

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ALINE MAIA BORGES

**A CULTURA PIANÍSTICA EM SÃO PAULO: UM RECORTE DA MEMÓRIA
URBANA (1890-1914)**

MESTRADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO

2019

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM HISTÓRIA

ALINE MAIA BORGES

**A CULTURA PIANÍSTICA EM SÃO PAULO: UM RECORTE DA MEMÓRIA
URBANA (1890-1914)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História (área de concentração História Social), sob orientação da Professora Doutora Estefânia Knotz Canguçu Fraga.

SÃO PAULO

2019

BANCA EXAMINADORA

São Paulo, de , de 2019

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88887.148402/2017-00 e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88887.148402/2017-00 and Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Oscar Pereira da Silva. *Hora de música*, 1901¹.

*“Preste serviços ou não, bom ou ruim, bem ou mal tocado, não se passa sem um piano, por tal forma se constituiu dono dos salões, onde vive e impera indiscutivelmente primum inter pares, nababo entre tapetes odaliscas. Realmente, um móvel elegante com tantos recursos que em mãos boas ou modestas enche por si só o ambiente, o alegre, o movimenta, e multiplica exuberantemente o bem estar da vida [...]”*².

¹ Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

² *Gazeta Artística*, a.1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais e minha irmã pelo apoio, carinho e incentivo.

A professora Estefânia Knotz Canguçu Fraga pelo encaminhamento e orientações ao longo desses dois anos, por toda paciência e auxílio no desenvolvimento da pesquisa, com sugestões de leitura e escrita, e por toda a motivação nos momentos difíceis, tanto da pesquisa, como da vida pessoal.

A professora Yone de Carvalho, por ser sempre uma inspiração. Agradeço pelo acolhimento e atenção desde a Graduação, indicando caminhos para me desenvolver cada vez mais como historiadora.

A professora Márcia Juliana Santos, pelos apontamentos e sugestões no exame de qualificação que foram essenciais na condução da escrita dessa pesquisa.

Ao professor Fernando Tomimura, pelas conversas, aulas de piano e conselhos musicais para a vida toda.

A professora Maria do Rosário da Cunha Peixoto e Carla Reis Longhi, pelas palavras de apoio e carinho durante o 2º semestre de 2017.

A professora Yvone Dias Avelino, pelo curso de Cultura e Representação. As reflexões em classe junto dos colegas foram enriquecedoras e contribuíram muito para as minhas perspectivas enquanto historiadora.

Aos professores Maria Aparecida Chaves Papali e Alberto Luiz Schneider, por aceitarem gentilmente fazer parte da minha banca examinadora como professores suplentes.

Aos meus amigos e colegas de jornada, pelos momentos de companhia, conversas e desabafos.

A Escola Municipal de Música de São Paulo, por contribuir para meu aperfeiçoamento artístico e humano.

A CAPES e à CNPq pelo apoio financeiro e incentivo a pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta um olhar sobre o surgimento e desenvolvimento da cultura pianística em São Paulo, no final do século XIX e início do século XX, a partir de análises de representações do piano em periódicos da época. Levou-se em consideração que as práticas pianísticas – tocar, ouvir, compor e estudar piano -, estavam inseridas no cenário da música erudita paulistana, interagindo com práticas comerciais, sociais e culturais da cidade. Através de anúncios, partituras, programas de concertos, críticas musicais e relatos de professores, é possível localizar espaços, sujeitos e práticas relacionadas ao instrumento. Ao longo do século XIX e começo do século XX, a cultura pianística se desenvolveu nos ambientes domésticos e palcos da cidade, sendo vivenciada em situações de concerto e de aprendizado.

Palavras-chave: Piano; Música; História; História da Música em São Paulo; Cultura Pianística.

ABSTRACT

This research presents a view over the onset and development of the piano culture in Sao Paulo during the end of the 19th century and the beginning of the 20th century from the analysis of the depictions of the piano in journals from the referred time. It was taken into consideration that the practices related to the piano – playing, listening, composing and studying – were inserted within the classical music scenario in Sao Paulo's capital, interacting with the city's commercial, social and cultural practices. Through advertising, scores, concert programs, reviews and tutors' records, it is possible to locate places, individuals and practices related to the instrument. Throughout the 19th century and the beginning of the 20th century, the piano culture was developed in the domestic environment and stages around the city, being experienced in situations of concert and learning.

Key words: Piano; Music; History; Music History in Sao Paulo; Piano Culture.

Sumário

Introdução.....	2
Capítulo 1 – “A constituição da cultura pianística em São Paulo: o instrumento, espaços e cenários”	9
1.1 – O piano em São Paulo: surgimento, importação e fábricas.....	10
1.2 – Os ambientes musicais paulistanos: estabelecimentos, sociedades artísticas, teatros e salões	25
Capítulo 2 – “O ensino do piano em São Paulo”	44
2.1 – Luigi Chiaffarelli e a cultura pianística	44
2.2 – Professores de piano e a técnica pianística	60
Capítulo 3 – