujança. No dia 10 de julho, desde as cinco horas da manhã, já havia movimentação com a chamada "Alvorada de Camões". Às sete horas a banda de música uniformizada desfilou em *marche aux flambeaux* até o Rink para assistir a um espetáculo em homenagem à sociedade, o drama de Narano de Andrade, *Um drama da revolução*.

No dia seguinte às 16 horas a banda seguida pelos alunos da escola, foi até o Passeio Público que se encontrava embandeirado e à noite foi iluminado com fogos de bengala. A seguir houve uma passeata que saiu do Passeio e percorreu as ruas do Pórtico, Regente Feijó, passando pelo Clube *Gil Blas*, rua da Cadeia, do Comércio, Barreto Leme e Direita até o Rink onde se efetuou um espetáculo com lotação esgotada, cujo programa foi: *Hino Nacional Brasileiro*, *Ave Maria* de *Il Guarany* de C. Gomes, o drama *Ferréol ou o Crime da Estrada* de Gradpré-Sardou, *Os últimos movimentos de Camões* de autor não identificado, o Hino (Nacional? Da Sociedade?) e a poesia *Portugal, minha Pátria* de Francisco Palha, interpretada pelo ator Primo da Costa (DC, 05/06/82).

Findo esse espetáculo a banda de música, escola e demais convidados voltaram em *marche aux flambeaux* até o edifício social, onde foi oferecido um *copo de água*. Nesta ocasião só tiveram ingresso os sócios munidos de cartões previamente distribuídos.

As comemorações também não passaram em branco no Clube Semanal onde também foi servido um "copo de água" e o presidente Henrique de Barcellos ofereceu ao diretor da banda, maestro Manuel Joaquim Moreira o diploma de sócio honorário, com discursos solenes com a festa se estendendo até a madrugada.

Também havia solenidades no mesmo estilo quando os alunos se formavam no fim do ano: seguiam a passos firmes com a banda infantil à frente até a igreja a fim de ouvir uma missa na Matriz da Conceição. À tarde, tocavam no Passeio Público Matriz da Conceição tanto a banda adulta como a infantil. Essas *marches aux flambeaux* tão constantes em todas as atividades dessa entidade, nos revela como era rígida a disciplina escolar.

Grandes comemorações estavam reservadas para o terceiro aniversário da sociedade. Começando a 9 de julho às sete e meia da manhã com marcha da banda musical, alunos e sócios se dirigiram ao Teatro São Carlos, que estava competamente lotado. A banda regida pelo maestro Manuel Joaquim Moreira iniciou o espetáculo com o hino da sociedade, composição sua com letra de José da Silva Guimarães; no meio da sala havia um busto de Camões que foi coroado por uma aluna. Outro aluno, fardado e com a banda em decurião, recitou uma poesia de Carlos Ferreira escrita para a ocasião intitulada, naturalmente, *Camões*. O autor foi chamado à cena e recebeu uma homenagem da diretoria da sociedade.

A banda infantil deu inicio à parte teatral executando a *ouvertura* da peça infantil ornada de música *O gato de botas*, música de diversos compositores com arranjos do maestro Manuel Joaquim Moreira. O texto foi adaptado por Henrique de Barcellos para ser expressamente representada nessa ocasião. Um dos atores principais era Benedito Octavio, que se tornaria um importante cronista da vida campineira escrevendo diversos livros: no primeiro ato ele interpretou o gato cujo nome era *Cochicho*; no segundo o *gato Mordomo* e no terceiro *O marquês dos Guizos*.

Os vestuários eram luxuosos e foi grande o número de personagens que entravam e saiam do palco. Ressaltando a importância desta sociedade como formadora de cultura, a imprensa comenta que, embora se esperasse uma apresentação infantil, o que se viu não eram crianças que aproveitavam as horas de ócio para oferecerem um divertimento, mas artistas na idade florida e primaveril. No intervalo entre os atos a banda executou um *pout-pourri* de *Il Trovatore*, *I Puritani* e *O Periquito*.

Completando o espetáculo foi apresentada a comédia em um ato "modificada em partes e adaptada à cena campineira" por Henrique de Barcellos *Os alunos do sr. Pantaleão* da qual tomaram parte além de alunos (inclusive Octavio), alguns sócios.

Ao fim do espetáculo todos se retiraram e seguiram para a sociedade a fim de se prepararem para o dia seguinte, cuja programação se iniciou logo pela manhã com a apresentação da banda na praça Luiz de Camões. Às onze horas os alunos e membros da banda foram à igreja do Rosário para participar de uma missa rezada pelo padre Agostinho Gomes da Costa que também era membro da sociedade. Durante o ato que lotou a igreja, a banda executou um *pout-pourri* de *I Puritani*. A banda deveria se apresentar novamente no Passeio Público, mas o tempo não permitiu. À noite houve outra *marche aux flambeaux* com os alunos indo da sede ao Teatro São Carlos para realizar a festa de aniversário, também com a lotação esgotada. Além da decoração já existente na noite anterior, foi colocado um retrato a óleo do patrono ao centro de uma lira formada por flores e ramalhetes. Depois de recitada uma poesia de Francisco Quirino dos Santos e discursos, a banda executou a composição de Sant'Anna Gomes *O terceiro aniversário da Sociedade Luiz de Camões*, oferecida a Henrique de Barcellos, então presidente da sociedade. Chamado à cena o compositor foi homenageado e muito aplaudido.

A seguir foi reapresentada a peça "O Gato de botas" e ao final Henrique de Barcellos foi chamado à cena e aclamado pelo auditório.Depois de discursos e poesias reapresentou-se *Os alunos do senhor Pantaleão*.

Terminado o espetáculo, os sócios foram à sede da sociedade onde foi servida uma ceia em que tomaram parte mais de trezentos sócios, na sala especial havia uma mesa para os alunos e a festa só terminou por volta das quatro horas da madrugada (DC, 09/07/83).

Um dos eventos que chamam a atenção nessas festas é a apresentação de um trecho de operístico *(I Puritani)* dentro da igreja executada por uma banda. Era comum a adaptação de peças operísticas para a música religiosa, isto é, o aproveitamento de um trecho de música sobre o qual se colocava o texto litúrgico em latim. Nessas ocasiões se apresentava uma pequena orquestra, um coro e por vezes solistas vocais que já eram comuns à música eclesiástica. Nunca houve registro de que uma banda completa em cerimônias religiosas e muito menos executando óperas. Esse evento talvez apresente mais um aspecto do que foi dito acima: os poderosos portugueses poderiam subverter a ordem religiosa e apresentar sua banda na igreja? E essa apresentação certamente incluiu a percussão tão característica de um conjunto como esse. Haverá outra explicação para esse fenômeno de burla às determinações de Roma senão o desejo de ostentação de seu poderio?

Atente-se para o fato de que o padre que rezou a missa era português e provavelmente não pertencia ao clero campineiro. No ano seguinte o fato se repete em circunstâncias idênticas.

Em 1884 a sociedade tinha mais um feito a comemorar: a abertura de classes para meninas, que teriam aulas de primeiras letras, língua portuguesa e francesa, aritmética, geografia e prendas domésticas. No dia da inauguração, a diretoria, alunos e a banda participaram de uma missa, durante a qual a banda repetiu o *pout-pourri* de *I Puritani*. À tarde tocou no Passeio Público onde executou uma nova composição de Sant'Anna Gomes a polca *Beicinho* (não localizada), às oito horas a banda e os alunos se retiraram para o edifício da sociedade que agora estava instalado na rua Regente Feijó, no que foi seguido por grande número de sócios e curiosos. O prédio estava todo decorado com bandeiras e iluminação e após os discursos de praxe, foi servido um copo de cerveja, seguido de uma *soirée* dançante até a meia-noite, terminando com chá, doces e licores (DC, 08/02/84).

As festas de aniversário daquele ano começaram já no dia dois de julho nos exames da escola, quando a banda executou várias peças. No mais, as festas foram semelhantes às do ano anterior, sendo que o padre que rezou a missa foi o mesmo Agostinho Gomes da Costa e a imprensa afirma que ele veio a Campinas somente para rezar a missa no dia dez.

No dia onze o palco foi novamente o Teatro São Carlos: após o hino, foi reapresentada a fantasia de Sant'Anna Gomes *O terceiro aniversário da S. M. Luiz de Camões* (não localizada) e recitada a poesia de Francisco Quirino dos Santos *Excelsior*. A seguir foi levada à cena a fantasia dramática em quatro atos *Os dois pagens*, com texto de Henrique de Barcellos e música de Sant'Anna Gomes (não localizada) No dia seguinte mais uma vez foi apresentada a peça infantil *O gato de botas* (DC, 10/05/84, programa)

Ainda neste ano a Sociedade abre as portas de sua sede para os empregados do comércio local que passam a ter aulas de música com o maestro Manuel Joaquim, duas vezes por semana. Em 1885 planeja a construção de uma nova sede para o que já tinha levantado o capital.

Em 1887 a sociedade arrematou em um leilão um retrato a *crayon* do sócio benemérito Sant'Anna Gomes realizado por Antonio Carlos Sampaio Peixoto, o mesmo quadro que esteve na Exposição Regional no *stand* da Sociedade Artística Beneficente (DC, 06/08/87); adquire um *crayon* do maestro Manuel Joaquim Moreira, pintado por Lino Moniz, encomenda de sócios que desejavam colocar o quadro no salão da entidade (DC,

25/08/87), homenageia os irmãos Luiz e Pompeu De Tullio com o título de sócios honorários e inaugura um curso de dança com partidas mensais (DC, 26/11/87); realiza ainda leilão de prendas em benefício das escolas mantidas por ela (DC, 07/12/87).

Em maio de 1887, ano em que se comemoravam trezentos e sete anos de Camões, as festas já não eram tão brilhantes e constou de alvorada pela banda, que a seguir percorreu diversas ruas até a Praça Luiz de Camões onde estouraram muitos foguetes. A sociedade Luiz de Camões começava a perder o seu brilho; embora ainda continuasse atuante como escola de formação educacional e musical, já não havia tanta pompa nos festejos. Se analisarmos pelo ângulo a que nos referimos acima, que atribui um certo orgulho àquela comunidade pelo fato de ser oriunda de Portugal, é plausível a suposição de que os portugueses já não tinham poder sobre o Brasil e que seu domínio estava em vias de ser extinto. Não havia mais porque expor suas realizações, já não era importante ser português.

A sociedade Luiz de Camões sofreu bastante, como de resto toda a comunidade, com a epidemia de febre amarela de 1888 quando sua banda deixa de se apresentar por um bom tempo, mesmo depois do fim da epidemia, porque não tinha número suficiente de músicos em seu quadro. Quando retornou a 30 de outubro daquele ano ao Passeio Público, foi uma grata surpresa para os seus admiradores.

PROFESSORES PARTICULARES DE MÚSICA

Ao lado do ensino escolástico, Campinas contou com muitos professores que foram fundamentais para o desenvolvimento da vida musical. Um dos mais destacados foi Sant'Anna Gomes, que deixou algumas obras onde revela sua preocupação didática, como um pequeno *canon* baseado nas notas da escala musical. Escrito para quatro vozes de soprano, portanto adaptável para quatro vozes infantis, o texto bastante singelo começa com "Dó, ré, mi, fá, sol, cansado estou de solfejar", com as vozes entrando a cada dois compassos. Outra peça com características didáticas, embora não infantis, é o "Dueto para dois violinos e piano", dedicado às alunas Maria Luiza Barbosa Arruda e Norma Bueno Bierrenbach. Peça de dificuldade média, cujos movimentos se encadeiam com variações de

andamento e tonalidade, tem uma duração razoável e pode ser perfeitamente executada como peça de concerto.

Um documento importante deixado por esse compositor é uma tabela de próprio punho, onde relaciona os instrumentos transpositores, com seus respectivos sons e escrita, trabalho que certamente repassava a seus alunos.

Educação musical implicava em apresentações públicas e os professores criavam suas próprias associações para manter essa atividade, como Luiz de Pádua Machado que criou o Clube Mozart em 2 de fevereiro de 1882, cuja atividade perdurou pelo menos até 1889, quando comemorou seu sexto aniversário com uma *soirée* musical e dançante no Clube Semanal. A essa altura já havia superado a marca de vinte concertos. É interessante ressaltar que Mozart, que emprestava seu nome ao grupo, ainda não era um compositor muito conhecido ou executado na cidade, ao menos nos concertos e saraus aqui relatados.

Outro professor a criar um clube para apresentações de seus alunos foi Presciliano Silva, que fundou o Clube Sete de Setembro em 1887. A primeira apresentação foi no dia da independência quando as alunas se apresentaram em uma cerimônia com discursos, concerto e baile no Clube Semanal. Em outubro de 1888, ao ser apresentado o sétimo "concertinho" no Clube Semanal, foram apresentadas duas composições de Presciliano Silva: um coro com letra de Carlos Ferreira e uma ária para violino, executada por ele próprio, com sua esposa ao piano. Este clube também estava ativo em 1889 quando há registros de eleições para uma nova diretoria. Entretanto, Silva deixaria a cidade no ano seguinte, retornando para Minas Gerais, o que certamente colocou fim a esse clube.

Um concerto promovido no Clube Semanal pelas alunas da professora Luiza Schunemann é muito elucidativo no que se refere ao ensino musical[3]. Foi realizado no dia oito de dezembro de 1875[4] e contou com a colaboração de outros professores: Sant'Anna Gomes, José Emygdio e Azarias de Mello.

Analisando-o, verificamos uma tentativa de introduzir um repertório mais abrangente, com pouca ênfase na música operística. Encontramos várias peças adaptadas para mais de um executante, e fica aqui a questão: quem teria realizado tais arranjos? A própria professora, ou as teria trazido da Alemanha quando imigrou para o Brasil? Ou outro

[3] Estudado nesse capítulo em função de seu interesse no aspecto didático.
[4] Dia consagrado à padroeira da cidade, Nossa Senhora da Conceição.

músico da cidade? Analisando o programa mais detalhadamente, constata-se que algumas peças são de escritura complexa, exigindo, na sua adaptação para piano, conhecimento aprofundado de técnica pianística e de instrumentação, em especial quando as peças são originalmente escritas para grande orquestra.

Nesse sentido, destacamos a *Quinta Sinfonia* do então desconhecido Beethoven, que teve dois movimentos (segundo e último) arranjados para quatro pianos e dezesseis mãos. Além dele, outros compositores alemães foram executados: Pfeiffer (*Il Trovatore*, arranjo para mão esquerda), Lin Paintner (*Die fahnenwacht*, canto) e Kautsky (*Reveil du Lion*, piano solo). Havia também compositores franceses: Alexandre Goria (*Belisario*, dois pianos a quatro mãos), Auber (abertura de *La muette de Portici*, dois pianos a oito mãos), De Beriot (*Ouvertuta*, piano, rabeca e flauta). Ainda havia obras de Franz Liszt (*Rigoleto* a piano solo), Rossini (*Guilherme Tell*, trio para vozes, e *ouvertura*, piano a quatro mãos, rabeca, flauta e oficleide), Bellini (ária de *I Puritani*, canto), Strebini (*L'ebrezza*, canto), Verdi (ária de *Ernani*, canto) e Carlos Gomes (*Chara di pittore*, trecho de *Salvator Rosa*, canto).

Além dos professores aqui mencionados, dezenas de outras pessoas se dedicavam ao magistério artístico, entre eles destacamos Joaquina Gomes, Azarias Dias de Mello, Sampaio Peixoto, Elias Álvares Lobo, José Emigdio Ramos Júnior Emilio Giorgetti, João Luiz Pina e Sabino Antonio da Silva, entre outros[5]

[5] No apêndice desse trabalho pode ser encontrada uma lista de professores que atuavam no período abordado.

TRAJETÓRIAS

FAMÍLIA GOMES

Retrato - Acha-se exposta nesta tipografia uma bela reprodução do retrato do finado maestro Manoel J. Gomes, pai de Carlos Gomes e Sant'Anna Gomes e mestre de muitos outros artistas eminentes que compõem a orquestra. Este quadro é uma homenagem de saudade e respeito presta à glória do venerando ancião que todos conhecemos. (GC, 01/05/1870)

A vida musical em Campinas começou com a chegada de Manuel José Gomes (Santana de Parnaíba, 1792-Campinas, 1868), cuja trajetória foi amplamente explorada em nossa dissertação de mestrado "Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes" (Nogueira, 1997). Diremos apenas que foi o pioneiro na atividade musical regular em Campinas, formando várias gerações de músicos, inclusive seus filhos, Sant'Anna, Carlos, Joaquina, Tomás e Ana Gomes.

Chegou a Campinas (então vila de São Carlos) por volta de 1815 para assumir o cargo de mestre-de-capela e ali recebeu o apelido de Maneco Músico. Exerceu atividade musical por mais de cinqüenta anos e foi responsável pela criação de bandas e orquestras. Ao lado da atividade de compositor e regente, atuou como copista e deixou centenas de manuscritos musicais, tanto composições suas como de outros autores, hoje no Museu Carlos Gomes dessa cidade[1].

Sua produção musical é anterior ao momento em que a obra de arte deixou de ter função utilitária para se vincular à figura do artista como produtor genial de cultura por volta de 1870. Seu trabalho era ainda funcional, subordinado à igreja, e não tinha idéia de que a profissão de músico pudesse ser diferente de qualquer outra. Isso não implica em desvalorização de sua obra, simplesmente o coloca em ponto de vista diferente do analisado nesse trabalho. Ao contrário, se parte considerável da produção musical brasileira dos séculos XVIII e XIX pode ser consultada e analisada, deve-se a seu trabalho incansável e profícuo.

Quando Maneco faleceu, Campinas já possuía uma vida musical consolidada, mas o tempo da música estritamente religiosa que ele praticou havia passado. Em 1870 a música se desenvolvia em teatros e salões e penetrava na música de igreja, onde era ainda fortemente presente, mas destituída das características anteriores. As trajetórias de seus filhos são o exemplo dessa mudança, já que representam o novo papel do músico enquanto artistas dependentes de um público que pagava para vê-los.

[1] A autora realizou a catalogação completa deste acervo, chamado aqui de CT Nogueira (Catálogo Nogueira).

Retrato - Acha-se exposta nesta tipografia uma bela reprodução do retrato do finado maestro Manoel J. Gomes, pai de Carlos Gomes e Sant'Anna Gomes e mestre de muitos outros artistas eminentes que compõem a orquestra. Este quadro é uma homenagem de saudade e respeito presta à glória do venerando ancião que todos conhecemos. (GC, 01/05/1870)

A vida musical em Campinas começou com a chegada de Manuel José Gomes (Santana de Parnaíba, 1792-Campinas, 1868), cuja trajetória foi amplamente explorada em nossa dissertação de mestrado "Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes" (Nogueira, 1997). Diremos apenas que foi o pioneiro na atividade musical regular em Campinas, formando várias gerações de músicos, inclusive seus filhos, Sant'Anna, Carlos, Joaquina, Tomás e Ana Gomes.

Chegou a Campinas (então vila de São Carlos) por volta de 1815 para assumir o cargo de mestre-de-capela e ali recebeu o apelido de Maneco Músico. Exerceu atividade musical por mais de cinqüenta anos e foi responsável pela criação de bandas e orquestras. Ao lado da atividade de compositor e regente, atuou como copista e deixou centenas de manuscritos musicais, tanto composições suas como de outros autores, hoje no Museu Carlos Gomes dessa cidade[1].

Sua produção musical é anterior ao momento em que a obra de arte deixou de ter função utilitária para se vincular à figura do artista como produtor genial de cultura por volta de 1870. Seu trabalho era ainda funcional, subordinado à igreja, e não tinha idéia de que a profissão de músico pudesse ser diferente de qualquer outra. Isso não implica em desvalorização de sua obra, simplesmente o coloca em ponto de vista diferente do analisado nesse trabalho. Ao contrário, se parte considerável da produção musical brasileira dos séculos XVIII e XIX pode ser consultada e analisada, deve-se a seu trabalho incansável e profícuo.

Quando Maneco faleceu, Campinas já possuía uma vida musical consolidada, mas o tempo da música estritamente religiosa que ele praticou havia passado. Em 1870 a música se desenvolvia em teatros e salões e penetrava na música de igreja, onde era ainda fortemente presente, mas destituída das características anteriores. As trajetórias de seus filhos são o exemplo dessa mudança, já que representam o novo papel do músico enquanto artistas dependentes de um público que pagava para vê-los.

[1] A autora realizou a catalogação completa deste acervo, chamado aqui de CT Nogueira (Catálogo Nogueira).

JOSÉ PEDRO DE SANT'ANNA GOMES

(Campinas, 1834-1908)

Terceiro filho homem de Maneco, Sant'Anna foi, no que diz respeito a Campinas, o mais importante de todos. Sobre seus irmãos mais velhos, pouco se sabe: Manuel Júnior tocou na banda do pai e provavelmente morreu ainda jovem; Joaquim José Gomes de Santana, embora também músico, ordenou-se padre em 1856 e não viveu em Campinas, deixando, entretanto, alguns manuscritos, hoje no Museu Carlos Gomes.

O início da atividade musical de Sant'Anna se confunde com a de Carlos Gomes, dois anos mais jovem. Conhecidos como *Juca Músico e Tonico*, cultivaram desde a infância uma grande amizade que os uniria por toda a vida. Estudaram nas mesmas escolas, compartilharam as temidas aulas de música do Maneco Músico, auxiliaram o pai nos serviços musicais na igreja e tocaram juntos na banda de música.

Sant'Anna participou do episódio que resultou na fuga de Carlos Gomes de casa, já que o pai impedia o irmão mais moço de sair da cidade para tentar uma carreira musical fora dali. Este fato ocorreu após a chegada do clarinetista e mercador de jóias Henrique Luiz Levy[2] a Campinas em 1856, que se hospedou na casa de Manuel José Gomes, que era, segundo o seu relato, "respeitável velho, pai de Carlos Gomes, distinto professor de música e chefe de orquestra nesta cidade cujos músicos lhe obedeciam com se fossem seus filhos" (Boccanera, 1913). Ao reconhecer o talento de Carlos, Levy instigou-o a ir para o Rio de Janeiro onde poderia desenvolver melhor o seu talento musical. Revelou essa intenção a Maneco e pediu sua autorização, que foi negada sob alegação de que *Tonico* lhe fazia muita falta e não podia deixá-lo ir, por algum tempo que fosse. Permitiu que fossem apenas para São Paulo, Levy, Carlos e Sant'Anna para uma temporada de quinze dias. Findo este prazo, quando ambos os filhos de Maneco deveriam retornar a Campinas, somente Sant'Anna o fez; Carlos foi para o Rio de Janeiro contra a vontade do pai.

Em 1861 Sant'Anna, ao lado de Maneco, foi ao Rio de Janeiro assistir à estréia de *A Noite do Castelo*, primeira ópera de Carlos Gomes, retornando para lá em 1863 para *Joana de Flandres*. A seguir Carlos parte para a Itália e nunca mais veria o pai, que faleceria em 1868, dois

[2] Dehlingen, França, 1829-São Paulo, 1896. Pai dos compositores Luiz e Alexandre Levy, fundador da famosa Casa Levy que editou várias primeiras edições de compositores brasileiros.

anos antes da estréia de *Il Guarany* no Teatro Alla Scala de Milão. Às vésperas da estréia desta ópera, Carlos Gomes, bastante ansioso, escreveu ao irmão

> Juca
> Aproxima-se o dia fatal Vem, si tu me faltares e o sucesso coroar meus esforços, tua ausência far-me-a receber as ovações do público com a alma cheia de tristeza e saudade por si, meu irmão, meu amigo, e sempre generoso protetor. (Bocanera, 1913)

No início de 1870, Sant'Anna embarcou para a Itália para apoiar o irmão neste momento tão importante de sua vida. Foi levar o seu apoio, não só fraternal, mas também financeiro, uma vez que portava grande soma em dinheiro arrecadado em Campinas para pagamento da montagem da ópera no *Scala* de Milão. Nessa época Sant'Anna já era o mais importante músico da cidade, além de ter a honra de ser irmão do único músico brasileiro a fazer sucesso na Europa.

Conta André Rebouças (Amaral, 1927:20) que, ao retornar à Itália em 1871, Carlos Gomes lhe teria recomendado muito o irmão

> mestre de música e rabequista em Campinas, ao qual ele [Carlos Gomes] deve as maiores provas de devotação: duas viagens à Itália, o avultadíssimo empréstimo com que montou o Guarany em Milão e as lbs 360 com que embarcará amanhã para Lisboa. (...) Sem as lbs. 360 de seu irmão teria de ser condenado a vegetar nesta terra de Botocudos e Aymorés sem generosidade, nem nobreza só capaz de calúnia e inveja!"

Nesse mesmo ano de 1871 Sant'Anna, ao lado do padre Souza e Oliveira, custeia a instalação dos dois primeiros lampiões de querosene instalados na cidade, que ficavam na rua das Campinas Velhas. Outros seis são instalados no Largo da Matriz de Santa Cruz por Carlos Bressane, Bento Quirino e Francisco Glicério. Aos nossos olhos isso pode significar pouca coisa, mas numa cidade que vivia às escuras, a atitude dessas pessoas foi bastante arrojada para a época. E o fato de Sant'Anna Gomes estar entre os precursores da luz em Campinas, o coloca numa posição de vanguarda naquela sociedade.

Benedito Octávio (Revista CCLA, 7(19):65-66, 1908), logo após a morte de Sant'Anna, comenta que ele era muito parecido com "o velho Maneco Músico", tendo apenas a cabeleira que este não usava. Sobre o seu caráter, afirma que se tratava de um "homem-chão, sem pose, sem presunções que nele seriam desculpadas, dado o seu reconhecido valor". E na seqüência faz uma afirmação curiosa, para quem escrevia um artigo sobre o falecimento de um amigo: segundo ele, possivelmente uma "*non chalence*" de Sant'Anna, sua forma de "*laisser aller*" teriam uma certa

responsabilidade pela decadência em que se encontrava a música na cidade naquele ano de 1908. Confirmando a crise que a música atravessava naquele período, ele apresenta números interessantes para o estudo da música em Campinas. Afirma ele que em 1871 a orquestra campineira, que era regida por Sant'Anna, tinha vinte e quatro músicos, que em 1873 eram vinte e cinco, tendo sido acrescido um corpo de cantores. Em 1882, a Orquestra Carlos Gomes tinha cinqüenta pessoas, mas em 1908, com uma população bem maior e um comércio muito maior, a música já não tinha o mesmo brilho de antes.

Vitalina Queiroz (1951) afirma que não eram poucas as pessoas que acreditavam que Sant'Anna fosse mais talentoso que Carlos[3], este por sua vez mais impetuoso. Confirmando as palavras de Octavio o apresenta como um homem alegre e folgazão, que gostava de contar anedotas e apontar com graça o lado cômico das pessoas, mas revelava "modéstia e desinteresse, e certa indolência natural", o que o impediu de tentar maiores vôos como músico. Na cidade era muito querido e todos o consideravam um pouco da família. Como seu pai, Maneco Músico, Sant'Anna também freqüentava diariamente as mesas de jogo, ocupando sempre o mesmo lugar durante anos a fio. Só mudava esta rotina nos dias de concerto no Teatro São Carlos, quando se retirava mais cedo. No caminho até o teatro, era quase sempre abordado por meninos ou jovens de famílias conhecidas, que lhe pediam, "em nome de sua mãe e irmão", que tocasse alguma peça que muito apreciavam. Consta que ele tomava nota e

> à noite, depois de dar o expressivo sinal, levantava a sua batuta e, num gesto largo e nobre, com o olhar fito no camarote ocupado pela família que endereçara o pedido, começava o seu arco mágico, entre todos seleto, a desferir maviosas harmonias, não raro eletrizantes, a empolgar de ver o auditório, que não lhe poupava calorosos aplausos. A isso já se habituara o genial artista, que tão abalizadamente dirigia a brilhante plêiade de talentosos artistas, que com grande brio o secundavam na famosa orquestra Sant'Anna Gomes, inolvidável, nos fatos da vida da famosa Princesa D'Oeste, seu grande orgulho, seu gozo ainda maior! Como nos países mais cultos e de arte mais finamente cultivada, cada artista gozava de tal destaque no meio campineiro, e era credor de tão grande estima e amizade, que sentiamo-nos enternecer a essas saudosas recordações de épocas longínquas, mas tão docemente vividas (...). (Queiroz, 1951)

Com relação à vida financeira, ao menos por um período de sua vida, Sant'Anna auferia uma boa renda, fato confirmado pela presença de seu nome em uma lista de pessoas aptas a serem eleitas como eleitores em 1876. Esse documento o aponta como alferes, 45 anos (na verdade tinha 42), profissão artista, sabia ler e escrever, era filho de Manuel José Gomes e com renda conhecida

[3] Opinião compartilhada por Mário de Andrade.

de 1:000$000 réis. Essa cifra é elevada se comparada com a média das outras pessoas indicadas na lista, entre 200 e 400 réis. Outro indicativo de sua renda é uma lista de devedores de impostos sobre ações capitalistas publicada na imprensa em 1880, onde é considerado cidadão de primeira classe.

O fato de que chegou a ter algum dinheiro é confirmado por Benedito Octavio (op.cit), ao afirmar que o músico havia figurado na política local e teve até fortuna "que aos pés se esboroou". Aponta como uma das causas prováveis dessa derrocada financeira o investimento na Companhia de Zarzuelas Espanholas, da qual era empresário entre 1878 e 1880, cuja falência o teria endividado por muito tempo. O articulista se consola ao escrever que, apesar do fracasso do empreendimento, "o serviço ficou em seu louvor como um holocausto feito à divina arte da música".

Em 1881 Sant'Anna Gomes foi indicado como juiz de paz e presidente da junta militar por ter sido o mais votado, cargo que exerceu seguramente até o ano seguinte.

Aparentemente era um sonhador e acalentava projetos maiores que suas possibilidades (financeiras, não artísticas), como a referida Companhia Espanhola de Zarzuelas, ou a criação de uma companhia lírica com artistas europeus e brasileiros, com âmbito de atuação entre Campinas, Santos e São Paulo, idéia que, apesar de sua difícil consecução, recebeu o apoio da imprensa:

> Consta-nos que o nosso laureado conterrâneo José Pedro de Sant'Anna Gomes, pretende organizar no próximo ano uma bem montada companhia lírica, escriturando artistas na Europa, e naturalmente, os que no país houverem aptos. É seu fim manter a companhia entre S. Paulo, Santos e Campinas. Sem dúvida, cometimentos destes, só subvencionados pelo governo se podem sustentar. Não acreditamos, porém, que os poderes competetentes, da nossa província, recusem auxílio á realização de uma idéia, que a importância atual da província faz considerar indispensável. Supô-lo fora injustiça. Demais, a residência do irmão do maestro na Itália, centro e foco da arte, habilita o empresário a obter com maior segurança, e melhores condições, do que qualquer outro, um bom corpo cênico. Fazemos os mais sinceros votos para que a idéia não alcance óbice algum à sua realização. (OC, 30/12/1874)

A companhia lírica nunca foi montada, mas nem por isso Sant'Anna deixou de se dedicar ao gênero como compositor, o que lhe dá um certo ar de romantismo ingênuo. Nas palavras de Octavio (op.cit.), ele foi, e não podia deixar de ser, um dos cultores da música italiana, que lhe acalentara no berço e o embalara na velhice, já que foi nessa fase de sua vida que compôs uma ópera completa, *Alda*, em quatro atos e deixou uma incompleta, *Semira,* da qual escreveu dois atos. Obras escritas no início do século XX, quando o gênero já havia passado pelas

transformações efetuadas por Wagner e pelo próprio Verdi, que, desde *Otelo* (1887) até sua última obra, *Falstaff* (1893), rompera os laços com a estética musical do passado. Os dramas com toques de exotismo, com personagens das Arábias ou índios desnudos eram coisa do passado, enterrados pelas novas correntes estéticas que transformaram o gênero desde meados do século XIX. No que diz respeito estritamente à música, há muito haviam sido abandonadas as grandes árias que quebravam a continuidade dramática, visando apenas aplauso do público. E a ópera *Alda*, concluída em 1904, tem exatamente este perfil. Mas Sant'Anna provavelmente ainda não havia pressentido tal mudança e desejou montar sua ópera no Teatro São Carlos, onde este gênero fora superado pela opereta e pela revista desde a década de 1880. Mas seu intento quase se realizou com a liberação pelo governo de uma verba para auxiliar a montagem da ópera, o que não ocorreu devido ao falecimento do compositor, permanecendo a obra inédita. Sobre esta ópera, Octavio (op.cit.) comenta:

> mau libreto de E. Ducati com todas as metades do velho sistema, ciganos, amores contrariados, e fidalgos medievais, atos que em cena, infelizmente, só conseguiriam talvez um sucesso de estima, revelando em todo o caso o esforço de um compositor de província, longe dos paralelos e dos estímulos, já no descambar a vida e, entretanto, querendo prestar um auxílio para a criação da opera nacional.

De fato, a ópera *Alda* tinha características ultrapassadas: a ação se passa em Auvernia, junto a um castelo feudal e nas vizinhanças de Arles, no ano de 1200. Alda, a heroína cigana, ao final sacrifica-se por seu amor, Renato, filho do Barão de Auvernia, numa trama que envolve nobres e plebeus, mal-entendidos, amores proibidos, envenenamentos, morte por amor, ciganos, arqueiros, servos, etc.

Um jornal paulistano havia publicado em 1886 a intenção do músico de escrever sua primeira ópera e comenta que ele já havia encarregado Navarro de Andrade de escrever o libreto. Entretanto, as duas óperas que escreveu, ao que tudo indica, têm como libretista o italiano Emilio Ducati, e foram enviados por Carlos Gomes.

Em 1906, em sessão literária no Centro de Ciências, Letras e Artes, foi realizada uma leitura do libreto, traduzido por Benedito Octavio e apresentado na íntegra por Álvaro Miller, que depois foi publicada no volume 12 da revista daquela instituição.

A morte de Maneco Músico em 1868 é uma espécie de marco da mudança de atitude musical que passa a vigorar, da qual Sant'Anna Gomes foi um dos mais representativos, pois em

sua época, a música da igreja já não era tão onipresente na vida musical e havia espaços para outras manifestações musicais. Sant'Anna é um músico essencialmente ligado à atividade profana. Embora tenha atuado algumas vezes na igreja e escrito algumas composições, seu trabalho não está vinculado profissionalmente à igreja como o de seu pai, que na verdade, por contingências históricas, era um funcionário da igreja, sem espaço e tempo para outro tipo de trabalho.

No sentido prático, com a morte do pai Sant'Anna assume um papel predominante na vida musical campineira e recebe como herança o arquivo de música ele havia amealhado durante toda a sua vida. Isto está registrado no inventário de Manuel José Gomes[4], onde encontramos documento autógrafo de Sant'Anna solicitando ao juiz que, na distribuição dos bens, lhe fosse reservado a escrava Antonia, avaliada em 1:400$000 réis os instrumentos e o arquivo de música do pai, avaliados com os seguintes valores:

Piano de armário ..... 300$000
Par de tímpanos ..... 1$000
Violoncelo com arco ..... 50$000
Violeta em bom uso ..... 8$000
Violeta velha ..... 4$000
3 rabecas em bom uso ..... 60$000
1 bombo e caixa de rufo usado ..... 40$000
Pelo arquivo de música, inclusive o armário em que eles
se acham, tudo pela quantia em [ileg.] vivo que sai ..... 40$000

Devido a esta solicitação, que foi concedida pelo juiz, foi preservado o arquivo de Manuel, o qual foi ampliado com as composições e cópias de Sant'Anna e de diversos outros músicos, o que muito nos auxilia na elaboração deste trabalho. Atualmente este acervo está no Museu Carlos Gomes e conta com mais de setecentos manuscritos, muitos dos quais de grande importância para a música brasileira (CT Nogueira, 1997).

Se tornou tutor de seus irmãos menores Joaquina, Tomás e Ana Gomes , mas teve problemas para desempenhar esta função, uma vez que o pai havia deixado inúmeras dívidas. Também era credor de outras tantas que nunca foram pagas, conforme o relatado no processo em que presta contas ao Juiz de Órfãos da herança de Ana Gomes, administrada por ele até a maioridade da irmã. Ficamos sabendo que a legítima paterna da menina era de 602$929 réis. Para este pagamento ela ficou com uma parte do terreno sito à rua das Casinhas, de 396$383 réis. O

[4] Arquivo do Tribunal de Justiça de Campinas, Centro de Memória da UNICAMP.

restante da legítima era composto de dívidas ativas no valor de 206$547 réis, dos quais o tutor só havia recebido, até aquela data, 14 anos depois da morte de Maneco (1882), 2$714 réis do devedor Manoel Francisco Mendes. O procurador de Sant'Anna afirma que:

> As outras (dívidas), malgrado os esforços empregados por nosso constituinte, não tem sido possível cobrá-las porque os devedores: uns dizem que nada devem, outros que não tem meios para pagar, outros mudaram deste município para lugar não sabido, e finalmente outros que faleceram sem deixar meios para satisfazer seus débitos.

Em continuação a este documento, Sant'Anna Gomes solicita licença para permutar a parte da tutelada em um terreno sito à rua das Casinhas por uma casa na rua do Pórtico (Ferreira Penteado), o que lhe foi permitido. Ana ficou com o valor da casa, o triplo do que possuía no terreno. Pela autorização Sant'Anna Gomes vendeu a parte da pupila na referida casa por 923$930 réis, recolhido por empréstimo ao clube dos órfãos.

Nessa época Ana morava com a irmã mais velha, Joaquina, então já casada com o professor Emílio Henking. Sant'Anna, que morava na esquina das ruas São Carlos e Luzitana, já vivia com a primeira esposa com quem teve quatro filhos: Paulino, Alfredo, Alice e Alzira, sendo que os três primeiros se dedicaram à música.

A Gazeta de Campinas, de 2 de janeiro de 1875, ao comentar a estréia da primeira representação operística na cidade, *Ernani* de Verdi, cuja regência foi de Sant'Anna, assinala que

> O salão encheu-se, o que de antemão devia esperar-se! Sant'Anna Gomes, empunhando a batuta, como cetro, que de legítima herança lhe vem, suspendeu os espíritos no primeiro aceno. (...) A orquestra fez honra à memória do velho Gomes, este patriarca a quem Campinas deve uma estátua, como o Brasil a deve a Carlos Gomes!

Em 1872 candidatou-se a vereador, tendo recebido 84 votos na paróquia da Conceição, à qual pertencia, e 46 na da Santa Cruz, e se elegeu como o nono candidato mais votado pelo Partido Liberal. No mesmo ano foi chamado como eleitor devido à dissolução da câmara dos deputados e participou como jurado em alguns julgamentos. Em março 1876, após uma reunião da Junta Paroquial, no consistório da Matriz da Conceição, foi estabelecida uma lista de eleitores e suplentes na Freguesia da Conceição. Primeiramente foi eleita uma nova junta, que deliberou a qualificação de votantes. Foram indicados nove titulares e onze suplentes, tendo Sant'Anna Gomes ficado entre esses últimos (GC, 01/03/76).

Em 1878 recebeu 360 votos nas votações para eleitor geral, ficando em quinto lugar em sua paróquia, a da Conceição, onde, entretanto, a vitória foi do partido do qual era adversário: o republicano. Na paróquia Santa Cruz, onde o republicano Azarias de Mello foi o trigésimo sétimo mais votado, a vitória foi liberal. Nesse mesmo ano, em fevereiro, o compositor foi chamado como jurado em uma sessão ordinária do Juri.

Por essa época cada passo de Carlos Gomes na Itália era festejado em Campinas e em 1874 Sant'Anna Gomes dá um sarau em sua casa para comemorar o sucesso de Salvador Rosa que estreara em março daquele ano no Teatro Carlo Felice de Gênova. Participaram diversos músicos e professores com destaque para o barítono Pons, que veio de São Paulo exclusivamente para o evento. A diferença de datas entre a estréia da obra na Itália e a festa em Campinas, deve ser creditada à deficiência nas comunicações daquele período

Sant'Anna Gomes sempre esteve ligado às movimentações abolicionistas que ocorriam na cidade. Sua obra *O Filho da Lavandeira*, editada em 1876 pela Litografia de Júlio Martim, com poesia do republicano e abolicionista Francisco Quirino dos Santos, cujo texto narra a triste história de uma escrava que nas margens do rio Atibaia (em Campinas), assistia o sofrimento de seu filho "que o vento açoitava e de frio de fome chorava". Sem condições de alimentá-lo a escrava pega o filho no colo e

> Assim soluçou e no seio estreitando
> O caro filhinho, nas águas caiu;
> Depois, muito tempo de leve boiando
> Sumiram-se os corpos nas voltas do rio.
> Debalde procuram, procuram a escrava.
> Se a pobre criança nem mais lá chorava!

A composição foi publicada também no Correio Paulistano em outubro de 1876 na coluna "Novidades Musicais".

Como regente da orquestra teve participação ativa nos espetáculos promovidos pela Sociedade Dramática Atletas do Futuro, quando escravos recebiam cartas de alforria em pleno palco do Teatro São Carlos, compradas com dinheiro arrecadado pela referida sociedade.

Em todos os eventos de importância a presença de Sant'Anna Gomes frente à orquestra ou banda era constante; seja num evento filantrópico como a cobertura do Asilo de órfãs da Santa Casa de Misericórdia em 1874, onde figurava entre os dez irmãos da Irmandade de Misericórdia,

ou em eventos artísticos como as temporadas das companhias líricas, onde atuava como regente do Teatro São Carlos.

Além destas atividades paralelas à música, foi proprietário de duas lojas: *A Sant'Anna Gomes Oficina de Pianos* e *A Harpeolina Musical*, que comercializavam partituras e instrumentos musicais. Esta última foi aberta ao público em 1873 e tinha como agente José Emigdio Ramos Júnior. Além de vender instrumentos para orquestra e banda e comercializar partituras, o estabelecimento também realizava cópias e reduções de partes musicais tanto para orquestras como para bandas. Em princípio funcionava no número 54 da rua Formosa, em 1874 estava instalada à rua Direita, 47. Por essa época anunciava a venda de um recitativo para piano composto por Aprigio Cezarino e recentemente impresso na Corte. Ao que parece Sant'Anna também foi enxadrista de sucesso, conforme afirma Benedito Octavio (1908).

Ao se instalarem na cidade, os afinadores de piano recomendavam a seus clientes em potencial tomarem informações sobre seu trabalho com Sant'Anna. Isto aconteceu com F. Hosmann e anos depois quando a Casa Livro Azul de propriedade de Antonio Benedito de Castro Mendes passa a importar pianos da marca Scheell, Sant'Anna dá a seguinte declaração à imprensa:

> Illmos. Srs. A. B. De Castro Mendes & Cia.
> Campinas
> Respondendo-lhes a sua carta, resta-me dizer-lhes que os pianos do fabricante CARL SCHEEL são excelentes, tanto em construção, como também em duração, visto que conheço-os perfeitamente e posso afiançar-lhes que sua sonoridade e igualdade de som, ser superior a qualquer outro fabricante.
> Pode pois vv. ss. Usar da minha resposta como lhes convier.
> Com a maior estima e consideração subscrevo-me
>
> De vv. Ss.
> Amigo obr°, e cri°
> Sant'Anna Gomes
> Campinas, 24 de março de 1888.

Além da já citada *O Filho da Lavandeira*, publicou em 1889 em Milão, *Frederiquinho*, redução para piano de uma obra originalmente escrita para quinteto de cordas. Em Campinas a partitura podia ser encontrada na Casa Livro Azul e na Casa Carlos Gomes, estabelecimento fundado por Alfred Genoud, que foi dono do magazine *Le Monde Élegant*, depois *Casa Genoud.*

Entre as inúmeras homenagens que recebeu destaca-se uma de 1871: uma medalha da Sociedade Artística Beneficente, da qual era um dos diretores. Este fato ocorreu no concerto que

marcava a volta de Carlos Gomes a Campinas, após seu sucesso na Itália. Nesta ocasião Sant'Anna foi homenageado com um discurso do eminente Francisco Glicério, o orador da comissão daquela sociedade, político republicano campineiro de grande notoriedade[5]. Nesse dia, tendo chegado ao palco do Teatro São Carlos, Sant'Anna recebeu das mãos de duas meninas a medalha por seu mérito. A imprensa nessa ocasião nos traça a personalidade de Sant'Anna Gomes:

> (...) e assim encheu-se uma das prescrições principais para o programa daquela noite, ostentando-se daí em diante ao peito do modesto, mas insígne violinista a preciosa e expressiva insígnia (...) Sant'Anna Gomes, conhecido aqui e nomeado vantajosamente aí fora e mesmo ao longe, é uma reputação feita na sua rabeca, reputação que todos exaltam, que todos prezam devidamente, por mais que ele queira se recolher a sombra de sua modéstia. Sant'Anna Gomes é o primeiro vulto — e que vulto já! — da nossa orquestra; logo depois o Azarias e assim por diante.

Após as homenagens Sant'Anna escreveu à mesma Gazeta de Campinas:

> Acaba de me ser conferida uma distinção altamente significativa em si mesma. Foi o oferecimento de uma preciosa e belíssima medalha mandada fazer pela Sociedade Artística Beneficente, e que me foi entregue na noite do concerto concedido ultimamente pela corporação musical desta cidade àquela pia e humanitária instituição. Preso, adstrito a ela pelos laços da mais estreita confraternidade, eu vejo nesta demonstração de apreço e estima, mais que um galardão simplesmente, eu vejo um talismã sagrado para trazer-me aos olhos em todas as épocas da existência a recordação de uma dívida eterna de reconhecimento. Os meus irmãos pela arte quiseram condecorar-me por esta forma; e procurando engrandecer-me, engranderam-se igualmente. A sua extrema bondade vem dar-me palmas neste honrosíssimo emblema; assim possa eu corresponder a elas e serei feliz. Mas o que deixo aqui consignados para sempre são os meus protestos de gratidão e de profunda lembrança. Recebam-nos todos os que concorreram para aquela idéia como a expressão sincera de minha alma.— J. P. de Sant'Anna Gomes .

Em junho de 1887 foi homenageado pela companhia Heller que fazia espetáculos de operetas e revistas na cidade. Os componentes foram em passeata, carregando archotes frente e tocando seus instrumentos até chegarem à rua de São Carlos onde residia, e ali armaram suas estantes e executaram a sinfonia de *Il Guarany* e a polca *Carlos Gomes* de Henrique Alves de Mesquita, dedicada a Sant'Anna. Este ofereceu uma ceia aos artistas, que levantaram diversos brindes e executaram a polca *Você me chamou?* dedicada ao ator Vasques por João Pereira da Silva, membro da orquestra Heller, bem como outras composições.

---

[5] Francisco Glicério de Cerqueira Leite (1846-1916). Participou das atividades que prepararam a proclamação da República. Saiu do Governo Provisório por ocasião da demissão coletiva solicitada por Rui Barbosa. Foi preso na revolta de 5 de Novembro de 1897 e tornou-se senador em 1916.

Em janeiro de 1889 foi realizado um concerto em seu benefício, do qual participaram cerca de trinta amadores, além de diversos profissionais, alguns vindos da corte como o violoncelista Campos, e os cantores Leal e Bastianini. Após o evento, Sant'Anna, pela imprensa, agradece a Adelaide Lopes Gonçalves, Maria Lopes Duque, Placidina Amaral e D. Luiza [?] a aos seus colegas Emilio Giorgetti, Presciliano Silva, Marcondes, João Vicente, Leon Blazek e aos amadores Cândido Álvaro, à Sociedade de Canto Concórdia, à banda dos irmãos Tullio e à Orquestra campineira, bem como aos diretores do Club Semanal, onde se realizou o evento. Nesse mesmo ano vai ao Rio de Janeiro no mês de julho para se encontrar com Carlos Gomes que viria a Campinas em seguida.

Apesar de ter iniciado vida musical como clarinetista, e Carlos Gomes lembrava do "mano Juca tocando 4ª clarineta e vestido de 'sordado', com barretina de papelão, de espada que metia medo à gente" (Revista CMU, 13:53), destacou-se como executante de violino e viola d'amore, tendo se apresentado algumas vezes no Clube Haydn em São Paulo Foi um professor dos mais respeitados, e regeu as mais importantes orquestras e bandas campineiras, como a do Teatro são Carlos e a Banda Carlos Gomes. Sant'Anna pertenceu à Comissão Auxiliar que cuidava do setor de Artes no CCLA, onde também estava o professor Luiz de Pádua Machado. Lá figurou até o ano de sua morte.

Quando Maneco Músico chegou a Campinas em 1815, as obras da chamada Matriz Nova (atual Catedral) já haviam começado há alguns anos. Entretanto faleceu sem assistir à sua inauguração, uma vez que as obras se prolongaram por mais de setenta anos. Assim, como decano da atividade musical na cidade, não pôde compor ou reger na inauguração da igreja, o que coube a Sant'Anna. A inauguração se deu a 8 de dezembro, no dia consagrado à padroeira, Nossa Senhora da Conceição, de 1883 e para esta ocasião ele compôs *Ave Maris Stella*, para mezzo-soprano, viola d'amore (executada pelo próprio Sant'Anna) e orquestra. A parte vocal foi executada pelo mezzo-soprano campineiro Adelina Lopes de Souza Gonçalves.

Outro fato marcante na carreira de Sant'Anna Gomes foi a composição do prelúdio da *Pastoral*, cujo texto era de Coelho Neto (MA, 1864-Rio de Janeiro, 1934), então professor da escola Culto à Ciência. A obra estreou no dia 25 de dezembro de 1903 sob a regência de Olegário Ribeiro e teve mais duas récitas. Contou com a participação de um grande elenco de artistas profissionais e amadores. Mas o que chama a atenção neste fato é a co-autoria da referida obra de

três compositores reconhecidos e consagrados no seu tempo: Francisco Braga, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. Este último inclusive regeu o segmento escrito por ele, com uma orquestra composta por oitenta figuras.

O manuscrito original de Coelho Neto está no Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro desde 1972; foi oferecido pelo autor a Elisa de Rezende (que participou da montagem como "Santa Isabel"). Na folha de rosto há a dedicatória "Ao seu excelente amigo A. B. de Castro Mendes, o proprietário da Casa Livro Azul, com data de dezembro de 1903. Aparece também o nome de sua filha Júlia de Castro Mendes[6]. Foi editado em 1923 pela livraria Chardron de Lello & Irmão da cidade do Porto, Portugal[7].

Seguindo os passos de seu pai, encaminhou seus descendentes para a música, sendo que alguns dos quais tiveram atuação destacada na música brasileira. Este não foi o caso de Paulino Gomes, o infeliz primogênito que aos quinze anos foi para a Itália estudar música e engenharia (ou matemática). Lá morou com o tio Carlos Gomes em Maggianico e Milão, cidades de clima frio e úmido[8], o que foi fatal para a sua saúde. Três anos após sua chegada foi acometido de tuberculose, falecendo no natal de 1883, aos dezoito anos de idade e assim "se decepou fora do tempo um ramo no glorioso tronco dos Gomes"[9]. Chamado às pressas Sant'Anna não chegou a tempo de acompanhar os últimos dias do filho Em carta enviada ao procurador da Casa Ricordi, Carlo Tornaghi (Vetro, s,d), Carlos Gomes afirma que esperava a chegada do irmão para janeiro de 1884. Às voltas com a partitura de *Lo Schiavo*, e cheio de problemas pessoais e financeiros, Carlos narra a Tornaghi a fulminante doença do rapaz:

> il mio nipote Paulino si ammalò improvisammente e trovaso a Milano obbligato a letto fino dal 9 corrente. Molestia grave (bronchio-emorragia com sbochi di sangue). I medici, Levis e Franzoni, in consulta, racommandano tutte le precauzione. Mio fratello mè stato da me chiamato con urgenza del Brasile: arriverá a Milano verso il 10 do Gennaio. Intanto, io, che da tre anni, faccio padre al giovinetto, non potrò abbandonar l'ammalato, nella assenza del mio fratello

Em carta datada de 4 de dezembro ao barítono De Anna, Carlos afirma ."Paulino peggiora! Mi troverai a Milano presso il mio nipote malato". Novamente a Tornaghi: "Paulino è in condizione assai grave; i pronostici dei medici sono brutti ed allarmanti!". Em 7 de dezembro,

---

[6] Respectivamente bisavô e avó da autora.
[7] Notícia Bibliográfica e Histórica, 128:325. Carta de Plínio Doyle, diretor da Casa de Rui Barbosa.
[8] Carlos Gomes também se ressentia do clima de Milão e várias vezes comentou que tinha vontade de mudar daquela cidade devido ao clima ingrato para um brasileiro.
[9] Benedito Octavio, op. cit.

escreve a De Anna:

> Paulino declina ogni giorno, ed io, accanto al letto, debbo a lui stesso simulare la calma dello spirito, mentre l'anima mia nasconde il più acuto strazio!... Quanta sciagura colpisce ancora la mia famiglia! È inutile dirti le pene del povero amico[10]

Em 17 de dezembro escreve ao mesmo: "Il mio povero Paulino è agonizzante! O rapaz morre no natal daquele ano, deixando profundas marcas na vida de Carlos, a esta época lutando com graves problemas financeiros e no aguardo de uma pensão do governo brasileiro que nunca se concretiza. Além disso, vivia sérios problemas de relacionamento com a esposa, Adelina Peri Gomes. Após o falecimento do sobrinho escreve a De Anna

> Dopo l'orribile catastrofe que generò in me la più desolante tristezza, non sono più il tuo Gomes gaio, allegro, pieno d'entusiamo e di speranze; non penso alla musica ne al lavoro, e non so dirti, per ora, a cosa penso. Non ebbi fin'ora notizie di mio fratello la cui presenza è necessarissima a Milano per disporre a dar um destino definitivo del cadavere che è tutt'ora in *deposito al Monumentale*!

Uma longa notícia sobre Paulino foi publicada no *Pungolo* e na *Gazzetta Musicale di Milano*. Ao velório compareceram muitos artistas e amigos, incluindo os músicos Amilcare Ponchielli, Dominicetti, Maggi, Celega, Appiani, os advogados Rosmini, Zandrini, o Marquez de Capranica, o editor Ricordi, o sr. Riva pela Casa Lucca, além de alunos e professores do Instituto Viglezzi e representantes do Colégio Militar. No cemitério falaram dois alunos do referido instituto e o secretario do mesmo, Lessa Paranhos, cônsul brasileiro em Milão e o tenente do 12° de infantaria Francesco Giganti[11] . As palavras de Paranhos no enterro do rapaz, expressam bem o sentimento daquele momento:

> Paulino Gomes, o filho das vastas regiões em que tremula o glorioso pavilhão e em cujo céu sereno refulge com sua eterna luz o Cruzeiro do Sul, abandonou com 15 anos apenas a família amorosa, o pai adorado, as risonhas planícies da sua Campinas natal, e correu à Itália! (...) porque esta é a terra de todas as ciências e todas as artes. (...) De caráter doce e de sentimentos elevadíssimos, Paulino pensava, e com razão, que melhor do que nos campos cruentos e sanguinolentos de Laguna e Humaitá, elle poderia cooperar para o engrandecimento do Brasil, construindo vias férreas, abrindo canais e lançando audaciosas pontes sobres seus rios impetuosos.(...). Infeliz! Nascido entre as tépidas e embalsamadas brisas da ridente Campinas, não pode resistir aos rígidos aquilões dos invernos europeus (...) quando mal tinha entreaberto a porta do templo da ciência e inscrito seu

[10] Neste período também era grave o estado de seu irmão mais novo Tomás de Aquino Gomes, que estava entrevado e já não podia sequer tocar seu violino.
[11] Oficial de carreira, ligado ao ambiente literário e jornalístico de Milão. Em 1886 dedica ao compositor brasileiro o *Racconto Abisso!*

> nome entre os neófitos do saber, como a monstruosa serpente de nossas florestas, colhe em suas possantes voltas e esmaga o veado veloz, assim cruel afecção bronquial o colheu, o comprimiu, e em poucos dias o lançaram exânime no túmulo. (...) Pobre pai! Só o túmulo mudo e impassível acolherá as suas lágrimas e os seus soluços! Possa ele, como tu, achar na alma cristã a resignação às vontades do Criador; possa servir-lhe de conforto em tanto sofrimento saber quanto eras amado e quanto o merecias de o ser.(...) Ó Paulino, alma cândida e gentil, com o coração oprimido de mortal angústia, também em nome da pátria distante eu te envio o extremo adeus!

Os outros filhos de Sant'Anna tiveram melhor sorte. Alfredo Gomes, violoncelista de brilhante carreira, premiado pelo Real Conservatório de Bruxelas onde estudou. No Brasil foi professor do Conservatório Brasileiro de Música e grande divulgador de seu instrumento, participou de diversos grupos de câmara e teve destacada atuação na Semana de Arte Moderna de 1922[12]. Formou com Barrozo Neto ao piano e Humberto Milano, violino,um importante trio que realizou inúmeros concertos com muito sucesso. Participou dos concertos organizados por Heitor Villa-Lobos antes de sua partida para Paris, quando se apresentou ao lado de Paulina D'Ambrosio, Newton Pádua, Nascimento Filho e Maria Emma (Mariz, 1983).

Alice Gomes Grosso, outra filha de Sant'Anna foi pianista e cantora em Campinas, tendo lecionado piano durante muitos anos. Ainda era atuante em 1899 quando executou uma obra de Manuel José Gomes, seu avô, nas comemorações de aniversário da Santa Casa de Misericórdia. Casou-se com Rodolfo Grosso e, além da sua importância local, foi mãe de três importantes instrumentistas que brilharam na música do século XX: o violoncelista Iberê Gomes Grosso, a pianista Ilara Gomes Grosso[13] e a violinista Alda Grosso Borgerth, todos músicos de renome e que tiveram sólidas carreiras.

Iberê, ao escolher o violoncelo, refletiu uma certa predileção da família por este instrumento. Já seu bisavô, Manuel José, ao que consta, apreciava e tocava este instrumento. Também Paulino e Alfredo, irmãos de Alice, foram violoncelistas. Iberê estudou com Alfredo e posteriormente com o grande Pablo Casals em Paris, tendo recebido medalha de ouro nesta cidade. Foi professor da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, participou de diversos grupos de câmara, inclusive do famoso Quarteto Borgerth, do qual participava sua irmã Alda como segundo violino. Iberê formou diversos grupos com Oscar Borgerth, seu cunhado: em 1930, formaram um trio com Tomás Teran e outro com o lendário Arnaldo Estrela ao piano.

---

[12] Onde uma das figuras mais combatidas, em especial por Osvald de Andrade, foi seu tio Carlos Gomes, cuja estética era considerada (com razão) ultrapassada.

[13] Iberê e Ilara são os nomes das personagens principais da ópera Lo Schiavo de Carlos Gomes de 1889.

Alda estudou violino com José Raimundo e Paulina D'Ambrosio e se casou Oscar Borgerth, com o qual formou em 1935 o Quarteto do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, do qual faziam parte apenas alunos premiados por aquela entidade. Oscar era o primeiro violino, Alda, o segundo, Afonso Henrique Garcia, viola e contava ainda com Iberê Gomes Grosso ao violoncelo. Em 1942 o grupo passou a chamar-se Quarteto Borgerth, grupo de reconhecida importância que teve em seu currículo várias estréias de obras brasileiras, como em 1947 quando apresentou o Segundo Quarteto de Oscar Lorenzo Fernandes com grande êxito.

Ilara, aprendeu piano com a mãe e depois foi aluna de Barrozo Neto, em cuja classe recebeu medalha de ouro em 1926, indo em seguida estudar em Paris Ao lado da carreira de solista, também tocou freqüentemente com os irmãos, em especial Iberê. Por vezes em duo, ou ainda em trio com o cunhado Oscar.

Sant'Anna ainda casou-se em 1890 (contava então 56 anos) com D. Deolinda, teve mais um filho Arlindo, cujas filhas Elza e Yolanda ainda vivem em Campinas. Esse foi único filho de Sant'Anna que não se dedicou à música profissionalmente. A notícia desse casamento foi publicada no Diário Popular num sábado, dia 6 de dezembro de 1890[14]:

> Consórcio do Maestro Sant'Anna Gomes – Anteontem à noite casou-se em Campinas o maestro Sant'Anna Gomes com a sra. D. Deolinda Maria. O ato civil teve lugar em uma sala da matriz da Conceição, sendo juiz o capitão Antônio Passalacqua. Findo o ato dirigiram-se os noivos para o altar, sendo celebrante o padre Passalacqua e padrinhos os srs. José da Silva Borges e Manoel José Pereira da Silva. O templo estava cheio de povo e a banda Azarias executou brilhantes peças. Em casa do maestro Sant'Anna Gomes foi depois servida uma mesa de doces, sendo erguidos entusiásticos brindes aos recém-casados, aos quais também enviamos as nossas saudações e muitos votos de próspera vida.

Sant'Anna faleceu oito anos depois no dia 19 de abril de 1908, vitimado por pneumonia dupla e não vivia boa situação financeira. Sua única propriedade era uma chácara no bairro do "Lyceo"[15], rua do Monjolinho, 2, com fundos para a rua Alberto Sarmento, no valor de 2$000.000 réis, próximo à rua que mais tarde receberia seu nome. No seu inventário[16] legou para cada um de seus filhos (a esposa já era falecida) a quantia de 146$000. Havia adquirido um terreno em 1893, onde construiu uma casa cujo frontispício era decorado com motivos musicais, a qual foi obrigado a vender em 1906. Como seus filhos não tinham renda para pagar os custos e

[14] Dado recolhido pelo Dr. João Bosco Assis de Luca.
[15] Atual Liceu Salesiano Nossa Senhora Auxiliadora.
[16] TJC, 2° Of., 5840/267.

impostos de transmissão da chácara, foi promovida a sua venda por arrematação pública[17]. Ao final da partilha, deduzindo a parte dos herdeiros, da esposa e outras custas, restou a módica quantia de 147$600 para cada um dos filhos[18].

Seu corpo foi sepultado no Cemitério da Saudade, em um terreno da Ordem Terceira do Carmo. O túmulo, esculpido pelo artista Marcelino Velez, tem gravados trechos da melodia *Saudade!* cuja inspirada melodia escreveu em homenagem a Carlos Gomes que a arranjou em forma de quinteto e foi apresentada pela primeira vez em agosto de 1882 no Clube Semanal.

B. Octavio, com seu estilo rebuscado, comenta:

> Saiam da cidade, que a noite abre e os lampiões iluminam. Tomem a larga estrada do cemitério distante, aos claros do luar e os 'sons dos pios do canto funéreo'. (...) Sobre a cova em que repousa Sant'Anna Gomes, o Juca Músico, o nosso estimado mestre e o nosso ilustre consórcio, - maior monumento que os de pórfiro e mármore do que os mausoléus ricos e lavrados, veremos de luto, silente e merencória, pobre mulher de joelhos, sobre a terra fria, acurvada ao peso de uma dor imensa, e deixando cair dos olhos pingentes cristalinas das lágrimas. É a Arte que chora nesta tumba do artista desaparecido".

Apesar dessas palavras, a imprensa local não deu sequer uma nota sobre o falecimento de Sant'Anna. Apenas o jornal Cidade de Campinas transcreveu uma notícia publicada em um jornal de Minas Gerais que comenta o falecimento do músico campinero, que chama de "*Capellmeister* provinciano" e de Tristão Mariano da Costa. O artigo foi escrito por Ismael Franzen e publicado pelo jornal Minas Gerais de Belo Horizonte, onde o articulista afirma as qualidades de Sant'Anna Gomes como compositor e intérprete muito conhecido em Ouro Preto e Belo Horizonte, onde a obra "Saudade!", que diz ser um quarteto para cordas (na verdade é um quinteto) havia sido apresentada diversas vezes. Diz Franzen que havia visitado Campinas havia dois anos e o compositor lhe doara uma partitura autografada de *Canon* para quarteto de arcos que também foi apresentada em Belo Horizonte. Afirma ainda que o Congresso Paulista havia votado vinte contos de réis para iniciar-se a montagem da ópera *Alda*. Ao citar os irmãos músicos de Sant'Anna, ficamos sabendo que todos já haviam falecido, com exceção de Joaquina Gomes, que naquele ano de 1908 residia e lecionava em São Paulo[19]. Conclui Franzen afirmando que "eles vãos, os dois decanos paulistas da música (Sant'Anna e Tristão), para o *panteon* da imortalidade, onde já estavam os maestros mineiros "que se chamaram padres João de Deus e José Maria Jerônimo de

---

[17] Edital no Correio de Campinas de 09 de março de 1908.
[18] TJC, 2° Of., 267-5840
[19] Comete um erro, pois Ana Gomes ainda vivia em Campinas.

Sousa, José Joaquim Emerico Lobo e Francisco Valle"[20]. Esta assertiva não foi correta, uma vez que tanto Sant'Anna Gomes como Tristão Mariano ficaram completamente esquecidos até recentemente na fraca memória musical brasileira.

A atuação de Sant'Anna Gomes é lembrada por Leopoldo Amaral (1927:408).

> Ao lado das seratas alegres das operetas, era notável a flor azul do sentimentalismo a dominar no S. Carlos, quando se desenrolavam cenas comoventes, nos dramalhões. Nos camarotes havia lagrimas deliciosas, principalmente se a orquestra Sant'Anna Gomes gemia nos violinos em surdina um canto plangente e comovedor.

[20] Aqui certamente o autor confunde os nomes de José Maria (Xavier) e Jerônimo de Souza (Lobo).

CARLOS GOMES

(Campinas, 1836-Belém, 1896)

Embora tenha deixado Campinas em 1859, não pode ser ignorado aqui devido à grande influência que exerceu sobre a atividade musical campineira. Após sua partida para o Rio de Janeiro em 1859, só retornou à sua cidade natal para breves visitas, pois nunca perdeu os vínculos familiares, em especial com Sant'Anna.

Era objeto de comentários na imprensa, inclusive com citações e transcrições de notícias publicadas em outras cidades e mesmo no exterior. Além de sua profunda ligação com Sant'Anna, manteve amizade com o também músico José Emigdio Ramos Júnior, para quem enviou cartas cheias de lembranças e recordações de suas infâncias. Morreu magoado com a cidade, onde desejava fundar uma escola de música, iniciativa frustrada por diversas razões, entre as quais podemos supor a sua ligação com o imperador deposto D. Pedro II, responsável pela sua carreira na Itália, e a epidemia de febre amarela que devastou a cidade em 1888, que, além de ceifar inúmeras vidas, exterminou a vida musical campineira.

Carlos Gomes retornou algumas vezes a Campinas e tais visitas são uma demonstração de como a cidade foi mudando seu comportamento, não só em relação a ele próprio, mas também quanto à atividade musical em geral.

Após a estréia de *Il Guarany* no Teatro *Alla Scala* de Milão, retornou por breve período a sua terra natal em 1871. Foi recebido com grandes demonstrações de júbilo e foi regiamente recepcionado em um sobrado no Largo da Matriz Nova, onde foi agraciado com flores e recebeu a saudação oficial da cidade, sempre acompanhado por bandas de música e massa popular. À noite houve passeata e Carlos Gomes seguiu à frente, acompanhado por banda de música. No dia seguinte, no mesmo edifício foi coroado com dois ramos de louro em ouro maciço, colocados em sua cabeça por sua irmã, a pianista e cantora Joaquina.

Demorou-se na cidade até fevereiro do ano seguinte, quando se apresentou em um concerto em prol da Sociedade Artística Beneficente, ocasião em que além de reger a orquestra, tocou piano a quatro mãos com Joaquina, foi homenageado e assistiu a homenagem prestada por esta Sociedade a Sant'Anna Gomes, relatada entusiasticamente pela imprensa:

> (...) Na lembrança dos assistentes destaca-se como ponto culminante do concerto a idéia de como ele foi regido pelo maestro C. Gomes, glória e lustre do Brasil todo atualmente; e também o prazer que infundiram algumas amostras do grandiosos Guarani e da Noite do Castelo. E, portanto, aquela fronte aureolada, levando as outras depôs si, como que abria no espaço um certo fulgor intenso e estranho onde o anjo eterno da harmonia poisava as asas, refrangendo o ar diáfano em círculos de luz! (GC, 09/02/1871:2)

No dia 13 de fevereiro de 1871, deixava Campinas em direção ao Rio de Janeiro, de onde retornaria à Itália. Publicou na Gazeta de Campinas uma carta de despedida:

> "A. Carlos Gomes, profundamente penhorado com a honrosa recepção que na teve na terra de seu berço, não pode deixá-la sem patentear solenemente as emoções de que se acha possuído. Aqui onde seu coração estremecia às memórias da infância, aos prendimentos da família e dos amigos, a sua alma sentiu-se vibrar no íntimo às saudações de um povo generoso e benévolo, em cujos sinais de aplauso e estima, estava a rever os sonhos todos de seu passado refletidos nas risonhas esperanças do futuro. Será licito exprimir neste lugar um voto de eterno reconhecimento às pessoas que lhe dispensaram auxílio para as despesas na decoração e "mise-en-scène" da sua Opera na Itália; não só aqueles que entraram com empréstimos; valiosíssimo concurso este para se levar a efeito a representação de seu trabalho. Outrossim confessa-se sumamente agradecido não só aos subscritores propriamente, mas às comissões que agenciaram assinaturas para a rica e lindíssima medalha que lhe foi oferecida em nome dos Campineiros; insígnia que achegará sempre ao peito como uma das mais claras mostras de apreço recebidas em sua vida.

Voltaria a sua cidade quase dez anos depois, chegando em 17 de setembro de 1880, sendo igualmente recebido com vivas manifestações. A expectativa de sua visita era grande e há uma carta da esposa do Barão Geraldo, D. Maria Amélia de Rezende Martins, a sua irmã onde esta afirma "estar ansiosa para ver os festejos que lhe reservam os Campineiros, depois dos que teve na Bahia e Rio" (Martins, 1939).

As lojas também se preparavam e a *Elegância Campineira*, situada no número 45 da rua do Comércio, avisava a seus fregueses que tinha grande estoque de roupas para a para a recepção do grande maestro: lindíssimos vestidos feitos, chapéus à *Durand*, ditos de sol, à *Pompadour*, paletós *Aida*, *sans manche* (grande novidade), ricos leques, luvas, fuchus dolmans e espartilhos.

A imprensa o recebeu regiamente, com páginas inteiramente dedicadas a ele, o que, dado o tipo de jornalismo que se fazia então, só acontecia em ocasiões muito especiais. Henrique de Barcellos escreve um artigo com o título *Super ommnia*!, onde exalta sobremaneira o músico. Esta é apenas uma das exaltações, e foram publicadas diversas, todas no mesmo tom ufanista:

> um nome que simboliza uma das glórias do país (...) sobe no íntimo de todos os corações à flor dos lábios e com esse misterioso poder que só é dados aos eleitos do Alto, angaria todas as homenagens e faz rebentar a volta de si todas as aclamações e todos os entusiasmos!
> Tu participas também desta glória, oh! Itália! Eu confiei aos teus carinhos uma criança, Tu entregas-me um homem, essa criança um dia, sentira que a Musa Inspiradora lhe beijara cariciosamente a fronte juvenil e alar-se depois aos espaços imaculados do azul, deixando em seu espírito uma recordação saudosa como a de um sonho querido, deixando a semente de um sublime desejo na alma ardente e apaixonada do moço. Oh Itália! A criança que era apenas uma esperança, tênue como a pálida luz das auroras, tu ma restituis transformada n'uma esplêndida realidade, num sol deslumbrante!. Obrigado! Obrigado! Oh! Velha mãe das artes!

Carlos Gomes chegou na estação de Jundiaí onde foi recebido pela Banda Carlos Gomes. Na sua chegada a Campinas, estavam à sua espera muitas pessoas, além de quatro bandas: a de Sant'Anna Gomes, Italiana, Azarias e a de Ananias Vieira; o cortejo o seguiu desde sua saída até a casa de Sant'Anna, onde se hospedou, contando com autoridades civis, administrativas, consulares, comissões diversas e representações de todas as classes, sociedades e corporações. A música no princípio da passeata ficou a cargo da banda da Sociedade Musical Particular Luiz de Camões, seguida pelo povo e da banda dirigida por Ananias José Vieira. Seguiu-se uma ala de populares e o préstito era concluído com a banda de Azarias de Mello. Houve mais música no coreto do largo do Rosário e a banda da sociedade Italiana tocou em frente ao Rink[1]. Na rua Direita, entre o Rosário e o Rink ficaram os alunos de todos os colégios e escolas. As alunas do Colégio Florence, ficaram no Largo do Rosário em frente ao coreto; as do Colégio Cesarino, em frente ao Rink. No caminho da passeata as ruas estava adornadas com arcos floridos, iluminados a gás onde se liam os nomes de suas composições.

À partir das sete horas da noite foi realizada nova passeata agora à luz de archotes, para a qual foram convidadas todas as bandas de música que se reuniram no largo do Rosário e se dirigiram foram à casa de Sant'Anna. O grupo seguiu, Carlos à frente, pela rua Lusitana até Barreto Leme, Comércio até São Carlos, Direita, do Rosário, Largo da Matriz Nova, Regente Feijó, Barreto Leme, Direita até o largo do Rosário, onde parou para que o maestro pudesse descansar. Dali foi acompanhado pelo povo até sua casa.

---

[1] Segundo a Gazeta de Campinas de 17/09/1880, a primeira banda seria a Luiz de Camões, a Segunda a de Azarias, que estacionaria no coreto, e a terceira a de Ananias, que deveria tocar em frente ao Rink. Não menciona a Italiana. Mas como a notícia diz respeito aos preparativos, pode ser que tenha havido mudanças.

Foi apresentado um espetáculo em sua homenagem no Teatro São Carlos, com a participação da orquestra dirigida por Sant'Anna Gomes e três bandas, a Carlos Gomes, a Luiz de Camões e a Italiana, sendo que a primeira tocou com a orquestra a abertura de *Il Guarany* e as outras tocaram no saguão do teatro. Houve ainda no Rink um "Grande Baile Monstro!", animado pela Banda Italiana. (GC, 19/09/1880). No dia seguinte aconteceram mais homenagens, quando o maestro visitou o Passeio Público, quando se apresentaram novamente as quatro bandas do dia anterior.

Durante sua estada as casas comerciais ficaram ornamentadas, algumas com arcos de gás com saudações ao músico, homenagem da Companhia de Iluminação. Em 22 de setembro assiste à representação da peça *A Calúnia* de Carlos Ferreira, e no intervalo entrega cartas de alforria a dois escravos do Comendador Lidgerwood, importante industrial estabelecido em Campinas. Durante sua visita o largo próximo ao mercado velho passa a se chamar Praça Carlos Gomes.

Mas no aspecto artístico sua visita não foi bem sucedida conforme se depreende de uma carta enviada à sua irmã por D. Maria Amélia de Rezende Martins em 24 de setembro de 1880 (Martins, 1939:251):

> (...) Quinta-feira tivemos o benefício de Carlos Gomes, representaram duas cômicas uma companhia muito ruim que aqui esteve e os homens todos, moços daqui, dentistas, negociantes, etc. Fiz um empenho extraordinário para obter camarote e afinal ano valeu a pena. O drama é assim, bem escrito, mas assunto conhecido e repassado. Foi desempenhado bastante bem pelos amadores, mas o enredo não interessou. Chovia, que era um desespero e fomos assim mesmo aproveitando uma estrada, mas bem nos arrependemos. Carlos Gomes estava triste, aborrecido, creio que por ver tudo tão frio. Duas orquestras, das quais uma de amadores - Sociedade Carlos Gomes - tocaram juntas, a Sinfonia do Guarani, como melhor não tocam no Rio; receberam duas ou três palmas! Era ocasião de fazerem uma ovação a Carlos Gomes... Não senhora! aplaudiram o drama e, no fim, fizeram ir Carlos Gomes para o palco receber meia dúzia de buquês e ouvir outra meia dúzia de discursos "chinfrins, do qual o melhor foi de um barbeiro italiano, imagine! Este ao menos, no seu português "italianado", disse muito bem o seu recado. Só o que restou foi a poesia recitada pelo Candinho Barata, que coisa admirável! É uma inteligência rara esta criança! Nós atiramos muitos ramos e Carlos Gomes cumprimentou-nos muito amável assim que nos avistou. Não sei se já contei que domingo fomos ao Jardim Público e lá encontramos o Carlos Gomes que fez ele muita festa a Eugênio e também a nós, dizendo que sabia que eu era filha do Conselheiro Albino, "meu melhor amigo no Rio".

O tema volta à baila quando a irmã de D. Maria Amélia lhe escreve, em 31 de outubro, comentando a recepção fria que o compositor tivera em São Paulo, assinalando que não teve houve ovação na noite do benefício. "É incrível!", comenta.

Em 1885 a cidade realizou um concerto em benefício de Carlos Gomes, do qual participaram diversos músicos, profissionais e amadores, a banda da Sociedade Musical Particular Luiz de Camões, a fanfarra dirigida por Luiz de Tullio, diversos solistas que formaram quartetos e quintetos, além da orquestra Campineira, acrescida por músicos de São Paulo. Foram apresentadas diversas peças de Carlos e de Sant'Anna Gomes, entre outros, e o concerto fechou apoteoticamente com *Progresso!* , o hino triunfal composto por Carlos Gomes para a Exposição Regional de 1880, com grande orquestra, banda e fanfarra.

Sua visita seguinte, que seria a última, se daria em um período altamente conturbado não só para ele, como para a cidade, e mesmo para o país, chegando nas vésperas da proclamação da república. Além deste fato, Campinas se recuperava da febre amarela, que havia desarticulado toda a sua economia e ainda lutava para se reerguer.

A chegada de Carlos Gomes ao Brasil era prevista para março de 1889, e neste caso chegaria a Campinas em abril. Mas ele embarcou somente em junho no paquete *Brasil*, em uma viagem bastante demorada, só chegando ao Rio de Janeiro em 03 de julho, uma vez que o navio foi retardado por uma onda de imigrantes que recebeu nas ilhas Canárias. Sem recursos próprios para a viagem, as despesas para suas acomodações, para sua filha Ítala (Milão, 1878 - Rio de Janeiro, 1945) e a professora que a acompanhava em primeira classe, o cônsul do Brasil conseguiu que o proprietário do navio lhe cedesse três passagens de primeira classe.

Em 15 de julho Sant'Anna Gomes foi ao Rio se encontrar com o irmão. Antes de vir a Campinas, Carlos assistiu a estréia de *Lo Schiavo* no Teatro São José naquela cidade, onde recebeu da Grande Ordem da Rosa, cujos direitos, ao que parece, foram pagos pela Princesa Isabel.

Seguiu para São Paulo em novembro com a companhia lírica dirigida por Musella, com quem teve sério desentendimento, para acompanhar as récitas de *Lo Schiavo*, que não foram tão bem como se esperava.

Vários acontecimentos alteravam seu estado de ânimo há tempos: seu irmão Tomás morrera há poucos meses, depois de uma longa enfermidade que o impossibilitou para qualquer atividade; o próprio Carlos já sentia os sintomas do mal que o mataria e sua situação financeira era péssima. No aspecto profissional, teve diversos contratempos

começando pelo fato de não ter conseguido estrear *Lo Schiavo* na Itália, o que aconteceu no Rio de Janeiro depois de uma série de problemas, tanto com o empresário Musella, que, devido à problemas comerciais, não queria permitir a estréia da ópera, como com o barítono Innocente de Anna (1854-1902) que, antes um grande amigo, se desentendeu com Carlos definitivamente, ao que parece por questões pecuniárias. Passou um período de extremo nervosismo e em 5 de junho de 1889 havia escrito a seu ainda amigo De Anna: "*Cosa sarà di me e dello Schiavo? Cosa accadrà a Rio dopo il mio arrivo??? Prevedo tutto ma in modo confuso!! Spero più nella Giustizia Divina.*"(Vetro, s.d:253). A querela com o empresário só terminou com a representação da ópera em 27 de setembro no Teatro Lírico no Rio de Janeiro devido a interferência direta do Imperador que forçou a estréia, mesmo contra a vontade de Musella. Apesar de uma recepção bastante boa, recebeu críticas ferozes do crítico Oscar Guanabarino, uma das pessoas que havia ajudado a angariar recursos para a sua apresentação; afirmou que se Carlos Gomes não se transformasse completamente, melhor seria que não escrevesse mais nada.

Opinião compartilhada pelo jornalista campineiro José de Campos Novaes, que em um interessante artigo publicado no Diário de Campinas no dia 14 de novembro daquele ano coloca em pauta uma discussão estética que merece atenção, dada a sua argúcia e erudição. A sua crítica aponta Carlos Gomes como partidário de uma estética ultrapassada, por não ter absorvido a estética wagneriana, ao contrário de Verdi, que com *Otello* teria aberto uma nova fase na história da ópera.

Ao comentar uma representação de *Lo Schiavo* em São Paulo no dia 9 de novembro, afirma que, de tão fraca, não teria passado de um "ensaio geral" para um público extremamente frio, o que a ópera não merecia; o ideal seria *"ni cet excés d'honneur ni cette indignité"*. Entretanto, no domingo foi reabilitada e mereceu a consagração também naquela cidade.

Novaes considerava essa ópera desigual, escrita sobre um libreto impossível, cheio de incidentes inúteis, que prolongam a ação sem aumentar o interesse. É importante lembrar que o próprio Visconde de Taunay, autor do texto de onde foi retirada a obra, repudiou as modificações que foram realizadas pelo libretista italiano Antonio Ghislanzoni, como a

transformação dos heróis Iberê e Ilara, de escravos negros em indígenas, e a mudança do cenário para um período recuado, deixando o enredo completamente descabido.

Continua Novaes: "o idealismo romântico de Iberê faz dele um anjo, mais impecável que o Saint Antoine de Flaubert, daí resultam, de princípio a fim, situações de um absurdo intolerável". Gomes teria *bordado* sobre o *pasticho* de Ghislanzoni, uma música por vezes inspirada, mas feita às pressas e por encomenda, que entra na categoria de "obra de circunstância", que se extinguem com o movimento social que lhes deu o ser. Aponta que o tipo de estrutura dos poemas utilizado por Gomes já estava ultrapassado, pois

> Hoje já não se pode escrever sobre poemas que tenham tanta música, onde a cada passo a declamação dramática é cortada por longos versos de modelo velho, que tolhem a rapidez da ação. Os versos devem ser serrados como os de Boito[2], onde não há nada de inútil e sem emoção comunicativa. Tudo quanto declamarem deve ser motivado pelo assunto e não servir de pretexto para longas árias e duetos, nos quais aparecem versos escritos em *à parte* como simples pretextos para combinações de vozes.

Chama a atenção para as obras de Halévy e Mercadante que, por falta de escolha de assunto, escreveram sobre uma série de absurdos que hoje estão condenados ao olvido, apesar da boa qualidade de sua música. Aponta que "o defeito destes maestros é dizer tudo, e dizerem demais". A nova estética, continua, não impunha esgotar, como numa peça de concerto, todas as conseqüências de um tema dado, mas sim, como Wagner, cortar os períodos, "como um corcel fogoso que obedece prontamente o cavaleiro"; já não se tolera música em demasia, a velha música de *juízo* que diz tudo e nada poupa da atenção do auditório em prejuízo das emoções mais palpitantes.

Novaes acreditava que o estilo wagneriano logo predominaria, citando como exemplo o próprio Verdi, que do melodismo de *Nabuco*, passou pelo *Don Carlo*, até chegar na "vasta sinfonia dramática" de *Otello*, sem dúvida a melhor síntese das duas escolas realizada até aquele momento, um Verdi rejuvenescido que reformulou os velhos moldes italianos. O libreto de *Lo Schiavo*, por não ter seguido este modelo, é velho e disposto de maneira que Gomes não poderia tirar nada de bom dele, e concorda com Guanabarino: "se a experiência lhe foi funesta com os velhos moldes, é bom não escrever mais se não depois de um severo exame que lhe apresentarem para compor". Sugeria ainda que procurasse

[2] Arrigo Boito (Pádua, 1842-Milão, 1918), compositor de *Mefistófele*, líder dos Scapigliati e amigo de Gomes.

temas de grandes autores como Schiller, Goethe, Giovanni Baptista, Nicolini ou Alderi, que não têm feito mal à fortuna de muitos músicos.

> É duro dizê-lo, mas é verdade, que com estes fracos meios o nosso patrício, que tinha o dever imprescritível de seguir o progressos contemporâneos, não o fez porque Botelho não lhe serviu de guia como era seu dever, apesar de ser a consagração da estética Wagneriana que hoje leva de vencida, que se impõe pela força da lógica e pelas criações grandiosas de contemporâneos ilustres, como Saint-Saëns, Massenet, Reyer e Palladille, na França (...) É bom que tão ilustre companhia não deixe de ser a nosso patrício, que tem restrito dever de progredir, para não ser distanciado pelas vanguardas dos artistas atuais.(...) O esquecimento e o desprezo das gerações vindouras já pesam sobre a legião dos imitadores retardatários de Rossini, praza aos céus que obras como *Schiavo* não tenham o mesmo destino depois de uma popularidade efêmera.

Novaes prossegue com uma detalhada análise da ópera, demonstrando já conhecer bem o libreto, as árias e trechos mais importantes. Inicia elogiando o prelúdio, "delicadamente orquestrado", para em seguida disparar: o primeiro ato é fraco, o Gudúfera não faz rir a ninguém; apenas serve para descer o estilo que é vulgar". Elogia o *racconto* de Iberê, dizendo-o soberbo e a ária *In aspera guerra per te la mia terra*, o único momento onde a personagem se revela como um selvagem ativo. Se o resto tivesse momentos iguais, a opinião estaria conquistada. Ressalta também o dueto de amor, o dueto no segundo ato entre Américo e a condessa (sacrificado pela cantora Van Cauteren) e chama a atenção para o solo de Iberê (uma das partes mais famosas da ópera) *Quando nasceste tu*, acreditando que esta ária teria lugar reservado nos salões, ao lado de *Mia piccirella* de *Salvator Rosa*. Em compensação, um dos trechos que poderia ser a apoteose da obra, o *Inno di libertá* seria tão insignificante, que seria melhor suprimi-lo. O terceiro ato tem "muita música, mesmo muita", o que não é compensado pelo interesse dramático, que é nulo. A ária de Ilara *O ciel de Parahyba*, acompanhada por uma modulação "delicadíssima" delineia os contornos de uma melodia sem com ela se confundir; seriam esses pequenos nadas a pedra de toque de um orquestrador inspirado. A *ballata* que conclui a ária considera excelente, assim como o dueto entre Ilara e Iberê, o melhor da ópera. Mas no monólogo seguinte de Iberê, muito longo, falta mais que nunca certo acento selvagem menos "mole e sentimental", o que certamente, é mais culpa do poema do que do autor, porque um selvagem idealizado até este ponto perde todas as fibras da energia para "transformar-se em um choramingas romântico qualquer". Os coros são enérgicos e ritmados, mas a falta de algum incidente dramático de importância o torna pouco interessante. O mais belo de todos é o quatro ato:

aí, segundo Novaes, Gomes maneja bem a orquestra com colorido e variedade. Novaes assinala que certos trechos indicam que Carlos Gomes teria estudado o estilo francês, em especial Massenet.

A seguir elogia a *Alvorada*, prelúdio descritivo onde a imitação fidelíssima do sabiá está perfeitamente ligada ao conjunto, e apesar do descrédito em que as vezes cai a música onomatopaica, que por demasiado realismo incide no ridículo, não merecia senão a admiração pela propriedade característica dos meios musicais utilizados. Continuam os sons fluidos da orquestra, quando começa a ária de Ilara, *Come serenamente il mar carezza il pescator*, harmonizada delicadamente pelas melhores vozes da orquestra cheio de modulações etéreas.

> É assim que o ilustre mestre deve escrever daqui em diante; é por estes meios que o seu rico engenho ajudado por melhores poetas conseguirá firmar uma reputação universal tão legitimamente adquirida pelo talento e pelo saber provado. Principalmente se não aceitar para o futuro situações absurdas como o triste terceto final, onde a maior boa vontade nada encontra que admirar.

Gomes também estava desgostoso com uma grande pateada que aconteceu numa representação de *Il Guarany* no Rio de Janeiro pela Companhia de Musella, o mesmo que tentava impedir a estréia de *Lo Schiavo*: em uma noite chuvosa, com o teatro lotado, a ópera foi levada a cena com um barítono que desagradou a todos, um certo Petrovich que representava o papel do vilão Don Álvaro. Decorrido o primeiro ato, os artistas que representaram Ceci e Peri foram muito aplaudidos, e Carlos Gomes foi chamado à cena diversas vezes. Mas nos restantes os artistas estiveram bastante sofríveis, bem como a orquestra,que não se achava. Quando chegou o final do terceiro ato o teatro estava tomado por uma ruidosa vaia, dirigida principalmente à Musella; foi chamado à cena diversas vezes mas não ousou aparecer. Na seqüência o quarto ato foi um fiasco total: cada artista que aparecia no palco era ruidosamente vaiado. Tal acontecimento inviabilizou novas representações da ópera, o que deixou Carlos Gomes inconformado. Além do aspecto moral, Carlos Gomes estava em uma situação financeira gravíssima, e isto o impediu de receber algum dinheiro a mais. Quanto a Musella, foi preso logo depois por não ter pago uma dívida de 18:258$400.

Ao chegar a Campinas em 1889, ao contrário das visitas anteriores, a "recepção, conquanto fosse composta de um número limitadíssimo de pessoas, foi, contudo, alegre e festiva ...O maestro abraçou efusivamente a todos (...) e seguiu até a casa de seu irmão" (DC, 15/11/1889). Não houve banda, nem cortejo, nem flores, nem aclamações populares. Foram abraçá-lo apenas uns poucos amigos e conhecidos de outrora.

Na casa de Sant'Anna, onde se hospedara, recebeu algumas pessoas, entre os quais uma que afirmou lá estar para homenagear o maestro Carlos Gomes, ao que este retrucou que em Campinas não era Carlos Gomes e sim o *Tonico*, e este era o apelido que ele desejava em seu campanário e que trazia doces recordações da infância. Daí a conversa enveredou para as lembranças de sua meninice, dos brinquedos daquela fase saudosa de sua vida e nesta palestra íntima chamava os ouvintes, todos seus conhecidos de criança, por seus apelidos. Os ouvintes o correspondiam chamando-o de *Tonico* ou *nhô Tonico*, o que o teria alegrado muito. Nesta oportunidade negou mais uma vez o boato de que teria se naturalizado italiano, confessando-se muito magoado por saber que a *sua* Campinas também o acusava e a conversa mudou de rumo. Às cinco da tarde visitou o teatro e achou suficiente para uma apresentação de sua recém-estreada ópera *Lo Schiavo*[3]. Em seguida foi à redação do Diário de Campinas onde passou um telegramas à Musella, informando-se da possibilidades da representação completa naquele local.

Em seguida fez um passeio pela cidade, sem aplausos populares, e teceu diversas considerações entre a Campinas que via e a de seu tempo de menino. Foi ainda à Casa Livro Azul, onde se demorou alguns minutos visitando as redações e retornou à casa. Às nove e meia da noite a banda Azarias foi saudá-lo acompanhada de algumas pessoas. Gomes agradeceu e assim que a banda se retirou, foi descansar.

Ficou alguns dias na cidade e seguiu para São Paulo. Seu embarque foi seguido por diversas pessoas entre os quais Antonio Lobo, José Lobo, Leopoldo Amaral, Presciliano Silva, coronel José Teixeira e um representante do Diário de Campinas. Antes de partir visitou a redação deste jornal, onde teria afirmado que logo estaria de volta a Campinas para encenar uma ópera expressamente escrita para ela, esperando que então já existisse um teatro a altura de tal empreendimento.

---

[3] Lembrar que o Teatro São Carlos foi reformado e ampliado e Gomes ainda não o conhecia após a reforma.

A república foi proclamada, a vida em todo o Brasil sofreu profundas mudanças, assim como a atividade musical, situação agravada em Campinas pela febre amarela. Desejoso de fundar um conservatório na cidade, do qual seria diretor, ao ver sua idéia rechaçada, não percebeu a gravidade do momento, nem as dificuldades por que passava a cidade. Ali recebera inúmeras homenagens durante sua vida: ovações populares, aplausos, préstitos, retratos e presentes. Certa vez, em um espetáculo da Companhia das Maravilhas que se apresentava no Teatro Rink, seu retrato apareceu num caleidoscópio gigante, coroado pelos anjos da glória, o que provocou uma imensa ovação. Mas, nessa sua última viagem a Campinas, não houve qualquer movimentação especial pela sua presença, o que talvez o tenha levado a dizer a famosa frase: "em Campinas não me querem nem para porteiro de conservatório".

A agonia de Carlos Gomes mereceu poucas linhas produzidas pela imprensa local, mas as notícias pareciam através de transcrições de outros órgãos da imprensa, como, por exemplo, o Comércio de São Paulo, que recebeu correspondência do Visconde de São Boaventura em 23 de abril informando de sua visita ao maestro ainda em Lisboa.

> Desgraçadamente, as notícias que tenho a dar são tristíssimas. A alma brasileira (...) receberá com elas um choque brutal (...) para que, porém, ocultar a verdade? A enfermidade de Carlos Gomes é a mais cruel e horrorosa das enfermidades.(...) Pelo volume – uma verdadeira monstruosidade – pelo inteiriçamento, pela cor e pela hedionda abaga que apresenta na parte superior, a língua do glorioso maestro brasileiro tem um aspecto medonho, eriçam-se os cabelos e sentem-se calafrios ao vê-la. (...) Carlos Gomes quer falar, faz esforços que o torturam, e também as pessoas que o visitam. (...) insiste em seguir para o Pará. "Se é de morte é meu mal, quero ir morrer na minha terra", disse ao cônsul brasileiro

Sua chegada era ansiosamente aguardada no Pará e um local já estava preparado para sua habitação. O Governador Lauro Sodré autorizou todas as despesas necessárias, como móveis e utensílios domésticos. Ainda antes de sua chegada o então presidente do Estado de São Paulo, o campineiro Manuel Ferraz de Campos Salles havia enviado um telegrama para Sodré, onde solicitava que, assim que Carlos Gomes chegasse, informasse sobre seu estado de saúde, oferecendo-lhe tudo o quanto for necessário para o seu bem-estar.

No dia seguinte a sua morte, ainda desconhecida na cidade, um jornalista publica no Diário de Campinas uma coluna chamada *Palavras a Cecy*:

> Cecy, onde está a tua *ballata*, aquela divina ânfora de doçuras que vibram lamartinisticamente, aquelas vibrações que adoçam e adormentam como os filtros das velhas fadas, onde está ela Ceci (...). Canta, canta, Ceci! A tua ballata deve ser hoje o hino funerário do velho príncipe da Arte, que a fatalidade em breve deporá do augusto trono que o gênio lhe construíra na alma dos que sentem e dos que vibram passionalmente! (DC, 17/09/96)

Em 25 de setembro foi realizado em Campinas um espetáculo em homenagem a memória de Carlos Gomes, organizado por uma companhia de zarzuelas que estava na cidade, dirigida por José Romeu. O Teatro São Carlos foi adornado por dentro e por fora, bandeiras foram colocadas, e um busto do maestro ao centro. O espetáculo começou às nove horas da noite, mas o teatro não lotou; nos camarotes todos estavam vestidos de luto.

Foi apresentado o primeiro ato do melodrama de Chapi *La Tempestad.* Na segunda parte houve um intermédio solene dedicado a Carlos Gomes, sendo executado o Hino Nacional, ouvido de pé, com os artistas vestidos de luto, alguns com coroas fúnebres que foram depostas no busto. O maestro Valdeade regeu a pequena orquestra da companhia de zarzuelas aumentada com membros da orquestra da cidade. Aconteceram discursos e poesias e, ao ser executada a protofonia do Guarani, o público ficou em pé. Foram executadas ainda um *Benedictus*, uma *Ave Maria*, ambos compostos por Valdeade. A banda do corpo de Polícia executou diversas peças no saguão durante os intervalos. A seguir foi apresentada a zarzuela de um ato *Una vieja* de Gastambide.

Foi organizada uma comissão para realizar homenagens ao compositor, que consistiu de missa solene na matriz da Conceição, executada pela orquestra de Sant'Anna Gomes e músicos da companhia de zarzuelas. Entre os diversos trechos apresentados estavam o *Salve Regina* e *Benedictus* de Valdeade, escrita para quinteto de cordas e órgão. Na porta da igreja foi montada uma guarda de honra.

O grande sucesso de Carlos Gomes, *O Guarani*, só foi apresentada na cidade vinte e quatro anos depois de sua estréia, em 1894, dois anos antes da morte do compositor, sob a regência de seu querido irmão Sant'Anna Gomes.

JOAQUINA GOMES

(Campinas, 1853-Ribeirão Preto, 1939)

Primogênita dos filhos de Manuel José Gomes com D. Francisca Leite Gomes, foi o último dos filhos desse músico a falecer. Foi, ao lado de sua irmã Ana, uma das pioneiras na profissionalização musical. Era bastante comum que moças de boa família se apresentassem ao piano, ou cantando, tanto no Teatro São Carlos como nos saraus. Entretanto, eram sempre amadoras dedicadas e nunca recebiam nada por isso, que era considerado mais um lazer ou uma obrigação social. Aliás, como moças de boa família não lhes era permitido trabalhar e muito menos como artistas, profissão olhada com muita desconfiança. Desta forma, não havia mulheres nas orquestras e bandas da cidade. Ao que parece, Joaquina, por não pertencer à alta sociedade e estando um pouco livre dessas determinações sociais, rompeu estas barreiras e sempre se dedicou à música profissionalmente.

Em 1871, quando contava dezoito anos, Joaquina já era uma pianista consumada, tendo se apresentado em inúmeros concertos e saraus, com destaque para um concerto em benefício da Sociedade Artística Beneficente do qual Carlos Gomes participou como regente e intérprete; ele havia retornado à cidade por um breve período após o sucesso de *Il Guarany* em Milão. Nessa ocasião os irmãos executaram duas peças para piano a quatro mãos: *Morceaux de salon sobre motivos de Il Guarany* de Nicóló Celega e o *Grande Bailado* da mesma ópera adaptado ao piano, tendo Joaquina executado com maestria a difícil tarefa:

> Bem se diz que está dispartida por toda a família Gomes este condão, esta magia sublime da música.(...) A sra. D. Joaquina Gomes é uma pianista distinta; e de dia a dia seus dotes especiais vão se tornando palpáveis a todos por maneira que podemos já aferir os seus trabalhos à luz do mais feliz horóscopo, em dados certos e claros. Está-se a desenvolver ali uma inteligência elevada e digna de toda a consideração. Não é só a cortesia, ou a deferência devida a uma senhora que nos arranca estas palavras, é o convencimento escudado nas provas que em outras ocasiões temos obtido e agora confirmadas por vários juízos seguros, (...) esteve ao par do assumpto e bem assim o maestro que é inútil repetir o encomio, pois pende da consciência de todos a feição característica do seu gênio.(...)
> (GC, 07/02/1871)

Por esta época estava na cidade a Companhia Lírica Italiana, cuja estrela máxima era Emilia Pezzoli, quando faleceu Marieta Gamberini, amiga muito próxima da cantora, que

manda rezar uma Missa de *Requiem* na qual Joaquina cantou ao lado de membros da companhia italiana.

Por volta de 1870 as mulheres eram impedidas de se sentarem na platéia do Teatro São Carlos e foi graças à grande afluência de público em um concerto de Joaquina que as mulheres puderam sentar-se pela primeira vez na platéia do teatro, já que os camarotes não foram suficientes para abrigar todas elas. Apesar do avanço, ao se sentarem nos espaços que elas sempre cobiçaram de longe, houve uma onda de protestos: os bancos eram grosseiros e não estavam de acordo com a delicadeza das sinhazinhas. Confortáveis cadeiras de palhinha foram logo providenciadas pela administração do teatro.

Joaquina era figura imprescindível em quase todos os concertos que aconteciam na cidade: em nove de fevereiro de 1871 foi um concerto em benefício do professor de música José Luiz Pina, do qual participaram ainda a Sociedade Alemã Concórdia, Sant'Anna Gomes, Maurício Júnior, a orquestra Campineira e o clarinetista Henrique Luiz Levy e seus dois filhos, Luiz, então com dez anos, e Alexandre, com sete, futuros compositores brasileiros. Joaquina cantou o *Hino da Independência* ao lado de Antonio Tiburcio Cantinho, coro da Sociedade Concórdia e a banda Fil'Euterpe; *Les deux amis*, fantasia para piano a quatro mãos de Forbes, tocando ao lado de Luiz Levy; um exerto da ópera *L'Africaine* de Meyerbeer para piano e orquestra, o dueto de Il Guarany, *Sento una forza indomita.* Como se vê, um programa de bastante peso.

Em dezembro de 1877 participou de outro benefício, desta vez ao violoncelista J. Campos, onde se apresentou ao lado de cantores e músicos profissionais de uma companhia de ópera que se apresentava na cidade.

Joaquina casou-se com o professor Emílio Antonio Henking, que foi citarista e lecionou aritimética e música no Colégio de Carolina Florence, onde substituiu Theodoro Jahn, provavelmente até 1886 (Miranda, 1996). Lecionou também nos cursos noturnos da Loja Maçonica Independência, ensinando gramática da língua portuguesa, aritmética, geometria, geografia e história pátria, em cursos gratuitos.

O isntrumento de Henking era a cítara (onde teria aprendido?) e lecionava este "mavioso e poético instrumento de corda que com a maior facilidade pode se aprender". A

notícia de seu curso, publicada na Gazeta de Campinas de 21 de março de 1878 informa que ele residia na cidade há muitos anos.

O casamento de Joaquina e Emilio foi realizado no dia 19 de outubro de 1872, sem licença do Juízo, o que provocou inúmeros problemas na partilha da herança de Manuel José Gomes. Tiveram um filho, Ormeno Gomes, compositor que estudou e residiu em Florença, onde editou algumas partituras de caráter ligeiro; entre suas obras destacam-se *Idílio* para piano, violino de flauta; *Deux souvenirs*, piano; *Grande valsa* para bandolin e piano, *Quinta Gavota* dedicada à Princesa de Savoia, além de outras gavotas, valsas, mazurcas e peças de salão; faleceu em 1928.

O casal teria abandonado Campinas por ocasião da epidemia de febre amarela de 1888, tendo se mudado para Valinhos, cidade vizinha à Campinas, onde Henking faleceu. Passaram por muitas dificuldades financeiras, conforme assinalou Carlos Gomes em carta a Sant'Anna de 1896 (Boccanera, 1913:279-82), na qual lamenta:

> Tenho muita pena dele [Emilio Henking] e de Joaquina. Não haverá em Campinas alguém do poder que faça justiça, dando um bom emprego ao nosso cunhado?... Digo mais: é uma vergonha para Campinas, o abandono em que deixam um professor como E. Henking ... Quisera ter valor para recomendá-lo... mas eu, em Campinas, tenho feito fiascos sobre fiascos... Pondera do teu lado, quer eu, também não me esquecerei do Emilio. [1]

Joaquina continuou suas atividades musicais e teve a oportunidade de estar presente nas cerimônias que comemoraram o centenário do nascimento de seu irmão Carlos Gomes. Contava então com 83 anos e morava em Ribeirão Preto, onde veio a falecer. Era a última representante do clã musical formado pelos filhos de Manuel José Gomes.

TOMÁS DE AQUINO GOMES
(Campinas, 1859-1889)

A presença deste outro filho de Manuel José Gomes era freqüente nas apresentações no Teatro São Carlos e nos salões da cidade. Não se tem notícia de nenhuma composição sua, mas sabe-se que foi excelente violinista.

Por volta de 1877 foi acometido de uma grave enfermidade e o médico que o tratava aconselha-o ir à Europa em busca de um tratamento mais eficaz. Segundo o laudo que assinou, o rapaz sofria de "*incômodo na espinha dorsal*"[2]. Sem recursos para a viagem, Sant'Anna, então tutor de seus três irmãos menores, solicita ao Juiz de Órfãos licença para vender uma casa na rua do Pórtico (Ferreira Penteado), 41, parte da herança de seu pai, cujo inventário ainda tinha pendências até aquela data (Manuel morreu em 1868). Obtida a autorização, o imóvel é vendido e Tomás embarca para a Europa no dia 6 de junho daquele ano, dia em que publicou na imprensa suas desculpas por não poder se despedir dos amigos.

A viagem foi inútil e ele não conseguiu superar a doença que progrediu rapidamente, em 1885 já estava entrevado. Em julho desse ano, alguns amigos realizam um concerto em seu benefício, organizado pela Sociedade Dramática Particular Atletas do Futuro, que apesar do nome era uma entidade voltada para a prática teatral e a filantropia. Foi apresentado o drama *Jocelin ou O Marinheiro da Martinica*, peça em um prólogo e quatro atos, tradução de Araújo Pinto Júnior. A banda regida pelo incansável e prestativo Azarias de Mello se apresentou nos intervalos. Ao anunciar o concerto, o Diário de Campinas comenta que

> O beneficiado fez por muitos anos parte da orquestra dirigida por seu irmão Sant'Anna, e de seu amor pela música deu as melhores provas tanto na orquestra como nos inúmeros concertos em que tomou parte. Hoje, reduzido pela cruel moléstia que lhe vai minando a existência, a viver seqüestrado de seus inúmeros amigos e admiradores está como em um exílio, não podendo cultivar a arte que tanto o fascinou e carecendo das animações e auxílios de todos os que sabem condoer-se de infelicidades alheias.

Tomás ainda iria penar muito tempo até o falecer em 26 de janeiro de 1889. Sua doença começou em 1877, quando tinha dezoito anos, e ao falecer tinha apenas trinta anos, numa agonia de doze anos. O últimos registros de seu trabalho como músico são alguns manuscritos musicais copiados por ele em 1882.

---

[2] Este documento consta do inventário de Manuel José Gomes, CMU/Unicamp.

ANA LUIZA GOMES

(Campinas, 1865-c.1936)

Caçula da família Gomes, nasceu três anos antes do falecimento de seu pai. Sua formação musical foi de responsabilidade de Sant'Anna Gomes, que também foi seu tutor até a maioridade. Por outro lado, morou bastante tempo na casa de Joaquina, onde a música também fazia parte do dia-a-dia. Como a irmã, também casou-se com um membro da colônia alemã em Campinas.

Como Joaquina, também se dedicou profissionalmente à música, beneficiada por pertencer a uma classe social mais humilde, onde o imperativo social podia ser facilmente rompido.

Deixou poucos traços da sua atuação, mas sabe-se que foi professora e uma das primeiras mulheres a tocar piano nas salas de projeção, acompanhando exibições de cinema mudo.

Nascida pouco antes do falecimento de seu pai, Ana, ao contrário de Sant'Anna, Carlos e Joaquina, não aprendeu música com ele, que mal conheceu. Mas sua atividade musical é resultado dessa pequena dinastia musical que se formou em Campinas a partir da chegada de Manuel José Gomes, cujos braços podem ser localizados até a segunda metade do século XX.

TRAJETÓRIAS

MÚSICOS

ANTONIO CARLOS SAMPAIO PEIXOTO

(Campinas, 1835-São Paulo, 1918 [1])

Conhecido por Sampainho, além de músico, foi pintor e aluno de Hercules Florence, o inventor da fotografia. Filho do jurista Antonio Joaquim de Sampaio Peixoto (Jundiaí, 1804-Campinas, 1884), casou-se em 1855 com Luiza Carolina da Silva e durante seis anos residiu com o sogro, o fazendeiro Comendador Joaquim Egídio de Souza Aranha, período em que se dedicou à lavoura. Voltando a viver na cidade em 1861, realizou seu primeiro trabalho como desenhista na construção da Cemitério da Irmandade das Almas, do qual foi zelador. Ao deixar este cargo, a obra que havia construído na entrada do cemitério logo ficou em ruínas.

Nesta época morava na chamada Chácara do Sampainho e ali mantinha um *atelier* onde pintava retratos, flores e pássaros, a óleo e aquarela. Teve uma produção considerável realizando retratos de inúmeras personalidades como Francisco Glicério, Sant'Anna Gomes (obra que esteve na Exposição Regional de Campinas), de sua mãe Maria do Carmo Silva Sampaio (pertencente ao acervo do Centro de Ciências, Letras e Artes) e de Victor Hugo, obra que lhe rendeu o título de sócio honorário da *Societé 14 Juillet* mantida pela comunidade francesa em Campinas.

Dedicou-se ao órgão e trabalhou na capela do hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência e na Matriz Nova. Em uma propaganda de seu trabalho na imprensa informava que quem quisesse um retrato pintado por ele deveria mandar uma foto a qualquer hora, com exceção das quartas e sextas quando estava na Matriz.

> O mesmo declara ao público que é hoje o organista da Matriz da Conceição desta cidade e que achando-se de posse de todos os segredos deste admirado instrumento, presta-se mediante pequena retribuição, a tocar em batizados, missas, casamentos, enterros, etc. Chamadas pelo telefone n. 17. (DC, 23/01/1886)

Em 1885 abre uma subscrição entre os sócios da Sociedade Portuguesa de Beneficência visando a aquisição de um órgão para acompanhar as cerimônias na capela do hospital. Obtido o recurso, encomenda um harmônio com registros de órgão nos Estados

[1] Castro Mendes (CP, 20 março 1969) indica 15 de março de 1836, mas o livro publicado pelo próprio Peixoto (1892) assinala 1835. Santos Filho (1996) indica o ano de morte como 1914, mas existem notícias na imprensa confirmando 1918.

Unidos, por intermédio de Antonio Benedito de Castro Mendes, proprietário da Casa Livro Azul, e correspondente de uma grande fábrica de instrumentos. A aquisição foi realizada após a aprovação da diretoria e Sampaio se tornou organista daquela capela.

Estava sempre abraçando causas e, republicano ferrenho, realizou um quadro retratando o "Anjo da Liberdade". Organizou um *Te Deum* na Matriz em ação de graças pelo restabelecimento do Cônego Scipião que passou por doença bastante grave e no último dia de 1886 realiza outro *Te Deum* na matriz, desta vez pela passagem do ano, onde executou algumas composições suas. Idealizou a Sociedade Recreio Familiar, da qual participaram Sant'Anna e Joaquina Gomes, Maurício Júnior, Azarias de Mello, José Emigdio e C. Grosmann, e visava criar oportunidades para bailes e apresentações musicais.

Ao instalar-se na cidade, o afinador e "consertador" de pianos, *harmônios* e instrumentos de cordas em geral, Luiz Ponzio, recomenda a seus fregueses que tomem informações sobre seu trabalho com Sampaio. Conta-se que na visita imperial de 1886, D. Pedro II teria subido ao coro da Matriz Nova para ouví-lo e o teria elogiado muito.

Ao lado da arte, manteve diversas outras atividades, entre elas, administrador das obras da Matriz Nova em 1862. Foi beneficiado pelo polêmico imposto criado no município para a conclusão das obras da Matriz, e assim obteve recursos para contratar novos entalhadores e concluir duas capelas, dois altares dos cantos e quatro laterais.

Também se dedicou à atividade industrial e mantinha em sua chácara uma olaria, uma ferraria, a *Imperial Olaria, Ferraria e Oficina Mecânica,* inaugurada em 1867 e que tinha vinte e nove empregados. Desde sua inauguração até 1871 havia produzido mais de seis mil tijolos. A esta atividade foi acrescentada a fundição de ferro e bronze, quando Peixoto realiza um quadro em ferro fundido idêntico à Santa Ceia de Leonardo da Vinci (Duarte, 1905, 142)

Quando visitou a cidade em 1875, o imperador D. Pedro II anotou no seu diário a seguinte impressão:

> Fabrica de Sampaio, de tijolos, por máquina Clayton, que faz 4.000 em 5 horas. Tem motor de vapor e de água. Fornos de cozer 80.000 e 30.000. Vi o que resta da antiga fundição Comunicava-se o escritório com as oficinas por tubos acústicos, onde se ouvia à distância de 300 palmos. Sampaio, genro do Três Rios, parece-me muito inteligente. (Pupo, 1969:170)

Entretanto as empresas faliram em 1875 e Sampaio passou a se dedicar somente às artes.

Sobre sua vida familiar, sabemos que teve pelo menos duas filhas. Ambas se feriram em um acidente quando desabou uma arquibancada de um espetáculo de Cavalinhos da Companhia Pereira, em outubro de 1874 (GC, 15/10/74).

Quando foi inaugurada a Matriz Nova, foi instalado um sofisticado órgão de origem francesa da marca *Cavaillé-Coll*, mas não havia na cidade ninguém apto a tocá-lo. Sampaio estudou profundamente o instrumento até conseguir executá-lo habilmente, fato muito comentado na imprensa. Mas apesar de sua dedicação, nunca obteve uma remuneração que fizesse jus ao seu esforço e assim abriu mão do cargo em 1886. Em virtude da epidemia de febre amarela se mudou para Bragança (Paulista) em 1889, onde já havia realizado alguns trabalhos. Lá continuou com suas pinturas, se tornou organista da Matriz e diretor da orquestra local.

Mais tarde mudou-se para São Paulo, onde instalou um *atelier* na rua Barão de Itapetininga, 55. Ao que consta, faleceu naquela cidade em péssimas condições financeiras.

AZARIAS DIAS DE MELLO
(Sorocaba?, c.1840-Campinas, 1912)

A vinda de Azarias a Campinas é relatada por Raphael Duarte, que o conheceu no quando ele chegou à cidade, acompanhado por Tristão Pompeu de Camargo, um assíduo freqüentador da casa de Maneco Músico, que o informou que acabara de chegar de Amparo, onde fora a pedido de Sant'Anna Gomes para buscar Azarias e sua família.

Esse músico era, segundo Duarte, um rapagão moreno, de bigodes retorcidos, fisionomia simpática e olhar inteligente, vestindo um terno de brim de cor, chapéu preto e altas botas de montaria. Sua esposa vinha com uma roupa de amazona, com um chapéu de palha com véu que lhe sombreava o rosto. Vinham acompanhados de cinco seus filhos. Ao indagar se Azarias iria permanecer na cidade, este teria respondido:

> Viemos de mudança. Há muito tempo já que o mestre [Maneco Músico] insiste para que eu venha residir aqui. Sou músico, é o oficleide o instrumento de minha predileção, e venho fazer parte da banda e da orquestra do mestre. Com certeza o senhor já me conhece de nome ou talvez de vista: na primeira festa de São Jorge, do coronel Franco, na Festa do Divino Espírito Santo, do capitão Joaquim Carlos Duarte, e mais tarde com a companhia eqüestre

> dos artistas Custódio e Cândido Ferraz - Companhia Brasileira se chamava ela: enfim, gosto muito de Campinas, e creio que aqui largarei a casca...(Duarte, 1905:273)

Antes de chegar à Campinas por volta de 1863, havia sido mestre-de-capela em Sorocaba, onde também dirigiu a Banda da Guarda Nacional. Teria contado que,certa vez, ao reger a banda de uma companhia eqüestre em São Paulo, estava presente Carlos Gomes, ainda menino, que, sentado na primeira fila, admirava um *balantim* que realizava exercícios sobre um cavalo. Em certo momento, uma ferradura desprendeu-se e acertou *Tonico* retirando-o de seu enlevo e quebrando-lhe um dente. Segundo Azarias, curiosamente o menino não sofreu qualquer ferimento nas faces ou na boca, somente perdeu o dente.

Continua Duarte relatando que no dia da chegada de Azarias à cidade, 21 de dezembro, haveria no Teatro São Carlos uma função da Companhia Dramática de São Paulo, representando a peça *D. Cezar de Bazan*. Ao ver a personagem conhecida por Luiz Corneta[2] afixar em um muro o anúncio do espetáculo e sair embocando a sua corneta, Azarias teria comentado: "Veja o senhor, o que é a vida de um músico: mal chego, trago os ossos moídos e, para cúmulo, tenho que ir infalivelmente com a banda tocar ainda hoje no teatro!"

Foi professor de música da prestigiosa escola Culto à Ciência, fundada em 1874 dentro da atmosfera positivista que tomava conta da intelectualidade campineira. Nessa escola lecionavam os melhores professores, inclusive alguns convidados de fora, como o escritor Coelho Neto. Além de ensinar música, Azarias era o responsável pela Banda da escola.

> (...) a banda de música do colégio, que já antes de começar os exames deste dia havia executado belas peças, marchas e dobrados, começando pelo Hino Nacional, tocou sempre em todos estes brindes e foi muito apreciada e aplaudida, sendo também afinal saudado o seu hábil mestre o Sr. Azarias. (OC, 10/12/1874)

No primeiro ano de funcionamento dessa escola, alguns dos alunos de Azarias receberam elogios calorosos de Sant'Anna Gomes. Eram eles: Joaquim Álvaro de Souza

---

[2] Luiz José de Almeida, mulato, foi corneteiro da Guarda Nacional e anunciava espetáculos e acontecimentos populares por meio de cartazes que eram pregado nas paredes acompanhados de toques de corneta. e por vezes dos "foguetes do Ribas". O comendador Antônio Francisco Guimarães, conhecido por Bahia, doador do sino da Matriz, lhe deixou uma boa soma dinheiro em testamento, com a recomendação de que o repicar o sino grande da Matriz só poderia ser feito por ele. Analfabeto, conhecido pela sua habilidade de contar mentiras, morreu 1903, aos cem anos.

Camargo, primeiro pistom; Arthur Sampaio, primeiro clarinete; José de Campos Novaes, primeiro flautim; Eduardo Pompêu, primeiro saxofone, Antonio de Pádua Sales, primeiro sax, Euclides Egidio, trombone e Silvano Pacheco, bombardino. Azarias compôs o hino dessa escola, com letra de Francisco Quirino dos Santos, sempre cantado pelos alunos com muito entusiasmo.

Além desta banda, regeu também a Banda Carlos Gomes e uma banda de meninos, a Euterpe Infantil. Em 1876 comunicava através da imprensa seu desejo de ensinar música a meninos carentes, sem cobrar por esse trabalho; propunha-se a ensinar música a dezesseis meninos para organizar uma banda. Os interessados deveriam levar para as aulas o compêndio de Música de Francisco Manuel da Silva, papel pautado e os seus instrumentos; não aceitava analfabetos e o curso começou no dia sete de janeiro de 1877, das 9 às 11 horas da manhã.

Em 1872 juntara-se a Sant'Anna e Joaquina Gomes, a José Emigdio Ramos Júnior, a José Maurício Júnior e C. Grasman na *Sociedade Recreio Familiar*, idealizada por Antonio Carlos Sampaio Peixoto, cujo primeiro concerto se deu na casa do Barão de Três Rios.

Sobre sua vida familiar, sabe-se que teve cinco filhos e perdeu uma filha de nome Marcolina, em 1870. Nesta época, na qualidade de 2º secretário da Sociedade Artística Beneficente agradece a presença dos amigos à missa de sétimo dia em 20 de dezembro de 1870.

Foi um músico bastante influente, podendo dizer-se que era o número dois, só sendo precedido por Sant'Anna Gomes, que, conforme dizia um cronista da Gazeta de Campinas "era o primeiro vulto da orquestra; logo depois seguido por Azarias e assim por diante".

Em sua homenagem foi fundada a Banda Azarias Dias de Mello, dirigida por Manoel da Costa Roriz, anunciada pelo Diário de Campinas de 11 de fevereiro de 1899.

Tocava vários instrumentos, mas dava especial atenção ao ingrato oficleide, instrumento grave pertencente à família dos metais, composto de um tubo cônico dobrado sobre si mesmo, com diversas chaves. Além de ser de difícil execução, sonoramente é um tanto limitado e de poucos recursos, realizando as partes mais graves. Entretanto, por mais de uma vez, Azarias foi elogiado na execução de obras neste instrumento, inclusive como solista. Em uma apresentação de 1871, a mesma de que participou Carlos Gomes, Azarias executou uma fantasia de Orselli, sobre motivos da *La Traviata* de Verdi. Nessa ocasião

"teve todo o auditório suspenso das suas notas completas, do seu talento reconhecido e acabada execução, como sempre acontece, tirando sons melífluos de um instrumento quase ingrato" (GC, 9/02/1871:2).

Como quase todo músico daquele período, tinha outras atividades paralelas: comercializava instrumentos musicais, em especial os de metal. Em 1872 anunciou na imprensa que vendia um pistom novo e em 1873 um "pistom finíssimo e muito afinado". Nesta ocasião residia na rua do Pórtico, nº 43.

No ano de 1878 foi personagem de uma drama kafkiano: tendo ido descansar nas praias de Santos, foi importunado por um indivíduo desconhecido que o provocou e agrediu por razões não esclarecidas. Esta pessoa apareceu morta na praia no dia seguinte e Azarias foi apontado como culpado de homicídio, foi preso e processado, embora o auto de corpo de delito tenha definido como causa da morte asfixia por afogamento.

A indignação que isto causou na imprensa campineira deu margem a diversos comentários sobre Azarias. Ao abrir a coluna *Zig-Zag*, o Diário de Campinas de 25 de agosto daquele ano, observa que "abriu-se a semana com um fato que causou grande sensação. Achava-se preso, por crime de morte, Azarias Dias de Mello". Descreve o músico como uma das pessoas mais honestas e exemplares que conhecia, que desde sua chegada a Campinas, vindo do norte da província, foi vítima de maledicência de outras cidades que foram preteridas por ele. Afirma ainda que ele possuía duas qualidades raríssimas quando reunidas, o que já naquela época eram pouco apreciadas: era pobre e honrado.

As qualidades humanas de Azarias estariam em seus atos, cuja modéstia deixou na obscuridade. Chama a atenção para o fato de que Azarias havia reunido doze *rapazitos* pobres e ensinou-lhes música, esquivando-os à "vadiice" e proporcionando-lhes meio honesto de sobrevivência. A escola de música era a princípio um pandemônio, só suportável pela angélica paciência do professor. Os pequenos foram adiantando-se e os "vadios em embrião" converteram-se em rapazes com profissão definida. Conta o cronista que em junho daquele ano, ao sair de uma festa de Santo Antonio encontrou com Azarias e *sua gente*, como o músico chamava seu grupo de jovens músicos. Ambos (Azarias e o cronista) entretinham-se a conversar sobre música e atrás vinha a "gente" carregada de bombardinos, clarinetes e zabumba, fazendo brincadeiras, gritando e soltando bombas; com

tal algazarra o maestro era obrigado a parar diversas vezes para chamar a atenção dos meninos, que o veneravam acatando suas repreensões com o maior respeito, para recomeçar a algazarra alguns metros a frente.

Azarias tinha o seu mérito como artista reconhecido, o qual era na mesma proporção da sua modéstia. Certa vez, ao ser abraçado por uma autoridade do império, o Conselheiro Saldanha, em visita à cidade, encolheu-se de tal maneira que comoveu o comendador, que destacou suas qualidades pessoais ao público presente.

O cronista do Diário continua assinalando seus temores de que o julgamento de Azarias poderia condená-lo, o que não aconteceu, mas deixou uma marca sua vida. Ao chegar a notícia de que fora solto, seus alunos de música saíram à rua em grupo percorrendo a cidade em comemoração. No dia seguinte foram a Santos acompanhar a volta de seu mestre que, quando chegou à estação ferroviária de Campinas viu à sua frente mais de oitocentas pessoas que o queriam abraçar, levando-o às lágrimas.

Alguns dias depois foi convocado como eleitor geral em Campinas no distrito de Santa Cruz. Em 1878 também participou das eleições, tendo ficado em trigésimo sétimo lugar entre os eleitores de seu distrito, onde disputou pelo partido republicano. Embora este partido tenha ganho no distrito da Conceição (do qual fazia parte o liberal Sant'Anna Gomes), neste caso ficou em minoria. Azarias abraçou a causa republicana e teria participado do movimento iniciado em Itu, cuja contribuição foi inestimável para a proclamação da República. Em 1876 havia sido eleitor da Conceição, já na chapa republicana, e sua profissão foi assinalada como "artista".

A sua banda nunca estava ausente nos momentos mais importantes da cidade e mesmo fora dela; esteve várias vezes na então chamada Penha do Rio do Peixe, atual Itapira, cidade próxima a Campinas. Em 16 e 17 de março de 1886 sua banda foi àquela cidade para participar da inauguração do Paço da Câmara, seguindo daí para São João da Boa Vista onde participou da inauguração do ramal de Caldas. Em 14 de junho de 1888, ele estava novamente na Penha à frente de sua banda, desta vez para participar de manifestações populares contra a libertação dos acusados da morte do delegado Joaquim Firmino, num julgamento qualificado pela imprensa como vergonhosos e um esbulho na justiça brasileira. A sua banda também foi chamada para participar, ao lado da Banda Italiana, das homenagens que a cidade prestou às comissões médicas, e às pessoas que

ajudaram no combate à epidemia de febre amarela, sendo ele uma dessas pessoas. Foi marcante a sua participação em manifestações anti-escravocratas, nas comemorações pela abolição da escravatura e também da república. Em 17 de agosto de 1887 houve um memorável "*meeting*" no Teatro São Carlos em prol da República, onde estiveram presentes Campos Sales, Francisco Glicério, entre outros republicanos, ocasião em que a banda de Azarias não poderia faltar. Em 1888 a mesma estava já nas primeiras manifestações de regozijo pelo fim da escravatura, instituição deplorada por Azarias.

Em 1886 aparece como organista na freguesia da Conceição, certamente substituindo o organista Sampaio Peixoto que a essa época abandonara o cargo por falta de remuneração. Mas esta nunca foi uma atividade fixa de Azarias; deve ter sido mais um socorro que deu à igreja, uma vez que ninguém sabia manipular o órgão senão Sampaio.

Foi diretor da Associação Musical Jurema, banda criada na cidade de Valinhos, em 1877. Neste ano participou do Clube Dois de Outubro, organizado por algumas senhoras cujas partidas trimestrais aconteciam em sua casa e eram muito animadas, havendo *soireés* que se prolongavam até três horas da manhã. Participou também dos encontros da Sociedade Oito de Julho onde sempre estava presente com sua banda.

Recebeu inúmeras manifestações de apreço; entre elas destacamos uma apresentação especial da *Companhia Pery*, que realizava acrobacias, malabarismos e ventriloquias, ocasião em que o Rink foi cedido à manifestação sem qualquer custo. Em agosto de 1886 ele agradece a todos que participaram do evento, em especial ao diretor da companhia, aos companheiros da banda, a Antonio Álvaro de Souza Campos que cedeu o Rink gratuitamente e a José Emigdio Ramos Júnior. Em 1883 foi homenageado por Sant'Anna Gomes que compôs a polca *Azarias*, executada pela primeira vez numa apresentação de sua banda no Passeio Público em 22 de julho de 1883; o manuscrito dessa obra se perdeu.

Em 1887 os membros de sua banda fundam o Clube Azarias de Mello a fim de organizar e promover reuniões musicais. Dois anos depois, em homenagem ao seu mérito artístico, foi organizada uma corporação musical com seu nome, dirigida pelo maestro Manoel da Costa Roriz. Dias depois da proclamação da República, a banda de Azarias já era ouvida pelos campineiros ensaiando um hino escrito e dedicado a este evento especialmente por Manuel Martins Ferreira de Andrade, da cidade de Ribeirão Preto.

Apesar de ter recebido essas e muitas outras homenagens ainda em vida, faleceu em 1912 na miséria, e teve uma vida difícil no aspecto financeiro. Três anos antes, em 1909, vivia uma situação de tal penúria que seus amigos realizaram um festival em seu benefício. Seu nome, que foi dado a uma rua em Campinas, no bairro Taquaral, está destacado na Capela do Santíssimo da Catedral Metropolitana de Campinas como um dos beneméritos durante a epidemia de febre amarela que vitimou a cidade em 1888. Foi sem dúvida uma das figuras mais importantes da música em Campinas.

ELIAS ÁLVARES LOBO

(Itu, 1834-São Paulo, 1901)

Natural de Itu, onde foi educado por algum tempo pelo Padre Feijó, o regente do Império que morou algum tempo em Campinas, fixou-se em nessa cidade em 1880, vindo de Itatiba, onde residiu por quatro anos, após deixar sua cidade natal. Permaneceu em Campinas entre 1880 e 1884.

Ainda em Itu casou-se com Elisa Eufrosina da Costa, de importante família local, à qual pertenciam o Regente Feijó e Tristão Mariano da Costa, com o qual Elias desenvolveu importante trabalho musical. Desse casamento nasceram sete filhos: Jerônimo, Antonio, Ana Esméria, João Manuel, Teresa Eugênia, Elias Júnior e Paulo. Em Campinas, muito se ouviu falar de sua filha Ana Esméria, cantora, pianista e regente, de Jerônimo, cantor e Antonio, que desenvolveu brilhante carreira jurídica nessa cidade.

Compôs aquela que é considerada a primeira ópera de caráter genuinamente nacional, *A Noite de São João*, estreada no Rio de Janeiro em 1860, sob a regência de Carlos Gomes. Convidado para substituir Antonio José de Almeida no mestrado de capela da Sé de São Paulo, recusou-se por haver assumido um cargo de procurador em Itatiba, então chamada *Bethlem de Jundiahy*.

O primeiro registro de em presença em Campinas é anterior à sua mudança para a cidade. Ocorreu em 1876 quando Elias participou dos festejos da inauguração do Hospital da Misericórdia, compondo uma missa para a ocasião. Neste dia, segundo o Diário de Campinas

> Fez-se ouvir a missa composta pelo distinto sr. Elias Lobo. A julgar pelos nossos ouvidos, pareceu-nos um trabalho primoroso, já no que diz respeito à harmonia, já pela beleza dos solos. Dizem que é preciso estar de dentro na sublime arte, para que se possa devidamente apreciar quantas dificuldades teve o maestro de vencer, afim de sair-lhe das mãos uma obra rigorosamente perfeita; estamos de acordo neste ponto. Mas se a música é aquela linguagem que se dirige a todas as almas para comovê-las igualmente, então podemos afiançar que a missa anteontem ouvida conseguiu o que poderia desejar o artista. (Sergl, 1991)

Já em 1878, a imprensa campineira comunicava que em breve o músico se radicaria na cidade (DC, 7/02/1878), o que só ocorre em 1880, quando passa a morar na rua da Constituição, número 33. Além de lecionar música, era representante da Casa Narcizo, Arthur Napoleão & Miguez, revendendo pianos que ficavam estocados em sua casa para pronta entrega. Nesta época possuía para venda pianos "H.Herz, modelo de três *palissandres* e sete *bisbois* de madeira rara".

Em setembro do mesmo ano, Carlos Gomes veio a Campinas e Elias, planejou um concerto para recebê-lo, tendo convidado o compositor Leopoldo Miguez, que não compareceu

> o nosso estimado maestro Elias Lobo está empregando os esforços possíveis, a fim de reunir os elementos necessários para a realização do grande concerto musical que deve ser dado em honra de Carlos Gomes.(...) A Comissão de festejos deliberou que fosse Elias Lobo o diretor deste sarau, escolha acertadamente em todos os respeitos. (GC, 15/09/1880)

No período que esteve em Campinas, publicou uma segunda edição revisada e ampliada de seu método de música, que vendia em sua própria casa. Participou da orquestra Campineira de Sant'Anna Gomes, tocou algumas vezes como organista, outras tantas como solista e atuou como regente em peças religiosas. Para a inauguração da capela da Santa Casa de Misericórdia, escreveu um oratório com letra de A. Carlos Ribeiro de Andrade Machado e Silva. Em 1883 residia na rua Boaventura do Amaral, 42, quando faleceu-lhe a esposa, deixando os filhos ainda em idade de crescimento, o que lhe trouxe grandes dificuldades. No ano seguinte casa-se com Isabel Arruda, mudando-se para São Paulo. Em 1887 o Diário de Campinas acusa o recebimento da partitura do Hino do Clube Republicano de Campinas com música de Elias e texto de Antonio da Costa Carvalho.

ELIAS ANTONIO DA SILVA

Foi professor de música no Rio de Janeiro e veio para Campinas em 1872; ensinava piano, canto, instrumentos de banda e orquestra, além de afinar pianos. Tinha um grande arquivo de partituras e vendia cópias delas "por preços cômodos". Recomendava a quem precisasse de seus serviços que deixasse uma carta na Gazeta de Campinas. Em 1875 propõe-se a dar aulas noturnas; morava na rua do Rosário, 12 e cobrava 15$000 mensais.

Em 1875 regeu uma missa de Giordani, executada no dia 16 de maio na matriz de Santa Cruz, com a costumeira participação de diversos amadores, em especial as mulheres que cantavam regularmente na cidade.

Também deve ter participado da organização do sarau nas festividades do Espírito Santo ao lado de Sabino Antonio da Silva, já que assina a mesma nota de agradecimento. Pela coincidência dos nomes, provavelmente Elias e Sabino Antonio da Silva tivessem algum parentesco.

Em 1876 organizou a parte de piano do concerto realizado no Clube Semanal em benefício do Hospital de Lázaros, que teve a direção geral de Sabino. Em 1878 estava estabelecido na cidade de Rio Claro como proprietário do *Rink* daquela cidade e onde, além dos espetáculos de cavalinhos, também havia concertos musicais.

EMILIO GIORGETTI

(Luca, 1854-Florença, 1928)

Foi casado com Augusta Florence, filha do inventor da fotografia Hercules Florence e de Dona Carolina Florence, proprietária do modelar estabelecimento de ensino que levava seu nome, ponto de referência no que diz respeito à educação feminina na cidade. Nesta escola, foi professor de música e animador cultural. Com relação à cidade, teve importante atuação na vida musical, quer como intérprete, quer como professor, tendo sido grande entusiasta da cantora Maria Monteiro.

Após a morte de Hercules Florence passa a se ocupar também da administração da escola. Segundo relato de uma ex-aluna do Colégio, Leonor Gomes, à professora Carolina Florence em 1883, Giorgetti "mandou fazer um armário para guardar as músicas com

quarenta prateleiras e mandou também fazer pastas. De sorte que não se vê mais música sobre o piano" (Ribeiro, 1996:105). Manteve uma atividade musical intensa nesta escola, e em geral, compunha peças musicais para serem executadas pelas alunas todo final de ano, como o coro *Vivam as férias* e música para a peça *A corda* do então professor do Colégio Florence, Júlio Ribeiro. Além disso, executava peças musicais com suas alunas; deve-se levar em consideração a importância destas festas para o bom nome da escola e o esmero com que as meninas se apresentavam perante seus pais e amigos.

Foi um dos fundadores do *Circolo Italiani Uniti*, embrião da atual Casa de Saúde de Campinas, tendo sido presidente por dois mandatos, em 1884 e 1886. Também atuou em diversas festas de benemerência como a de 1887 quando organizou um concerto em prol do Asilo de Órfãs mantido pela Irmandade de Misericórdia, com grande sucesso. Para esta ocasião foi cedido o Teatro Rink e houve a participação de quarenta senhoras que cantaram a *Habanera* da ópera Carmen de Bizet.

Provavelmente também se mudou da cidade em 1888, quando o Colégio Florence se muda para Jundiaí, devido à epidemia de febre amarela. É encontrado na cidade em 1889 quando participa de um concerto em benefício de Sant'Anna Gomes. Embarcou para a Itália em setembro de 1897, segundo a imprensa, na tentativa de curar-se de um mal que o afligia. Provavelmente o conseguiu pois viveu quase trinta anos após este fato, tendo falecido em Florença.

JOÃO LUIZ PINA

A primeira referência que se tem de Pina é um anúncio publicado na Gazeta, onde se propõe a dar lições de música tanto na cidade como nos sítios por 4$000 por mês; o endereço era a casa do tenente-coronel Antonio do Rego Duarte, situada na rua Direita. A partir daí seu nome aparece diversas vezes organizando concertos e saraus, sempre com a participação da orquestra, Sant'Anna Gomes, Joaquina Gomes, Maurício Júnior, entre outros. Foi em um concerto por ele organizado que surgiu pela primeira vez em público a sociedade Concórdia formada por membros da comunidade alemã em 1871. Foi também o criador da Sociedade Fil'euterpe, coral formado por rapazes amadores, todos seus alunos, cujos ensaios se realizavam na rua Regente Feijó. Já no ano de sua criação, a sociedade

anuncia a compra de um piano, convidando as pessoas interessadas a se entenderem com o sócio Antonio Benedito de Cerqueira Leite. Em março de 1872, Pina vai ao Rio de Janeiro para trazer partituras de *Il Guarany*, além de coros, solos, missas e duetos para a Sociedade *Phil'Euterpe* e a Gazeta de Campinas publica: "Desejamos-lhe boa viagem e pronto regresso. Muitos amigos e admiradores". O resultado da viagem foi uma apresentação em nove de junho de 1872 quando se reuniram as sociedades Concórdia e Fil'euterpe, para a formação de um grande coro que interpretou, entre outras peças, o *Coro dos Aventureiros* de *Il Guarany*.

Participou de diversos concertos, alguns em conjunto com sua esposa. Em 1886 já não estava em Campinas, era professor de música na vizinha cidade de Mogi-Mirim.

JOSÉ EMIGDIO RAMOS JÚNIOR

(Campinas, 1840-1900)

Filho de um proprietário de armazém[3], Emigdio foi um grande e permanente amigo de Carlos Gomes, o que é confirmado em carta enviada de Milão por Gomes em 1894, na qual relembra a infância feliz de ambos na então vila de São Carlos. Nessa carta, um Carlos Gomes amargurado expressava sua saudade daquele período em que relembrava as suas travessuras de infância: "Com o pensamento eu, daqui, vejo ainda as ruas de Campinas, do tempo da nossa pândega da primeira idade... o que eu não daria para voltar àquele tempo..."

Nessa mesma carta, Carlos Gomes também se recorda dos músicos que se reuniam para tocar sob o comando de Maneco Músico entre eles o " Zé Emigdio de flauta debaixo do braço e todo 'chic', bem vestido com botinas de borzeguim, sendo o interior de cor vermelha". Parece que se tratava de uma figura bastante interessante e é comum encontrarmos nas suas cópias musicais comentários e desenhos jocosos. Em um *Te Deum* de Pedro Teixeira de Seixas (CT Nogueira, nº 316:259), nos dá seu endereço: Rua de São Carlos, o ano 1883; em uma obra de Francisco Manuel da Silva, *Alleluia para Sábado Santo* (CT Nogueira, nº 255:208) expressa seu descontentamento: "Emygdius escreveu na Semana Santa de 1871,no Rosário de Campinas, durante as maçadas religiosas deste dia", existindo ainda um desenho de mulher, feito a lápis azul. Também arrisca alguns versos, como em uma cópia da *Sinfonia Flora* de Maurício Júnior (CT Nogueira, nº 155:139):

[3] Coletoria de Impostos, 46/47 f. 2v.

"Que ninguém prende o Macacão, que hão de deitar-lhe a mão". Em uma obra anônima, Hino das Artes Carlos Gomes, [4], fez um desenho de um homem se atirando com os dizeres "Salve-se quem puder" (CT Nogueira, n°329: 267). Em suas diversas cópias musicais, não deixava de assinalar: "Emygdius scripsit".

As datas-limite que temos de Emigdio são dois documentos de 1862, um manuscrito musical e um recibo na Câmara Municipal de Campinas que acusa o recebimento de 540 réis de folhas corridas fornecidas por ele[5], e a carta citada acima de 1894, sendo provável que tenha vivido até o início do século XX. Entretanto sabe-se que em 1905 já havia falecido: Raphael Duarte (1905:104) em suas lembranças sobre Campinas, ao comentar sobre o "Zé Emigdinho", arremata "de saudosa memória".

Foi copista de grande atividade e deixou cópias de obras importantes que hoje fazem parte do acervo do Museu Carlos Gomes. Não viveu exclusivamente da música dedicando-se a outras atividades: além de copista, foi um compositor (do qual só se conhece uma Marcha Fúnebre), flautista e professor. Em 1864 abriu em Campinas um o Gabinete Artístico-Musical onde comercializava instrumentos e partituras. Em 1865 expandiu esse empreendimento para São Paulo, abrindo uma loja na rua São Bento. Tratava-se de um escritório onde eram dadas aulas e se realizavam cópias de música, exigindo, naturalmente, pagamento adiantado.

Por volta de 1872 abriu o *Escriptório Commercial* onde realizava escrituras, trabalhava com livros e contas, balancetes, balanços, contas de liquidação e outras atividades nessa área. Em 1873 abriu com Sant'Anna Gomes a loja Harpeolina Musical, que vendia instrumentos, partituras e realizava cópias e reduções para instrumentos ou banda de música.

Apresentou-se inúmeras vezes como flautista e também atuou como regente no Teatro São Carlos, como em um concerto do violinista André Gérard, quando a orquestra dirigida por Emigdio, executou no primeiro intervalo um pout-pourri do *Rigoleto* e no segundo a valsa de Charles Faust, *Lendas da Idade Áurea*, cujas cópias se encontram no Museu Carlos Gomes, uma delas do próprio Emigdio, datada de 1869.

[4] Talvez composição do próprio Carlos Gomes.
[5] ACMC, Velhos e Novos, 1862, p. 17v.

Reforçando a amizade com Carlos Gomes, sabe-se que doou um exemplar de *Il Guarany* à redação da Gazeta de Campinas em fevereiro de 1870, quando essa partitura ainda não havia chegado ao Brasil pelas vias normais.

Novamente recorremos a Raphael Duarte (1905:105) que nos conta de uma comédia, cujo nome não se lembrava, na qual "aquele Zé Emygdinho, recatado e seriazão", se incumbiu do papel da heroína da peça, Margarida, à qual imprimiu uma cativante presença

> com seu artístico penteado em ondulantes cachos, o busto cheio de linhas harmoniosas, a cintura finamente espartilhada, uma *tounure* magistral, quadris amplos, mãos aristocráticas enluvadas em *miténes* cor de palha, pés pequenininhos calçados em pelica fina, a Luiz XV. Era inegavelmente um primor! Ainda me lembro do seu belo vestido de musseline cor de pinhão cozido (cor predileta por aqueles tempos), toalete *ravissante* que se adaptava maravilhosamente à esbelta figura do jovem amador. Que vaporosa ondulação do andar! Com que graça maneirosa não sabia ele agitar o leque, levar aos olhos o lencinho de cambraia, como a enxugar uma lágrima sentida! E os olhos! Que doçura de olhar! Um misto de candura e de malícia! Com que arroubo de sentimento não pronunciavam seus lábios acarminados a derradeira frase da última cena: — Amo-te, meu Luiz, amo-te profundamente!

Segundo Duarte, Emigdio podia ser considerado uma das sedutoras damas em cinqüenta léguas, dando o que "cismar ao seu amigo Sant'Anna!". Conta que certa ocasião, o espetáculo foi assistido por um engenheiro inglês de nome Fox, que não percebeu que a tal Margarida era na verdade um homem e perguntava a todos quem era aquela "beautiful young girl". Ao ouvir a cena final teria exclamado: "It is truly magnificent! She is indeed delightul!". De brincadeira em brincadeira, o homem chegou a pedir a mão da "moça" em casamento, sem suspeitar de que se tratava de Emigdio.

Em 1876 seu nome estava na lista de pessoas qualificadas para eleitores: era alferes, sabia ler e escrever, tinha quarenta e três anos, profissão artista e sua renda era de 400$000. (a de Sant'Anna Gomes era 1000$000 réis). Em 1870 pertencia ao Batalhão da Reserva do Segundo Esquadrão de Cavalaria, já era alferes e residia na rua das Campinas Velhas.

JOSÉ MAURÍCIO JÚNIOR

(Pirassununga, 1850-Campinas, 1881)

Por vezes confundido com o filho do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), padre-mestre da Capela Imperial no Rio de Janeiro, Maurício Júnior nasceu em

Pirassununga, São Paulo, cerca de vinte anos após a morte do padre carioca. Era filho do escrivão José Gonçalves de Godói Maurício e residiu algum tempo em Limeira, mudando definitivamente para Campinas em 1857. Seu pai foi tabelião e escrivão do Cartório de Órfãos em Campinas e Maurício Júnior já o auxiliava em 1870 como excrivão-ajudante e, mais tarde, escrivão. Neste ano já aparece realizando uma apresentação musical com os músicos Firmo e Caldeira no Teatro São Carlos. Foi proprietário do *Restaurant Democrático* que funcionava na rua do Comércio, 41. Ainda em 1871 perdeu um filho de nome Faustino, o que provavelmente o levou a fechar seu restaurante por algum tempo e a publicar, em 10 de agosto, que continuava atendendo no seu estabelecimento.

Na relação de eleitores publicada pela imprensa em 1876, Maurício Júnior é registrado como casado, artista, vinte e nove anos, sabendo ler e escrever, morador de Campinas, filho de José Gonçalves de Godói Maurício, com renda de 600$, "elegível para eleitor". No mesmo ano paga um imposto por um edifício localizado na R. Lusitana, 43. Em 1880 era proprietário da "Chácara do Seraphim", que foi invadida por larápios que soltaram todos os animais do local. Maurício Júnior publica nota dizendo que pagaria generosamente quem desse informações sobre os assaltantes.

Foi com seu pai, músico amador, que teve as primeiras noções de música; estudou com o mestre da banda de Limeira, Joaquim Luiz Marques e ao que consta, nunca teve um estudo regular de harmonia, mas foi um auto-didata e se dedicou com afinco ao tema através do estudo detalhado do *Tratado de Harmonia* de Raphael Coelho Machado, músico português que viveu no Brasil e teve uma grande importância no que se refere a impressão e à educação musical.

Sua atividade musical em Campinas era bastante extensa como violinista, regente e compositor, além de promover alguns saraus na cidade. Uma notícia publicada no Diário de Campinas, dezenove anos após o seu falecimento, nos conta que

> Nos belos tempos em que a nossa boa terra contava com a excelente orquestra de que faziam parte provectos professores sob a direção do nosso ilustre Sant'Anna Gomes (...) Maurício Júnior, muitas vezes (...) dirigiu com sua hábil batuta as execuções das peças orquestrais no Teatro São Carlos.

Em suas apresentações musicais costumava tocar acompanhado por sua irmã, Alexandrina Sarmento. No concerto em prol da Sociedade Artística Beneficente no dia

quatro de fevereiro de 1871 executou no Teatro São Carlos uma fantasia de Alard para violino e orquestra, sob a regência de Carlos Gomes.

Como compositor, escreveu diversas obras como *Sinfonia Flora*, escrita em 1879, que fez parte de um concerto organizado por Maurício em homenagem ao ilustre botânico campineiro, Joaquim Corrêa de Mello[6], falecido em 1877. Este trecho seria apenas a primeira parte de uma obra mais extensa, com texto de Henrique Barcelos. Provavelmente a doença e morte prematura o impediram de concluir o projeto. O programa deste concerto foi publicado na Gazeta de Campinas de quatro de janeiro de 1879.

Apesar do sucesso do concerto "onde todas as partes foram brilhantemente exibidas, merecendo os amadores os mais sinceros aplausos, a começar da bela sinfonia Flora do talentoso Maurício Júnior" (GC, 8/01/1879), Maurício teve alguns problemas para receber a renda do benefício e manda publicar em 10 de janeiro a seguinte nota:

> Concerto - Aos distintos cavalheiros que tiveram a bondade de aceitar camarotes para o concerto promovido pelo abaixo assinado e que ainda não deram as suas espórtulas, roga-se queiram envia-las à rua das Flores n. 6.

Compôs alguns hinos como o da Sociedade de Dança Recreio Comercial para banda, com letra do Dr. João Gabriel de Morais Navarro, que a respeito da música colocada sob seus versos declarou que "a inspiração do sr. Maurício deu aos versos uma música que eles, coitados! nunca decerto sonharam." (DC, 26/02/1899).

Em 25 de março de 1881, aos 31 anos, "a lei fatal fez-lhe pender a fronte para o eterno leito, acometido de pertinaz moléstia". Seu falecimento causou consternação na cidade e num emocionado artigo, o Diário de Campinas assim se expressou:

> (...) Na nossa orquestra, que inúmeras vezes obedeceu à sua batuta gozava José Maurício Júnior da consideração a que tinham direito o seu talento e os seus reconhecidos merecimentos artísticos. Descansa em paz, bom amigo! ... Adeus! E que a terra te seja tão leve quanto são copiosas as lágrimas que rebentam dos olhos daqueles que te amaram em vida! (DC, 27/03/1881)

Na mesma edição do jornal há uma nota sobre o enterro do músico informando que o esquife foi levado da casa do falecido na rua das Flores, atual José Paulino, para a igreja

---

[6] Conhecido em Campinas como "Zico Boticário", foi um dos mais brilhantes cientistas brasileiros, condecorado por diversas sociedades científicas internacionais, inclusive pela Sociedade Linnean de Londres, que deu o seu nome a uma planta classificada por ele: *Alliberta melloana.*

e, após as cerimônias fúnebres, para o cemitério conduzido por duas comissões, uma da Sociedade Artística Beneficente e outra da Sociedade Musical Carlos Gomes. A loja Maçônica enviou uma coroa de flores, apontando para uma possível ligação de Maurício Júnior com a maçonaria; o mesmo fez a redação do Diário de Campinas. Houve música tanto na igreja como no cemitério, executada pela orquestra de Sant'Anna Gomes. Era profunda a relação do compositor com a família Gomes, em especial com Tomás de Aquino, sendo que este recebeu os agradecimentos da família em 30 de março daquele ano através da imprensa. A mesma nota estendia os agradecimentos aos músicos da orquestra, em especial aos maestros Sant'Anna Gomes e Elias Álvares Lobo.

Na reportagem sobre Maurício em 1899, o Diário de Campinas abriu um grande espaço em sua página de rosto para sua biografia, relembrando a sua vida pessoal, atividades artísticas e composições. Afirma o articulista que as obras deste compositor estavam "todas no arquivo de Sant'Anna Gomes". De fato, entre os manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes encontramos diversas obras deste compositor, sendo que algumas, por razões não perfeitamente esclarecidas, se encontram no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, Coleção Curt Lange.

LEON BLAZEK

Chegou a Campinas em 1873 e publicou nota na Gazeta de Campinas de 21 de dezembro, oferecendo seus "serviços d'arte": consertava e afinava pianos, e se apresentava em saraus e partidas, executando piano e um "Fisarmônio de belíssimo efeito". Poderia ser encontrado na loja de Sant'Anna Gomes, a Harpeolina Campineira, na rua Formosa, 54.

Foi professor de piano e ginástica na Escola Culto à Ciência e do Colégio de D. Ignácia de Camargo. Além de seu importante trabalho pedagógico, Blazek atuou diversas vezes como pianista e era considerado um virtuose. Há indicações de que tenha deixado a cidade por volta de 1880.

Além de se apresentar muitas vezes como solista, também acompanhava cantores líricos. Destaca-se um recital da cantora italiana Maria Hassani que estava em *tournée* com uma companhia italiana na cidade, realizado no salão do Clube Semanal em 1876. Nessa ocasião foi acompanhada ao piano por Blazek; este ao executar um *pout-pourri* de *La Traviata* para harmonium, foi modulando a harmonia até que introduziu naquela obra

virtuosisticamente o *Hino Nacional Brasileiro* de Francisco Manuel da Silva, que fez aparecer de improviso naquela obra como quem faz jorrar o delicioso champanhe de uma garrafa há muito tempo namorada.

LEOPOLDO AMARAL

Mais conhecido por sua atividade jornalística, Amaral foi um ferrenho republicano. Abandonando a imprensa, abriu uma loja de tecidos, armarinhos e modas na rua Direita (Barão de Jaguara), 47. Não era um músico profissional, mas um diletante dedicado desde a mocidade, quando tomava parte em serenatas na companhia de seus conterrâneos. Afirmou João Gualberto de Oliveira que "Leopoldo Amaral possuía, além do mais, uma belíssima cultura musical" (Brito, s.d, 6:177) e compunha inspiradas peças melódicas. Não poucas foram escritas para o futuro bispo Dom Néri, seu particular amigo, que fez executar muitas delas em benefício das obras do Liceu Nossa Senhora Auxiliadora. Uma de suas inspiradas composições para concerto foi a mazurca "Vespertina", peça que alcançou grande sucesso e se tornou popular na cidade. A ela podemos acrescentar, *Gavota*, executada por um quinteto liderado por Sant'Anna Gomes a 18 de setembro de 1889; *Preghiera*, cantada no Teatro São Carlos, a 10 de dezembro de 1882; *Campineira*, composição para a peça infantil *O Gato de Botas*, executada no São Carlos em primeiro de janeiro de 1893; *Éden Campineiro*, valsa para banda, em 1894; *Ao redor de Campinas* dedicada a Joaquim Gomes Pinto; *Nenê*, polca, entre outras. No Arquivo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes existe um Quarteto para Cordas de sua autoria.

Embora não tenhamos maiores informações a respeito da atividade musical de Leopoldo Amaral, seu trabalho de memorialista foi fundamental para que pudéssemos realizar esse trabalho e traçar o panorama da música em Campinas no século passado. Seu livro *Campinas, recordações...* de 1901, foi uma fonte de informações fundamental nos estudos sobre a sociedade campineira, a qual vivenciou e descreveu com muita intensidade.

LUIZ DE PÁDUA MACHADO

Provavelmente chegou a Campinas em 1882; havia sido discípulo de Alfredo Bevilacqua e Ricardo Ferreira. Na ocasião ele anunciou que aceitaria cinco alunos de música ao preço de 4$000 cada um.

No mesmo ano fundou com suas alunas o Clube Mozart, cuja diretoria era eleita por sorteio e sua finalidade era realizar concertos trimestrais; até 1888 já havia realizado mais de vinte encontros musicais no Clube Semanal, sempre com bom número de espectadores.

Existem poucos registros destes concertos, mas sabe-se que os aniversários da sociedade eram sempre comemorados com grandes *soirées* musicais e dançante, sempre muito elogiadas[7].

Participou da comissão que organizou uma quermesse em benefício do Asilo de Órfas e em demonstração de júbilo pelo fim da epidemia de febre amarela em setembro de 1889.

Em 1914 era membro da Comissão de Auxiliar de Arte da Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes, que circulava trimestralmente, ao lado de Joaquim Álvaro de Souza Camargo e Amilar Alves.

LUIZA SCHUNEMANN

A única referência que se tem da professora Schunemann é a divulgação pelo jornal O Constitucional de um concerto oferecido a ela por suas alunas no Clube Semanal em dezembro de 1875. Provavelmente ela era membro da sociedade alemã que se instalou na cidade e sua escola de música devia ser bastante importante, uma vez que o concerto dado em sua homenagem é anunciado várias vezes na imprensa e teve uma programação bastante extensa. Além de suas alunas participaram Sant'Anna Gomes, Azarias de Mello e José Emigdio Júnior e a própria participou cantando e tocando piano.

Como se tratava de uma pessoa ligada à cultura alemã, no programa aparecem, além de trechos de óperas de Verdi, Rossini e Auber, adaptadas para um, dois e até quatro pianos, as ainda pouco conhecidas peças do repertório europeu, como Beethoven, Liszt,

[7] 07/10/84: 10° concerto; 13/11/86: 15°; 28/01/87: 4° ano; 27/10/89: 6° ano.

Pffeifer e Kaustsy. Também aparece um trecho de *Salvator Rosa* de Carlos Gomes, *Chara de pittore*, e uma adaptação de *Guillherme Tell* de Rossini para piano a quatro mãos, rabeca (violino), flauta e oficleide, com a participação de alunas e dos profissionais relacionados acima. O salão esteve lotado e todas as peças foram muito aplaudidas, o que mostra "quanto esta espécie de divertimentos é bem acolhidas em Campinas. Assim sejam eles mais freqüentes", diz a Gazeta de Campinas.

Schunenann também aparece no concerto de inauguração da sociedade Recreio Familiar na casa do Barão de Três Rios em outubro de 1872. Nesta ocasião executou uma ouvertura para dois pianos com mais três moças, e *Canto Alemão*, sem maiores referências.

MARIA MONTEIRO

(Campinas, 1870-Gênova, 1897)

Descendente da família Monteiro, tradicional por seus organistas, a contralto Maria Monteiro foi aluna, em Jundiaí, de Joaquim Romão da Silva Prado e em Campinas de Emilio Giorgetti, professor do Colégio Florence, onde estudou, e que teve grande influência na carreira da cantora.

Apresentou-se inúmeras vezes na cidade mas foi em 1886, durante visita oficial do imperador D. Pedro II e sua esposa, a imperatriz Teresa Cristina, à cidade, em especial ao Colégio Florence, que ela teve a sua grande chance de tentar uma carreira internacional. Depois de algumas conversas com as encabuladas alunas, o imperador ouviu um coro com solo de contralto por Maria Monteiro. Sobre este evento, a "mais fresca, bela e simpática voz de contralto que há muito tempo nos é dado ouvir", comenta o Diário Mercantil, cujo redator acompanhava a visita:

> Perfeitamente um tesouro escondido a encantadora voz da gentilíssima menina, que conta apenas 15 anos e possui já uma adorável voz e canta com a máxima correção e sentimento. A Capital já teve ocasião de aplaudir a exma. Sra. Maria Monteiro, que tanto se salientou pelo seu raro talento no ultimo concerto do Clube Internacional.

Nesta ocasião o imperador teria comentado que Maria poderia vir a ser uma grande cantora, ao que o jornalista, pedindo desculpas ao Imperador, acrescenta: "esta graciosa menina é uma grande cantora". Após este evento, o imperador retornou à escola para que a imperatriz, que não esteve presente na primeira visita, pudesse ouvir a voz que tanto o agradara. Segundo a Gazeta de Campinas de 31 de outubro de 1886

> Diante da respeitável senhora foi novamente cantado o coro a um solo pela inteligente jovem, acompanhado a violino e piano pelos srs. Sant'Anna Gomes e E. Giorgetti. As música tiveram delicada interpretação.

Maria havia cantado em diversos saraus e sempre seu nome é destacado como uma das melhores cantoras que já se ouvira até então. A coluna "Ecos e Fatos" do "Diário de Campinas", ao comentar uma de suas performances, quando cantou a ária *La mia croce* de Giorgetti, afirma que sua voz tinha as modulações suaves de uma voz já educada; as notas graves eram acentuadas de maneira que não se notava nenhum esforço, sendo isto um dom natural.

Com uma bolsa de estudos concedida pelo imperador, Maria embarca para a Itália em julho de 1887; no dia seis de julho comunica pela imprensa a sua partida para Milão:

> onde vai concluir seus estudos musicais e não tendo podido dispor do tempo preciso para despedir-se das pessoas de sua amizade, prevalece-se deste meio para poder dar em publico o solene testemunho de seu eterno reconhecimento e gratidão pela imensa distinção com que sempre foi recebida, e no lugar de seu destino procurará o quanto lhe for possível, guardar sempre indelével a agradecida recomendação de seus conterrâneos, de quem se despede com a mais profunda saudade. Campinas, 5 de julho de 1887. Maria Monteiro.

O jornal agradece a visita que a cantora havia feito à sua redação, quando da entrega da carta e fez-lhe muitos elogios. Já a Gazeta de Campinas dá uma extensa nota que conclui com a certeza de que Maria Monteiro figuraria ao lado de Carlos Gomes como uma artista reconhecida na Europa.

Em seguida é publicada no jornal A Província de São Paulo a notícia de que, ao chegar àquela cidade, foi acompanhada por diversos rapazes até a estação que a homenagearam com uma valiosa jóia, o que a deixou muito sensibilizada. Apesar de surpreendente, não foi a única manifestação de que participou: segundo "O País", ao chegar ao Rio de Janeiro foi homenageada por estudantes campineiros residentes na corte que se dirigiram até o Hotel Giorelli, onde estava hospedada, oferecendo-lhe outra jóia, tendo Álvaro Ferreira recitado uma poesia de Gomes Pinto oferecida a ela; a seguir, depois de breve alocução, Ignacio Bueno entregou-lhe um ramo de flores artificiais em cujas fitas se lia "A D. Maria Monteiro, os estudantes campineiros da corte. 14-07-87".

Partiu para a Itália em companhia de sua irmã, Elisa Monteiro, também cantora, que após temporada na Itália, voltou a Campinas onde se apresentou em diversas ocasiões na

cidade, optando pela música sacra onde sempre se destacou, participando inclusive das cerimônia de inauguração da Matriz Nova.

Chegando à Itália, Maria estabeleceu-se em Milão, onde foi aluna de Giovannini, sendo agraciada primeiramente com medalha de bronze e no ano seguinte com a de prata. Teve uma curta mas bem sucedida carreira tendo estreado em Peruggia com *Mefistofele*, de Arrigo Boito; apresentou-se também em outras cidades da Itália, Áustria e Espanha.

Ao ser proclamada a República no Brasil, a cantora deixou de receber a pensão oferecida pelo Governo Brasileiro, que foi depois retomada. Casou-se com o comerciante italiano Ermenegildo Grandi e mudou-se para a cidade natal do marido, Gênova. Ao que consta, esta foi uma união bastante infeliz.

A previsão que fizera a Gazeta de Campinas do grande sucesso que a cantora conseguiria no exterior não se concretizou. Em uma visita ao *Mont Blanc*, Maria contraiu grave enfermidade que, após atingir garganta e pulmões, a levou a óbito aos vinte e sete anos de idade, em 1897; foi sepultada no Cemitério de Staglieno em Gênova.

PRESCILIANO SILVA

(São João del Rei, 1854-1910)

Compositor mineiro, natural de São João del Rei, Presciliano veio para Campinas em 1885 e estabeleceu-se como professor de música, sem deixar de lado a atividade de compositor. Há registros de sua presença nesta cidade até pelo menos 1890, já que em agosto desse ano regeu uma missa cantada numa cerimônia em benefício do Asilo de Órfãs. Casou-se com Emília Sauerbron, membro da colônia alemã radicada em Campinas no dia 14 de maio de 1887.

A Gazeta de Campinas anuncia a chegada do "acreditado professor de música", que vindo de Cantagalo, RJ, iria se radicar na cidade. Informa-nos que o "Correio de Cantagalo" havia recomendado o professor nos seguintes termos:

> O maestro Presciliano Silva muito se recomenda, não só pelo seu distinto talento, como também pelo seu belo caráter e damos nossos parabéns aos campineiros pela excelente aquisição que fazem deste distinto moço.

No dia seguinte, 15 de julho, o próprio músico publicou uma nota nos jornais da cidade oferecendo-se como professor de piano e teoria musical, afirmando que possuía dezoito anos de prática e solicitava àqueles que estivessem interessados em seu trabalho que tomassem informações com o Dr. Cassiano Camargo, Dr. Pereira Lima, advogado Francisco Glicério, além dos maestros Sant'Anna Gomes e Elias Álvares Lobo. Lecionava harmonia, contraponto e fuga conforme os métodos adotados no Conservatório de Milão; poderia ser encontrado no Hotel Europa.

Logo após a sua chegada foi acometido de uma febre intermitente que o obrigou a suspender seu trabalho por um tempo. Ao comunicar sua volta pela imprensa, aproveitou para oferecer novamente seus serviços, comunicando seu novo endereço: rua Barreto Leme, 50.

Em 1886 funda o Clube Musical Sete de Setembro, visando promover apresentações de suas alunas e publica uma Missa a quatro vozes para pequena orquestra que podia ser encontrada na casa Buschmann & Guimarães no Rio de Janeiro. A obra é dedicada ao músico de São João del Rei, Martiniano Ribeiro Bastos (ainda hoje existe naquela cidade a Orquestra Ribeiro Bastos) e foi executada pela primeira vez naquela cidade em 1886 e em Campinas na inauguração da Capela São Benedito.

Quando o proprietário da Casa Livro Azul, Antonio Benedito de Castro Mendes resolve importar os pianos Scheell, pede a diversas personalidades opiniões sobre o instrumento e Presciliano responde:

> Ilmos. Srs. A. B. De Castro Mendes & C^a
> Campinas
> Convidado pelos srs. A. B. De Castro Mendes & C^a, proprietários do estabelecimento — Livro Azul — a examinar os pianos que acabam de receber do fabricante *Scheel*, declaro que estes pianos são muito bem fabricados e têm magnifico som. A solidez da construção desses pianos garante a sua conservação por muitos anos. A afinação deles também é garantida por uma espessa camada de aço onde estão presas as cravelhas.
> Em resumo: os pianos de *Scheel*, modernamente introduzidos no Brasil, estão destinados a suplantar os seus congêneres de outros fabricantes até agora preferidos.
> Campinas, 23 de março de 1888. Presciliano Silva.

Em 1889 participou de um concerto em benefício de Sant'Anna Gomes e no ano seguinte apresentou uma missa cantada na inauguração do asilo de órfãs da Santa Casa de Misericórdia; às 10:00 horas regeu a orquestra e a obra foi cantada por Barbara Bueno, Maria do Carmo e Ludovina Andrade. Às 14:00 houve uma sessão solene e um grande coro

feminino cantou o Hino do Asilo composto por Presciliano especialmente para esta ocasião. A seguir houve distribuição de prendas e um *Te Deum*.

Presciliano faleceu em 1910, e provavelmente havia retornado a sua terra natal.

Sabino Antonio da Silva

(Campinas, 1843-c.1900)

Maestro, compositor e professor de música. Organizou um sarau na casa do Capitão J. C. Duarte nas festividades do Espírito Santo na Freguesia de Santa Cruz, em 17 de maio de 1875. Desta festa participaram os músicos mais importantes da cidade e diversos amadores. Sabino participou da *Mazurka des Traineaux*, de Ascher, com sete outros músicos; também executou duas obras para piano a quatro mãos: uma sobre motivos de *La Traviata* com D. Armelina Lamanères; a outra obra não foi especificada (no programa aparece somente *Peça a quatro mãos*), obra que executou com Mequilina Duarte; ao final do sarau foi apresentada uma Cantata de sua autoria.

Nas páginas de O Constitucional, um cronista comenta que "os Srs. Azarias, Sabino e Tomás Gomes são nomes já vantajosamente conhecidos, e por isto nada adiantamos dizendo que estiveram acima de todo elogio". Sabino agradece através do mesmo jornal, juntamente com outro músico, Elias Antonio da Silva, possivelmente seu irmão, às pessoas que tomaram parte no concerto.

Em 1876, ao ser alistado como eleitor, foi registrado como professor, casado, trinta e três anos, sabendo ler e escrever. Sua renda era de apenas 400 réis e era filho de Carlos Antonio da Silva.

Castro Mendes (CP, 30/01/1969) afirma que o músico teria vindo especialmente do Rio de Janeiro a convite do comendador F. T. Vilela para dirigir a banda que este criara na sua fazenda, a Santa Maria, composta somente por seus escravos.

Durante algum tempo morou naquela propriedade e também dava aulas de música (piano, canto "e qualquer outro instrumento") nas fazendas vizinhas. Em 1873 desliga-se desta função, na qual estava há dois anos, agradecendo publicamente ao comendador e sua família pela acolhida que teve em sua fazenda. No ano seguinte abriu um depósito de pianos, ao lado de Elias, que funcionou na rua Direita, 47. Em 1876 era membro da chapa republicana na freguesia de Santa Cruz, quando organizou um grande concerto no Clube

Semanal em benefício do Hospital de Lázaros, do qual participaram diversas pessoas, entre amadores e profissionais.

IRMÃOS DE TULLIO (LUIZ, POMPEU E MIGUEL)

Pouco se sabe sobre esses três irmãos, figuras bastante importantes para a música em Campinas, fundadores da chamada "banda de música italiana" que se apresentou inúmeras vezes na cidade, em especial nas retretas domingueiras do Passeio Público. Eram imigrantes italianos que aqui chegaram para tentar a sorte, mas que contribuíram de maneira decisiva para o desenvolvimento da música em Campinas. A família De Tullio continuou a produzir músicos e até a década de 1970 ainda havia descendentes como o maestro Luiz di Tullio, que foi regente da antiga Orquestra Sinfônica de Campinas, assim com Mário, Pompeo Sobrinho e João, de quem se sabe que nasceu na Itália em 1875.

Sobre o primeiro Luiz, sabe-se que chegou à cidade em 1863 e logo em seguida abriu uma marcenaria. Em 1879 foi testemunha do processo conhecido como "crime do Pinto" quando esta pessoa assassinou barbaramente Victorino de Menezes em sua casa, enterrando a vítima no chão da cozinha. A ligação de Luiz com o crime aconteceu em função de trabalho profissional que realizou na casa do criminoso. Ele havia sido contratado pelo assassino para fazer o assoalho (que deve ter encoberto a vítima), uma nova latrina, paredes divisórias e casa de banhos na casa em que aconteceu o crime. Entre os três irmãos foi o que mais se destacou, principalmente à frente da Banda Italiana, também conhecida como Banda Luiz De Tullio, cuja importância para a vida musical da cidade foi enorme, e pode ser avaliada pelas inúmeras vezes que foi citada no decorrer desta pesquisa.

Sobre os outros dois irmãos, pouco se sabe: Pompeo, provavelmente acompanhava o irmão em seus trabalhos de marceneiro e pedreiro; Miguel consertava e restautava isntrumentos musicais e realizava serviços de organeiro (construtor de órgãos).

OUTROS MÚSICOS

Entre os compositores, gostaríamos de salientar a figura de ***Maria Amélia de Freitas Guimarães***, a única mulher compositora encontrada em Campinas nesse período, cujo nome citamos em duas rápidas passagens (destaque para o tango *Negrito*, executado no coreto da Matriz Velha). Temos um documento isolado sobre seu trabalho: um manuscrito no arquivo do Museu Carlos Gomes de uma *Gavota*, arranjada para Quinteto de Cordas por Sant'Anna Gomes, que também realizou as cópias. A peça original era, provavelmente, para piano. Pelo seu pioneirismo, sua obra mereceria ser conhecida e analisada.

Havia diversos outros músicos ativos em Campinas, dos quais restam poucos traços biográficos: ***Olegário Ribeiro*** foi regente e instrumentista; em dezembro de 1903 regeu a obra Pastoral, de Coelho Neto, composição realizada por Sant'Anna Gomes, Francisco Braga, Henrique Oswald e Alberto Neponuceno; em maio de 1885 ofereceu à redação do Diário de Campinas sua quadrilha Estrela Matutina; ***João Nepomuceno de Campos,*** um violoncelista muito ativo, de quem sabe-se que foi escrivão da Vara Eclesiástica e morou na rua do Comércio; como curiosidade, teve seu pé direito destroncado no desabamento da arquibancada do espetáculo de Cavalinhos ocorrido em 11 de outubro de 1874, o mesmo que vitimou as filhas de Sampaio Peixoto (GC, 15/10/74); os ***Irmãos Álvaro,*** fazendeiros abastados que se dedicaram à música, tendo inclusive formado um quarteto muito requisitado; sobre eles comenta Vitalina Queiroz (1951): "a banda de música da família Álvaro de Camargo, abrilhantavam as festas, sobretudo nas fazendas, tão apreciadas e animadíssimas", o organista ***José Francisco Monteiro***, pai de Maria Monteiro; ***Antonio Tiburcio Cantinho*** foi instrumentista e copista; ***Francisco Braz da Silva,*** idem; os irmãos ***Joaquim e José Damy***; o ator-cantor ***François Silva***, falecido em maio de 1887 e ***Oscar Zimbres***, copista e intrumentista. Entre as mulheres destacam-se ***Ana Esméria Lobo***, filha de Elias Álvares Lobo, ***Adelaide Lopes Gonçalves***, cantoras e diversos pianistas como ***Placidina Amaral*** e ***Ferreira Pena***, entre tantos outros.

Além do maestro ***Juan Canepa*** que viveu dois anos em Campinas, outro músico estrangeiro que se estabeleceu em Campinas foi ***José Gomes de Macedo***, que chegou em Campinas como regente de uma companhia de zarzuelas; ali ficou cidade até seu falecimento em 1878, tendo atuado como violinista na orquestra do teatro.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

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

AMARAL, Leopoldo (org). *A Cidade de Campinas em 1901.* Campinas. Livro Azul, 1900.

_____. *Campinas, recordações.* São Paulo. O Estado de São Paulo. 1927.

ANDRADE, Mário de. *História da Música Brasileira.* Rio de Janeiro. F. Briguiet, 1942.

_____ . *Pequena história da música.* São Paulo. Martins, 1981.

_____. *Aspectos da Música Brasileira.* São Paulo. Martins, 1962.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia. Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros. Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 2. série; v. 162)

ANDRADE, Renato. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro. F. Briguiet, 1942. 2ª ed.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Bibliografia Musical Brasileira.* Colab. Cleofe Person de Matos e Mercedes Moura Reis. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, 1952.

BARCELLOS, Henrique de (org.). *Almanach do Correio de Campinas.* Campinas. Typ. Correio de Campinas, 1886.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical.* Buenos Aires. Ricordi Americana, s.d.

BOCCANERA, Sílio. *Um artista brasileiro.* Bahia. Tipografia Bahiana, 1813.

Carlos Gomes, o fato e o mito. *DocumentACÃO.* São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 1(1):56, jun.1986.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* Belo Horizonte. Itatiaia/Edusp, 1988. Coleção Reconquista do Brasil, 2ª Série, v. 151.

DIAS, Odette Ernest . *M. A. Reichert, um flautista belga na corte do Rio de Janeiro.* Brasília. Editora UnB, 1990. v.1.

DUARTE, Raphael Andrade. *Campinas de outrora.* São Paulo. Andrade e Mello, 1905.

DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical.* São Paulo. Novas Metas, 1986.

_____. Música e Mito. Barroco no período colonial. *ARTEunesp.* São Paulo, 6:61-67, 1990.

ELIAS, Norbert. Mozart. *Sociologia de um gênio.* Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1995.

_____ . *El Proceso de la Civilización.* Madri. Fondo de la Cultura Económica, 1989.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo. Art Editora, 1977. 2v.

Estatutos da Sociedade Carlos Gomes. Campinas. Tipografia Gazeta de Campinas, 1881.

FREITAG, Léa Vinocur. Momentos de Música Brasileira. São Paulo. Nobel, 1985.

GALONCE, Pablo. La Zarzuela. In *Le Monde de la Musique.* Paris, 1996, 195:48-50

GUIMARÃES, Allaor. *Campinas, dados Históricos e Estatísticos.* Campinas. Livraria Brasil, 1953.

GOULART, Edmo. *Campinas, ruas da época imperial.* Campinas, Maranata, 1983.

LEITE, Aureliano. *Subsídios para a História da Civilização Paulista.* São Paulo. Saraiva, 1954.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Cidade: Os Cantos e os Antros : Campinas 1850-1900.* São Paulo. EDUSP, 1996.

LEUCHTER, Erwin. *La Historia de la Música como reflejo de la evolution cultural.* Buenos Aires. Ricordi Americana, 1946.

LOBO, Pelágio. *Velhas figuras de São Paulo.* São Paulo. Academia Paulista de Letras, 1977.

LISBOA, José Maria. *Almanack de Campinas para 1871.* Campinas. Typ. Gazeta de Campinas, 1870.

_____. *Almanack de Campinas para 1872.* Campinas. Typ. Gazeta de Campinas, 1871.

_____. *Almanack de Campinas para 1873.* Campinas. Typ. Gazeta de Campinas, 1872.

MARIANO, Júlio. *Badulaques.* São Paulo. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

MARIZ, Vasco. *Dicionário bio-bibliográfico musical.* Rio de Janeiro. Kosmos, 1948.

_____. *História de Música Brasileira.* 2ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, Maria Amélia Rezende. *Barão Geraldo de Rezende: Um idealista realizador.* Rio de Janeiro. Oficinas Gráficas do Almanach Laemmert, 1939.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira.* São Paulo. Cultrix/EDUSP, 1978. v.IV (1877-1896).

MATTOS, Odilon Nogueira de (org.), *Notícia Bibliográfica e Histórica nº 128.* Campinas, PUCC, 1987.

MENDES, José de Castro. Efemérides Campineiras. Campinas. Palmeiras, 1963.

_____.(org). História de Campinas. In *Correio Popular.* Campinas. 6 jun.1968-17 mar.1970.

MERRIAN, ALAN P. *The Antrophology of Music.* Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicoly: Twenty-nine Issues and Con*cepts. Illinois. University of Illinois, 1983.

NOGUEIRA, Lenita W.M. *Projeto Memória Musical Campineira: Sant'Anna Gomes.* Campinas. Conselho Municipal de Cultura, 1992. n.e.

_____. Maurício Junior. Um esclarecimento, in *ARTEunesp* v.8:127-138. São Paulo. Universidade Estadual Paulista, 1992.

_____. Infância de Carlos Gomes. In *Revista do Centro de Memória da UNICAMP,* v.7, nº 13:49-60. Campinas, 1996.

_____. *Maneco Músico, Pai e Mestre de Carlos Gomes.* São Paulo. Editora Arte e Ciência, 1997.

_____. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais.* São Paulo. Editora Arte & Ciência/Secret. de Estado da Cultura, 1998.

OCTAVIO, Benedito & MELILO, Vicente (orgs). *Almanaque Histórico e Estatístico de Campinas.* Campinas. Typografia Casa Mascote.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Sobre o pensamento antropológico.* Brasília. CNPq, 1988.

PATEO, Maria Luisa F. D. *Bandas de Música e cotidiano urbano.* Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP. 1997.

PAULA, Carlos Francisco de. *Santa Casa de Misericórdia de Campinas: Primeiro Centenário.*

Campinas, s.e., 1971.

_____. *Culto à Ciência: Colégio, Ginásio e Colégio Estadual.* Campinas. s.e., 1946.

PEIXOTO, Antonio Carlos Sampaio. *As belas-artes: Antonio Carlos Sampaio Peixoto ao público.* Bragança. Tipografia da Companhia Impressora Bragantina, 1892.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado.* São Paulo. Martins, 1942. 2ª ed.

PISK, Paul & ULRICH, Homer. *A History of Music and Musical Style.* New York. Harcourt, Brace & World Inc., 1963.

PUPO, Celso Maria de Mello. *Campinas, seu berço e sua juventude.* Campinas. Academia Campinense de Letras, 1969.

_____. *Campinas, município do Império.* São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, 1963. QUEIROZ,

QUEIROZ, Vitalina Pompêo de Souza. *Reminiscências de Campinas.* Campinas, 1951.

REVISTA Brasileira de Música. Rio de Janeiro. Instituto Nacional de Música, 1936. Número Especial dedicado à Carlos Gomes.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Cronologia Musical de São Paulo.* In São Paulo em quatro séculos. São Paulo. Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1954. 2v. 2 : 233-68.

_____. *Fragmentos para uma História da Música em São Paulo.* s.l., s.ed., 1947.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. *A educação feminina durante o Século XIX: O Colégio Florence de Campinas, 1863-1889.* Campinas. Centro de Memória da UNICAMP, 1996. Coleção Campiniana.

RODRIGUES, João Lourenco. *A vida religiosa de Campinas através do histórico da Irmandade do SS.Sacramento da Catedral.* Campinas. A tribuna, 1947.

ROSENTHAL, H. & WARRACK, John (orgs.). *Guide de l'Ópera.* Edição francesa realizada por Mancini, R. & Rouveroux, J.-J. Paris. Fayard, 1986.

SANTOS FILHO, Lycurgo de Castro. *Campinas, evolução histórica.* Campinas. ACL, v.19, 1969.

_____& Novaes, José Nogueira. *A Febre Amarela em Campinas: 1889-1900.* Campinas. Centro de Memória da UNICAMP, Coleção Campiniana, v.2, 1996.

SÃO PAULO em quatro séculos. São Paulo. Comissão do IV Centenário, 1954. 2v.

SERGL, Marcos Júlio. Elias Lobo e a Música em Itu. São Paulo. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1991.

SESSO JR., Geraldo. *Retalhos da velha Campinas.* Campinas. Palmeiras, 1970.

SILVA, Hypólito (org). *Almanack popular para o ano de 1878.* Typ. Gazeta de Campinas. Campinas, 1877.

_____. *Almanack popular para o ano de 1879.* Campinas. Tipografia Gazeta de Campinas, 1878.

The New Grove's Dictionary of Music and Musicians. 9ª ed. London: Mac Millan; New York: St.Martin's, 1996. 22v.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços.* Petrópolis. Vozes, 1972.

_____. *Música Popular. Os sons que vem da rua.* São Paulo. Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena História da Música Popular: da modinha à Canção de Protesto.* 5ª ed. São Paulo. Art Editora, 1986.

VETRO, Gaspare Nello (org.) *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti e commentati.* Milão. Nuove Edizioni, s.d.

VICTORINO, Eduardo. *Atores e atrizes.* Rio de Janeiro. A Noite Editora, 1937.

XAVIER, Regina Célia Lima. *A conquista da liberdade: libertos em Campinas na segunda metade do século XIX.* Campinas. CMU/UNICAMP, 1996. (Coleção Campiniana, 6)

APÊNDICE

OBRAS APRESENTADAS EM CAMPINAS ENTRE 1870 E 1889

ÓPERAS

BELLINI, Vincenzo (Catania, 1801-Puteaux, 1835)

Norma	1831	Milão
La Sonnambula	1831	Milão
I Puritani	1832	Paris

DONIZETTI, Gaetano (Bergamo, 1797-1848)

Gemma di Vergy	1834	
Lucrezia Borgia	1833	Milão
Lucia de Lammermoor	1835	Nápoles
La Favorita	1840	Paris
Maria de Rohan	1843	Viena
Don Pasquale	1843	Paris
Poliuto	1848	Nápoles
Ruy Blas		

MERCADANTE, Saverio (Altamura, 1795-Nápoles, 1870)

Il Giuramento	1837	Milão

ROSSINI, Gioachino (Pesaro, 1792-Passy, 1872)

Il Barbiere di Siviglia	1816	Roma
Semiramide	1823	Veneza

VERDI, Giuseppe (Roncole, 1813-Milão, 1901)

Nabuco	1842	Milão
I Lombardi	1843	Milão
Ernani	1844	Veneza
Attila	1846	Veneza
I Masnadieri	1847	Londres
Luisa Miller	1849	Nápoles
Rigoleto	1851	Veneza
Il Trovatore	1853	Roma
La Traviata	1853	Veneza
Un ballo in maschera	1859	Roma

ZARZUELAS

ACEVES y Lozano, Rafael (1837-1876)

La Sensitiva - 1, Mariano, 1870

El Testamento azul (Barbieri e Oudrid)

ARRIETA, Pascual Emilio (1823-1894)
Dominó Azul, El - F. Camprodón, 1853
Dos Coronas - G. Gutiérrez, 1861
Guerra Santa, La - P. Escrich / L. M. Larra, 1879
Marina - F. Camprodón, 1855, revista em 1871

BARBIERI, Francisco Asenjo (1823-1894)
Barberillo de Lavapiés, El - 3, Larra, 1874
Caballero particular, Un - 1, Frontaura, 1858
Comediantes de antaño - M. Pina
Diablo nel poder, El - 3, Camprodon, 1856
Diamantes de la Corona, Los - 3, Camprodón, 1854
Dos ciegos, Los - 1, Olona, 1855
Hombre es debil, El - 1, M. Pina, 1871
Jugar con fuego - 3, Vega, 1851
Por seguir a una mujer (Gaztambide, Hernando, Izenga, Oudrid) - Olona, 1851
Robinson Crusoé - 3, Garcia Santisteban, 1870
Sargento Federico, El (Gaztambide) - 4, Olona, 1855
Tesoro escondido, Un - V. de la Veja, 1861
Testamento azul, El (Oudrid e Aceros)*

CABALLERO, Manuel Fernández (1835-1906)
Frade Balthazar, El
Gallina ciega, La - Ramos Carrión, 1873
Marsellesa, La - 3, Ramos Carrión, 1876
Duas princesas, Las

CERECEDA. G.
Pascual Baillon - 1, P. y Brañas - 1868

CHAPÍ, Ruperto (1851-1890),
Musica classica - 1, J. Estremera , 1880
Tempestad, La - R. Carrión, 1882

CHUECA, Federico (1846-1908)
Luces y sombra (J. Valverde) - Lastra , Ruesga e Prieto, 1882

ESTEVE y Grimau, Pablo (?-1794)
Jardineros de Aranjuez, Los - 1768

GAZTAMBIDE, Joaquin (1822-1870)
Amor y el almuerzo, El - 1, Olona, 1856
Catalina (ou Estrela do Norte) - 3, Olona, 1854
Estreno de un artista, El - 1, Olona, 1852
Hijas de Eva, Las - 3, Larra, 1862
Juramento, El - Olona, 1858
Magyares, Los - 4, Olona, 1857

Por seguir a una mujer (Barbieri, Hernando, Inzenga, Oudrid) - 4, Olona, 1851
Sargento Frederico, El (Barbieri) - 4, Olona, 1855
Pleito, Un - 1, Camprodon, 1858
Vale de Andorra, El - 3, Olona, 1852

HERNANDO, Rafael (1822-1888)
Colegiales y Soldados - 2, M. Pina/F. Lumbreras, 1849

INZENGA y Castellanos, José (1828-1891)
Por seguir a una mujer (Gaztambide, Barbieri, Hernando, Oudrid) - 4, Olona, 1851

MAZZA
Campanone - Frontaura
El maestro campinero - Frontaura

OUDRID Y SEGURA, Cristóbal (1825-1877)
Molinero de Subiza, El - 3, Eguilaz, 1870)
Postillon de la Rioja, El - 2, Olona, 1856
Don Sisenando - 1, Viscaino, 1858
Ultimo Mono, El - 1, Serra, 1859
Nadie se muove hasta que Dios quiere - 1, Sierra, 1860
Bazar de Novias, El - 1, 1867, M. Pina
Buenas Noches, Señor Dr. Simon - 1, Olona, 1852
Por seguir a una mujer (Barbieri, Gaztambide, Izenga, Hernando) - 4, Olona, 1851
Testamento azul, O (Barbieri e Aceros)

ROGEL, José (1829-1901)
Joven Telêmaco, El - E. Blasco, 1866

ADAPTAÇÕES:
A filha do Regimento - Donizetti, G. (E. Alvarez)
[Obs: Existe a zarzuela "El hijo del regimento" de Oudrid, Tamayo y Baus, 1857]
La Traviata - G. Verdi - (?)

NÃO IDENTIFICADAS:

Corsario, El - Arditi, Luigi (1822-1903)?, 1846?
A venda do ponto (?)
Amazonas del Tormes, Las
Don Jacinto,
Relampago,El
Sargento Verdugones, El
Unión Iberica

OPERETAS E REVISTAS

A indicação de autoria de algumas obras onde não era citado o nome do compositor foi bastante dificultada pela adaptação e/ou tradução dos títulos, bem como pela prática comum de indicar somente o nome de quem fez a adaptação ou a versão.
Os nomes após o título indicam o autor da versão ou adaptação em português. Os números entre parênteses, o número de atos da obra e a data de estréia.

COMPOSITORES ESTRANGEIROS

ALVARENGA (Portugal)
O Periquito

AUDRAN, Edmond (Lyon, 1840-Tierceville, 1901)
Galo de ouro, O (trad. A. Azevedo)
Mascotte, La (3, 1880) - trad. E. Garrido (A mascote)

BOULARD
Niniche - Souza Bastos,

DONIZETTI, Gaetano
Fille du régiment, La

GAZUL, *Freitas* (Portugal)
Fúrias de amor

GRISAR, Albert (Antuérpia, 1808-Asnières, 1869)
Filha do inferno, A – E. Garrido (não registrada no Grove)

HERVÉ, Ronger Florimond (Houdain, 1825-Paris, 1892)
Le Petit Faust (4, 1869) - E. Garrido (Fausto Junior)

LECOCQ, *Charles (Paris, 1832-1918)*
Fille de Madame Angot, La (3, 1872)
Kosiki (3, 1877)
Petit duc, Le (3, 1878)

MAILLART, Aimé (Montpellier, 1817-Moulins, 1871)
Dragons, Les de Villars (1856)

MASSÉ, Victor (Montaud, 1842-Paris, 1844)
Noces de Jeanette, Les (1, 1853)

MESSAGER, André (Montluçon, 1853-Paris, 1929)
Béarnaise, La (3, 1885)
La fauvette du temple (3, 1885) – E. Garrido (A Toutinegra do Templo)

MILLOCKER, Carl (Viena, 1842-Baden, 1899)
Der Bettelstudent (3, 1882) - A. Azevedo (Príncipe Topázio)

OFFENBACH, Jacques (Colônia, 1819-Paris, 1880)
Barbe bleue (3, 1866) – Francisco Palha
Bavards, Les (2, 1862)
Belle Hélène, La (3, 1864)
Boulangère a des écus, La (3, 1875)
Brigands, Les (3, 1869)
Chanson de Fortunio, La (1, 1861)
Consigne est de ronfler, La
Grande Duchesse de Gerolstein, La (3, 1874)
Madame l'archiduc (3, 1873)
Orphée aux enfers (2, 1858, rev. 1874)
Périchole, La (2, 1868)
Vie parisienne, La (4, 1866)
Princesse de Trébizonde, La (3, 1869)
Filha dos tamberinos, A - Souza Bastos

PLANQUETTE, Robert **(Paris, 1848-1903)**
Cloches de Corneville, Les (3, 1877) – E. Garrido

RENTO, Alves
Luz elétrica, A

SUPPÉ, Franz von (Split, 1819-Viena, 1895)
Boccacio (3, 1879) - E. Garrido
Dona Juanita (3, 1880)

VARNEY, Louis (New Orleans, 1844-Paris, 1908)
Lusbelin, o Satanás
Les petites mousquetaires (3, 1885) - A.Coutinho (A Mocidade de D'Artagnan)
Les mousquetaires du couvent (3, 1880) – E. Garrido/F. Palha (Os Mosqueteiros do Convento)

OBRAS DE COMPOSITORES BRASILEIROS OU RADICADOS NO BRASIL

BASTOS, Souza
Martírios de um empresário - S. Bastos

CAVALIER Derbelly, Carlos Severino
Botocudos, Os - Moreira Sampaio
Como se faz um deputado – França Júnior

COLÁS, Francisco Libânio (Maranhão, ?-Rio de Janeiro, 1885)
Meus olhos! Meu nariz! Minha boca!

GOMES CARDIM, João Pedro
Bilontra, O - A. Azevedo/M. Sampaio

GUIMARÃES, Luiz
Pragas do coronel, 1

LINDNER, Adolfo
Barão de Pituassu, O - A. Azevedo
Mercurio - A. Azevedo/M. Sampaio

MILANEZ, Abdon (Paraíba, 1858-Rio de Janeiro, 1927)
Donzela Theodora, A - A. Azevedo

NORONHA, Sá (Português radicado no Brasil)
Princesa dos Cajueiros, A – A. Azevedo

ADAPTAÇÕES E PEÇAS QUE UTILIZAM TRECHOS DE COMPOSITORES DIVERSOS

Baroneza de Cayapó, A (adapt. de La Grande Duchesse de Gerolstein de Offenbach/orquestração Simões Jr.)
Befana, a fada da floresta – Rotoli / A. Azevedo
Bodas de Serafina, A (trechos de Mascotte e Galo de Ouro de Audran)
Caboclo, O – (Rouede - Aluizio Azevedo)
Capelinho vermelho, O (compositor não identificado)
Capitão Fortuna (compositor não identificado)
Caradura (produção campineira)
Cavalheiro particular, Um – A. Azevedo
Corda sensivel, A (compositor não identificado)
Espelho da verdade, O – (trechos de Offenbach, Lecocq e Barbieri)
Filha de Maria Angu, A (paródia de La fille de Madame Angot de Offenbach)
Filha dos Tamberinos – (Offenbach/Souza Bastos)
Herói a força - A. Azevedo
Homem, O - A. Azevedo
Mandarim, O - A. Azevedo (1883)
Mascote Júnior – (paródia de Audran)
Mercúrio (arranjo e orquestração de Lindner)
Nhô Quim, 1 (compositor não identificado)
Romã encantada, a rainha das mágicas – E. Garrido
Sino do eremitério, O (paródia de Les Cloches de Corneville de Planquette)

COMÉDIAS ORNADAS DE MÚSICA

Amor por anexins - A. Azevedo
Amores do descasca milho, Os
Cenas da vida fluminense
Direito por linhas tortas - França Junior .
Dois infernos, Os (paródia de Orfée aux énfers)
Grumete de Guanabara, O
Intrigas no bairro
Liceu Policarpo
Macaquinhos no sotão
Marujinho, O
Paulo e Virgínia.
Pesca do Diabo (Braga Júnior)
Que par!
República dos Pobres, A
Senhor Domingos fora do sério, O
Soirée de Carnaval
União Ibérica

COMPOSITORES EXECUTADOS EM CONCERTOS

TEATRO SÃO CARLOS

1. Abt, Franz (Eilenbourg, 1819-Wiesbaden, 1885)
2. Alard, Delphin (Bayonne, 1815-Paris, 1888)
3. Arbam, Jean-Baptiste (Lyon, 1825-Paris, 1889)
4. Archer, Frederick (Oxford, 1838-Pittsburgh, 1901)
5. Barbieri, Francisco Asenjo (Madrid, 1823-1894)
6. Becker, Valentin-Eduard (Wurzbourg, 1814-1890),
7. Bellini, Vicenzo (Catânia, 1801-Puteaux, 1835)
8. Billema, Fre.
9. Bizet, Georges (Paris, 1838-Bougival, 1875)
10. Bolzoni, Giovanni (Parma, 1841-Turim, 1919)
11. Braga, Henrique (Campos, RJ, 1845-Rio de Janeiro, 1917)
12. Campana, Fabio (Livorno, 1819-Londres, 1882)
13. Canepa, Juan (s. XIX)
14. Celega, Nicoló (Itália, s.XIX)
15. Chopin, Frédéric-François (Zelazowa-Wola, 1810-Paris, 1849)
16. Danbé, Jules (Caen, 1840-Vichy, 1905)
17. Denza, Luigi (Castellamare di Stabia, 1846-Londres, 1922)
18. Donizetti, Gaetano (Bérgamo, 1797-1838)
19. Ernst, Heirich-Wilhelm (Brünn, 1814-Nice, 1865)
20. Faust, Charles
21. Ferrari, Jacopo ? (Roveredo, 1759-Londes, 1842)
22. Forbes, Henri (Londres, 1804-1859)
23. Francomme, Auguste (Lille, 1808-Paris, 1884)
24. Gaztambide, Joaquin (Tudela, 1822-Madrid, 1870)
25. Godard, Benjamin (Paris, 1849-Cannes, 1895)
26. Gomes, Carlos (Campinas, 1836-Belém, 1896)
27. Gomes, Sant'Anna (Campinas, 1834-1908)
28. Gomes Cardim, José Pedro (Portugal, ?, Rio de Janeiro, ~1900)
29. Gottschalck, Louis-Moreau (New Orleans, 1829-Rio de Janeiro, 1869)

30. Gounod, Charles-François (Paris, 1818-1893)
31. Guzman, Frederico (Chile, s. XIX)
32. Hérold, Louis-Joseph-Ferdinand (Paris, 1791-1833)
33. Herz, Henri (Viena, 1803-Paris, 1888)
34. Kalbrenner, Friedrich (Berlim, 1788-enghien-les-Bains, 1849)
35. Kreutzer, Konradin (Messkirch, 1780-Riga, 1849)
36. Lecocq, Charles (Paris, 1832-1918)
37. Liszt, Franz (Raiding, Hungria, 1811-Bayreuth, 1886)
38. Léonard, Hubert (Bellaire, 1819-Paris, 1890)
39. Lessa, L.
40. Mariani, Angelo (Ravena, 1822-Gênova, 1873)
41. Mattei, Tito (Itália, s. XIX)
42. Mauricio Júnior, José (Pirassununga, 1850-Campinas, 1881)
43. Mendelssohn, Felix (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1847) Orselli
44. Mercadante, Savério (Altamura, 1795-Nápoles, 1870)
45. Meyerbeer, Giácomo (Berlim, 1791-Paris, 1864)
46. Mesquita, Henrique Alves de (Rio de Janeiro, 1830-1906)
47. Moszkowiski, Moritz (Wroclaw, 1854-Paris, 1925)
48. Mozart, Wolfgang Amadeus (Salzburgo, 1756-Viena, 1791)
49. Napoleão, Artur (Porto, 1843-Rio de Janeiro, 1925)
50. Nathan, Adolfh (Copenhagen, 1814-Aalberg, 1885)
51. Noronha, Francisco de Sá (Viana do Castelo, 1820-Rio de Janeiro, 1881)
52. Offenbach, Jacques (Colônia, 1819-Paris, 1880)
53. Orselli
54. Otto Nicolai (Koenisberg, 1810-Berlin, 1849)
55. Pacini, Giovanni (Catânia, 1796-Pescia, 1867)
56. Papallardo
57. Pedro I, D. (Lisboa, 1798-1834)
58. Petrella, Errico (Palermo, 1813-Gênova, 1877)
59. Ponchielli, Amilcare (Paderno Fasolare, 1834-Milão, 1886)
60. Pons, E. (s. XIX, São Paulo)
61. Popper, David (Praga, 1843-Baden, 1913)
62. Rampazzini
63. Reichert, Mathieu-André (Maestricht, 1830-RJ, 1880),
64. Reissland, Angelo (não identificado)
65. RobertSchumann(Zwickau,1810-Endenich, 1856)
66. Rossini, Gioacchino (Pésaro, 1792-Ruelle, 1868)
67. Rubinstein, Anton (Wechwotinez, 1830-Eterhof, 1894)
68. Saint-Saëns, Camille (Paris, 1835-Alger, 1921)
69. Storch
70. Suppé, Franz von (Spalato, 1819-Viena, 1895)
71. Vento, Luigi
72. Verdi, Giuseppe (Roncole, 1813-Milão, 1901)
73. Victoria (não identificado)
74. Vieuxtemps, Henri (Verviers, 1820-Mustapha, 1881)
75. Vilbach, Renaud (Montpellier, 1829-Paris, 1884)
76. Weber, Carl Maria von (Eulin, 1786-Londres, 1826)

77. Wieniawsky, Henri (Lublin, 1835-Moscou, 1800

CLUBE SEMANAL

1. Alard, Delphin (Bayonne, 1815-Paris, 1888)
2. Amaral, Leopoldo (Campinas, 1856-1938)
3. Archer, Frederick (Oxford, 1838-Pittsburgh, 1901)
4. Auber, Daniel-François-Esprit (Caen, 1782-Paris, 1871)
5. Beethoven, Ludwig van (Bonn, 1770-Viena, 1827)
6. Bellini, Vincenzo (Catânia, 1801-Putteaux, 1835)
7. Bériot, Charles Auguste de (Louvain, 1802-Bruxelas, 1870)
8. Bizet, Georges (Paris, 1838-Bougival, 1875)
9. Boito, Arrigo (Pádua, 1842-Milão, 1918)
10. Burgmein
11. Cavallini, Ernesto (Milão, 1807-1874)
12. Chopin, Frédéric-François (Zelazowa-Wola, 1810-Paris, 1837)
13. Cunha, Brasilio Itiberê (Paranaguá, 1846-Berlim, 1913)
14. Danbé, Jules (Caen, 1840-Vichy, 1905)
15. Donizetti, Gaetano (Bergamo, 1797-1838)
16. Flotow , Friedrich (Teutendorf, 1812-Darmstadt, 1883)
17. Friedenthal, Alfredo (s. XIX)
18. Galle
19. Gank, W.
20. Giraudon, Gabriele (s. XIX)
21. Godard, Benjamin (Paris, 1849-Cannes, 1895)
22. Gomes, Carlos (Campinas, 1836-Belém, 1896)
23. Gomes, Sant'Anna (Campinas, 1834-1908)
24. Gottschalk, Louis Moreau (New Orleans, 1829-Rio de Janeiro, 1869)
25. Gounod, Charles (Paris, 1818-1893)
26. Gúzman, Frederico (Chile, s. XIX)
27. Haydn, Franz-Joseph (Rohraus, 1732-Viena, 1809)
28. Léonard, Hubert (Bellaire, 1819-Paris, 1890)
29. Liszt, Franz (Raiding, 1811-Bayreuth, 1886)
30. Matei, Tito
31. Mendelsohn, Felix (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1847)
32. Meyerbeer, Giacomo (Berlim, 1791-Paris, 1864)
33. Napoleão, Artur (Porto, 1843-Rioi de Janeiro, 1925)
34. Nascimento, A.
35. Oudrid Y Segura, Cristóbal (1825-1877)
36. Palloni
37. Papini
38. Pinsuti, Ciro (Siena, 1829-Florença, 1888)
39. Pinzarrone
40. Ponchieli, Amilcare (Paderno Fasolare, 1834-Milão, 1886)
41. Prudent, Emile (Angoulème, 1817-Paris, 1863)
42. Raff, Joachim (Lachen, 1822-Frankfurt am Main, 1882)

43. Ravina, Jean Henri (Bordeaux, 1818-Paris, 1906)
44. Rossini, Gioachino (Pesaro, 1792-Rouelle, 1868)
45. Rotoli
46. Roubaudi
47. Rubinstein, Anton (Wechwotinez, 1830-Eterhof, 1894)
48. Scarlatti, Domenico (?)
49. Schubert, Franz (Lichtental, 1797-Viena, 1828)
50. Schumann, Robert (Zwickau, 1810-Endenich, 1856)
51. Seligman, Hyppolite (Paris, 1817-Monte Carlo, 1882)
52. Speyer, Wilhelm (Offenbach, 1790-1878)
53. Stradella. Alessandro (Nápoles, 1645-Gênova, 1681)
54. Suppé, Franz von (Spalato, 1819-Viena, 1895)
55. Thalberg, Sigismund (Genebra, 1812-Nápoles, 1871)
56. Tosti, Paolo (Ortona, 1846-Londres, 1916)
57. Tronconi
58. Verdi, Giuseppe (Roncole, 1813-Milão, 1901)
59. Vicenzi, E.

SOCIEDADE CARLOS GOMES

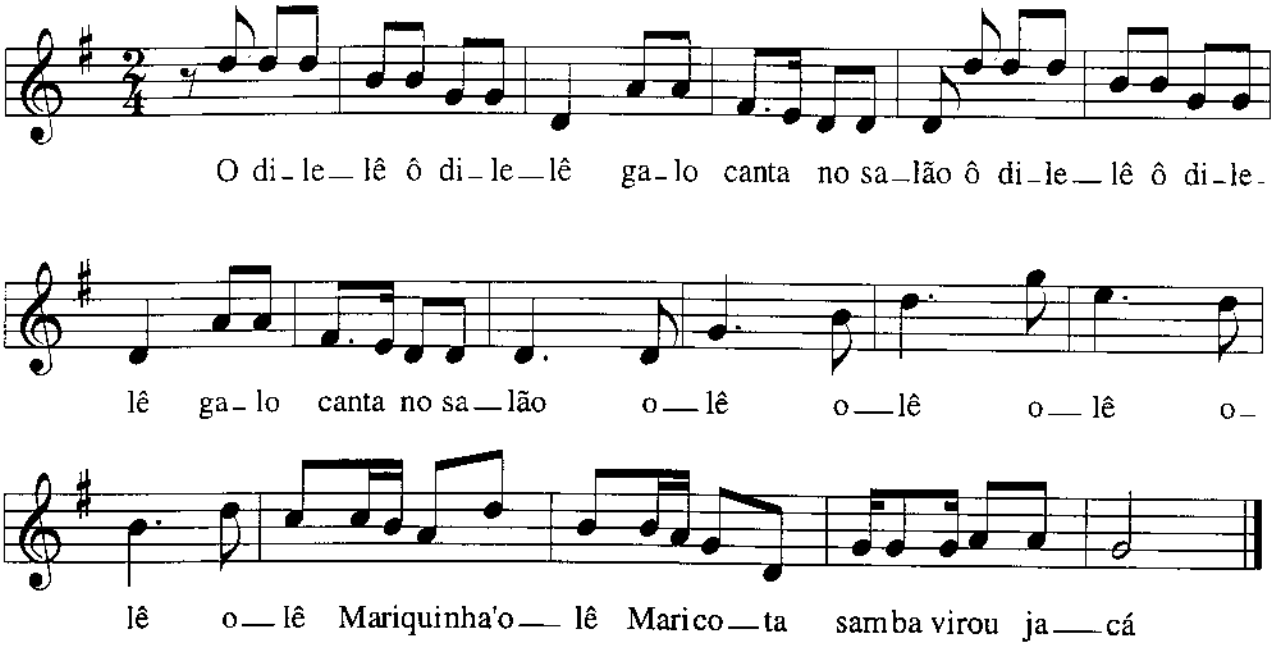
1. Abt, Franz Wilhelm (Eilenburg, 1819-Wiesbaden, 1885)
2. Barre
3. Beethoven, Ludwig van (Bonn, 1770-Viena, 1827)
4. Bendel, Franz (Schölinde, 1832-Berlim, 1874)
5. Billema, Fre.
6. Blumenthal
7. Braga, G.
8. Brahms, Joahnnes (Hamburgo, 1833-Viena, 1897)
9. Burgmein
10. Canonica, P.
11. Chopin, Frédéric-François (Zelazowa-Wola, 1810-Paris, 1849)
12. Denza, Luigi (Castellamare di Stabia, 1846-Londres, 1922)
13. Donizetti, Gaetano (Bergamo, 1797-1838)
14. Ernst, Heinrich-Wilhelm (Brünn, 1814-Nice, 1865)
15. Fischetti, Domenico (Nápoles, c. 1725-?Salzburg, ? após 1810)
16. Flotow, Friedrich (Teutendorf, 1812-Darmstadt, 1893)
17. Frontim
18. Funk
19. Gastaldon
20. Giorgetti, Emilio (Luca, 1854-Florença, 1928)
21. Gomes, Carlos (Campinas, 1834-Belém, 1896)
22. Gomes, Sant'Anna (Campinas, 1834-1908)
23. Goria, Adolphe (Paris, 1823-1860)
24. Gottschalk, Louis Moreau (New Orleans, 1829-Rio de Janeiro, 1869)
25. Gounod, Charles (Paris, 1818-1893)
26. Haydn, Franz-Joseph (Rohraus, 1732-Viena, 1809)

27. Hofmann, Heirich-Karl-Johann (Berlim, 1842-Gross-Tabarz, 1902)
28. Lazi
29. Liszt, Franz (Raiding, 1811-Paris, 1890)
30. Lobo, Elias Álvares (Itu, 1834 - São Paulo, 1901)
31. Marchetti, Filippo (Bolognola, 1831-Roma, 1902)
32. Mattei, Tito
33. Mendelssohn, Felix (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1847)
34. Meyerbeer, Giacomo (Berlim, 1791-Paris, 1864)
35. Moszkowski, Moritz (Wroclau, 1854-Paris, 1925)
36. Musulli, Salvador (s.XIX)
37. Onslow, Georges (Clermont-Ferrand, 1784-1852)
38. Pfeiffer, Theodor (Heidelberg, 1853-
39. Popper, David (Praga, 1843-Baden, 1913)
40. Raff, Joachim (Lachen, 1822-Franckfurt am Main, 1882)
41. Ravina, Jean Henri (Bordeaux, 1818-Paris, 1906)
42. Ritter, Theodor(Paris, 1841—1886)
43. Rossini, Gioacchino (Pesaro, 1792-Ruelle, 1868)
44. Rotoli
45. Schmitt, Firedrich (Francfurt, 1884-Berlin, 1884)
46. Schulhoff, Julius (Praga, 1825-Berlim, 1898)
47. Schumann, Robert (Zwickau, 1810-Endenich, 1856)
48. Splinder
49. Suppé, Franz von (Spalato, 1819-Viena, 1895)
50. Thalberg, Sigismund (Genebra, 1812-Nápoles, 1871)
51. Verdi, Giuseppe (Roncole, 1813-Milão, 1901)
52. Vicenzi, E. de
53. Weber, Carl Maria von (Eulin, 1786-Londres, 1826)
54. Wollenhaupt, Heirich Adolphe (Schkeuditz, 1827-?,?)

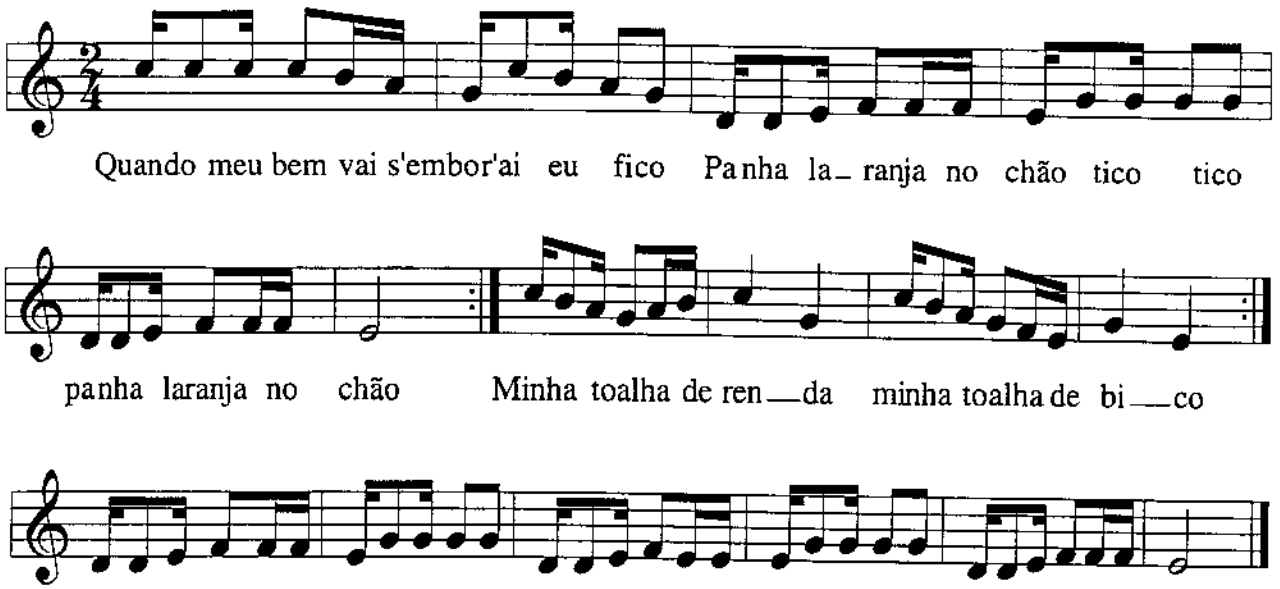
ADRIANO LEPORE	professor de canto e piano
ANANIAS JOSÉ VIEIRA	instrumentos diversos, rua do Pórtico
AZARIAS DIAS DE MELLO	instrumentos de banda, teoria musical, rua do Pórtico
BERNARDINA CEZARINO	piano e canto, rua dos Alecrins
DARIO KINNI	canto
EMILIO GIORGETTI	canto, piano e teoria musical
ELIAS ÁLVARES LOBO	piano e teoria musical, rua do Rosário
ELIAS ANTONIO DA SILVA	instrumentos de banda
EMÍLIO STEUDEL	canto e piano
FRANCISCO A. CORRÊA	instrumentos diversos, rua Saldanha Marinho
FERNANDO CORINA	canto para meninas
FIRMO ANTONIO DA SILVA	música vocal e instrumental, rua Formosa
FRANCISCO SILVA	canto, rua Gal. Osório
FRANCISCO MOREIRA LOPES	violino e piano
JERÔNIMO LOBO	canto e piano, rua do Rosário
JOÃO BRAZ S. CALDEIRA	piano e canto, rua da Matriz Nova
JOÃO LUIZ PINA	piano
JOAQUINA GOMES HENKING	piano e canto, rua do Pórtico e S. Carlos
JOSÉ EMIGDIO RAMOS JUNIOR	flauta, violino, rua das Campinas Velhas e S.Carlos
JOSÉ FRANCISCO MONTEIRO	piano, violino, clarineta e música vocal, rua da Constituição
JOSÉ P. SANT'ANNA GOMES	violino, teoria musical
JOSÉ TROIANO	instrumentos diversos
LEON BLAZEK	canto e piano
L.MAURICIO MESNIER	piano
LUDOVINA ANDRADRE	canto e piano
LUIZ DE PÁDUA MACHADO	piano
LUIZA SCHUNEMANN	canto e piano, rua da Constituição
MANOEL DA COSTA RORIZ	instrumentos de banda
MANOEL J. FERREIRA PENNA	piano
PAULO NINETTO FLECHEUX	instrumentos diversos, rua do Comércio
PRESCILIANO SILVA	piano e teoria musical, rua Barreto Leme, 50
SABINO ANTONIO DA SILVA	piano e canto
THEODORO JAHN	piano e canto, rua Direita e do Pórtico
TOMAS RÓDENAS	piano

MÚSICA DE ESCRAVOS RECOLHIDA POR AMÉLIA DE REZENDE MARTINS NA FAZENDA SANTA GENEBRA EM CAMPINAS

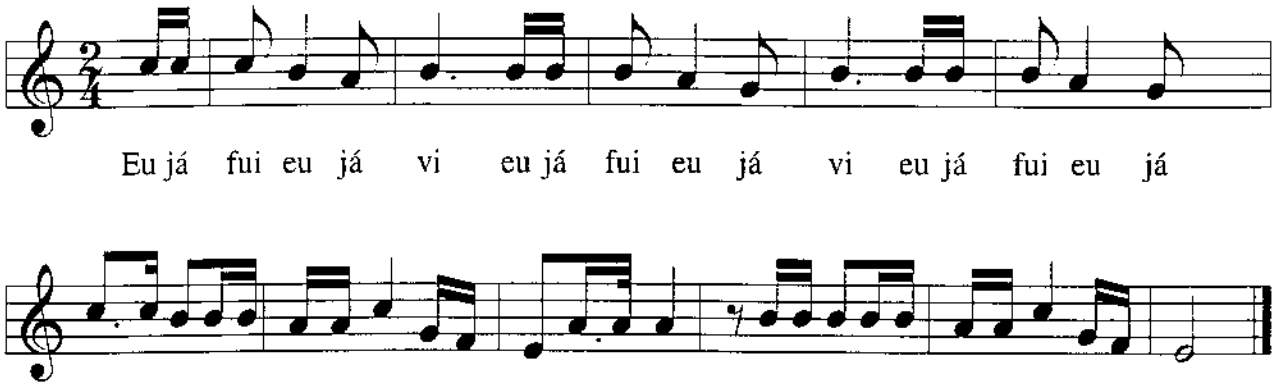
O DI-LE-LÊ



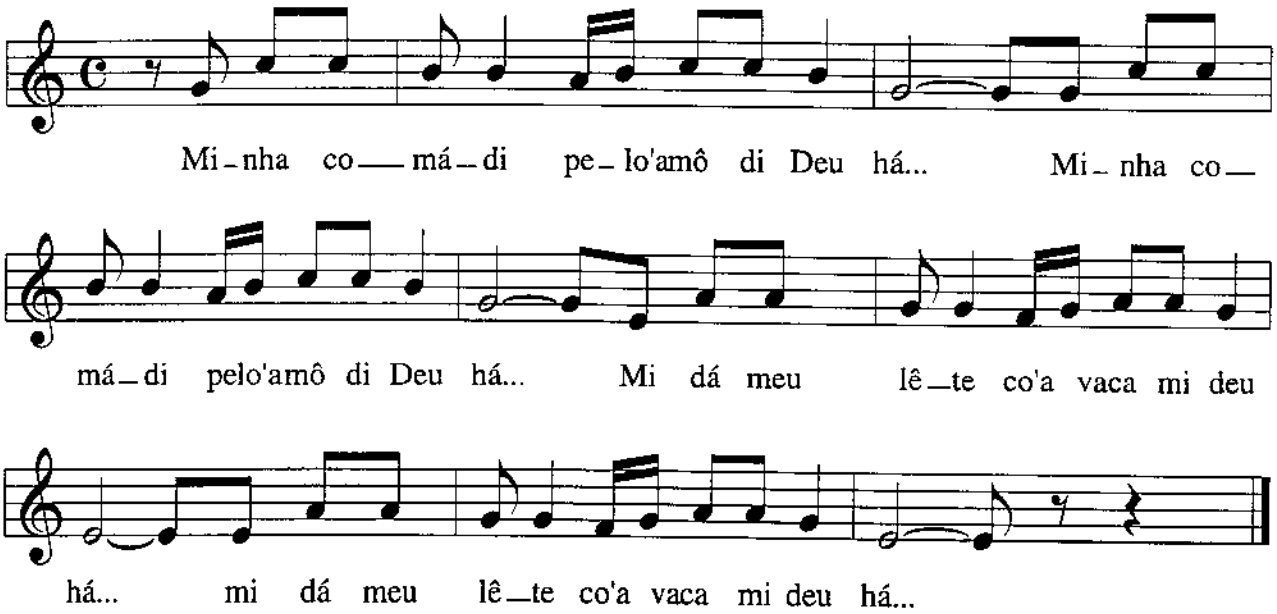
QUANDO MEU BEM VAI S'EMBORA



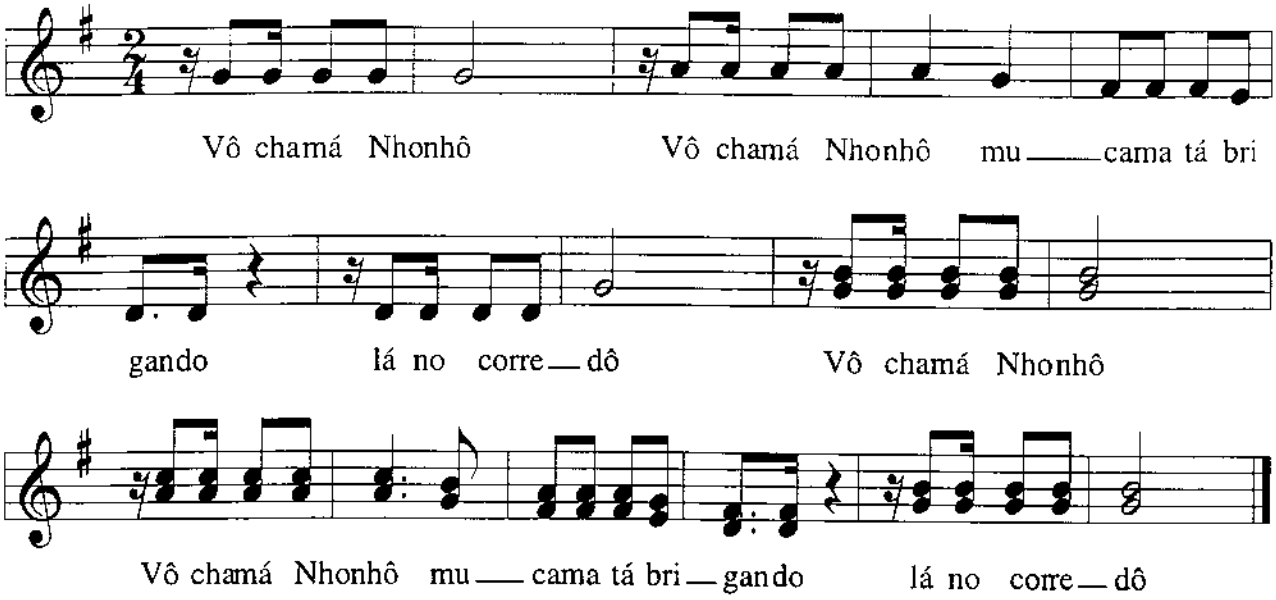
EU JÁ FUI EU JÁ VI



MINHA COMÁDI



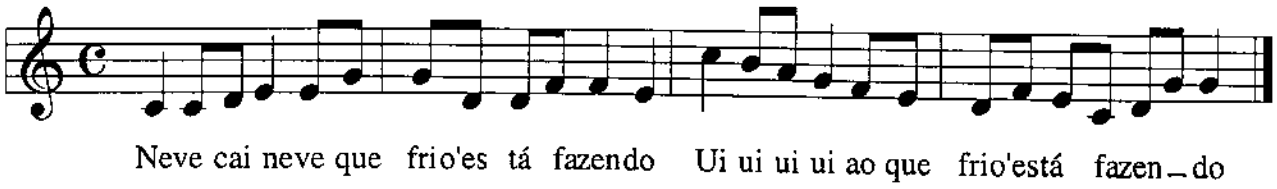
VÔ CHAMÁ NHONHÔ



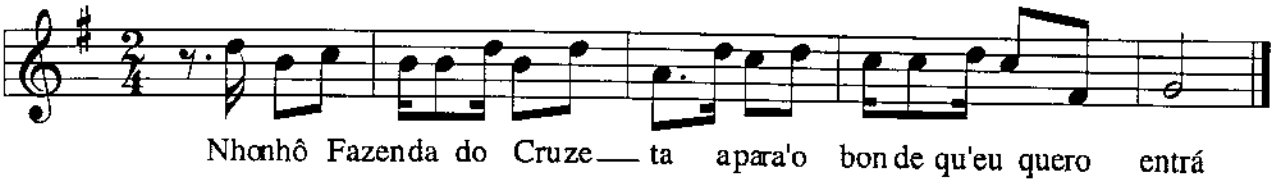
(Na mesma toada aparece o texto)
Viva Nenem (bis)
Viva Nenem, creôla
Viva Nenem...

CANTIGAS DE NINAR

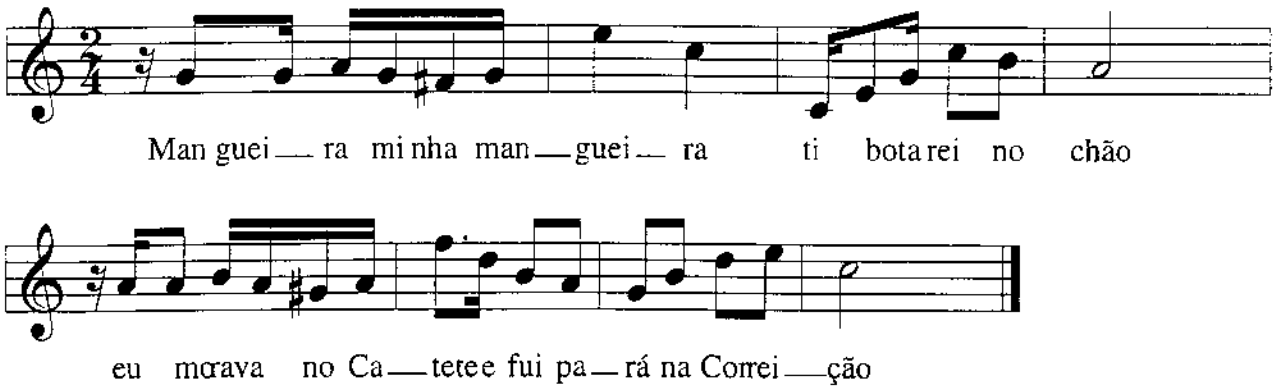
NEVE CAI NEVE



NHONHÔ FAZENDA

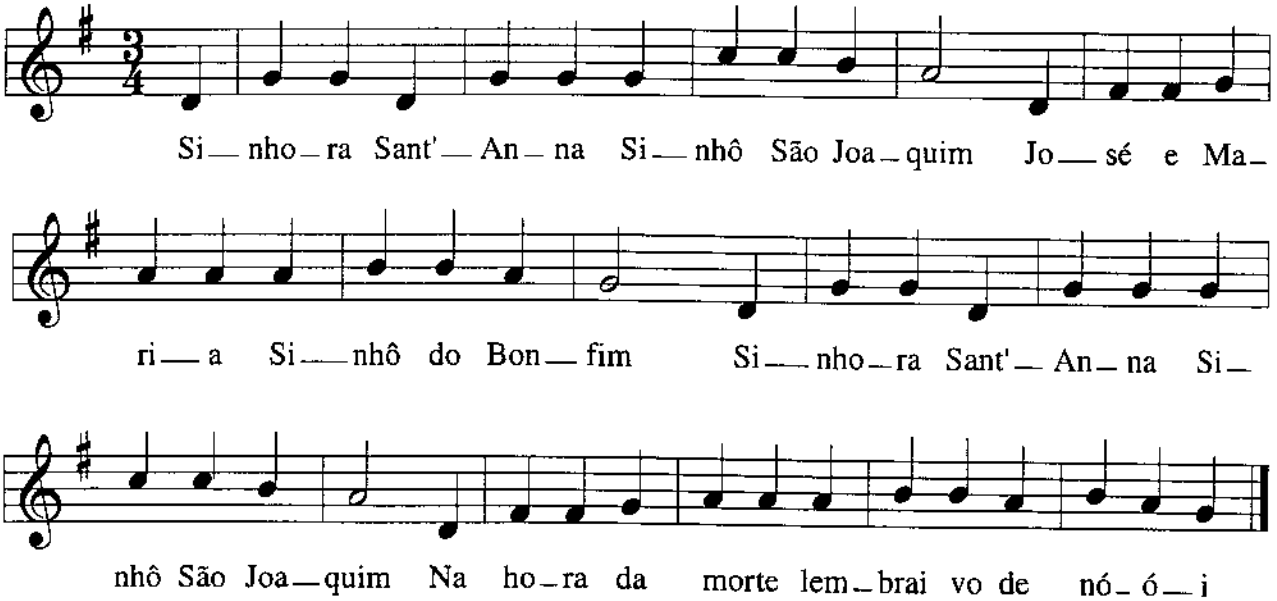


MANGUEIRA, MINHA MANGUEIRA



CANTO RELIGIOSO

"entoado em voz grave, cadenciada, parecendo orgão"



ABREVIATURAS

CCLA – Centro de Ciências, Letra e Artes, Campinas, SP

CT NOGUEIRA: Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais, Coleção Manuel José Gomes

CT Nogueira, CCG : Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais Coleção Carlos Gomes

EMB – Enciclopédia da Música Brasileira

MCG – Museu Carlos Gomes, Campinas, SP

JORNAIS

CC – Correio de Campinas

CP – Correio POPULAR

DC – Diário de Campinas

GC – Gazeta de Campinas

OC – O Constitucional

FONTES DE PESQUISA

ARQUIVO EDGAR LEUENROTH / UNICAMP

CONSULTA ÀS SEGUINTES PUBLICAÇÕES (MICROFILMES):

CORRREIO DE CAMPINAS

DIÁRIO DE CAMPINAS

GAZETA DE CAMPINAS

O CONSTITUCIONAL

ARQUIVO DA CÂMARA MUNICIPAL DE CAMPINAS

ATAS

LIVROS DIVERSOS

ARQUIVO DA CÚRIA DE CAMPINAS

BATIZADOS, CASAMENTOS E ÓBITOS

CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP

ARQUIVO DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE CAMPINAS

COLETORIA DE IMPOSTOS

INVENTÁRIOS E TESTAMENTOS

MUSEU CARLOS GOMES

ARQUIVO DE MANUSCRITOS MUSICAIS

DOCUMENTAÇÃO GENÉRICA

BIBLIOTECA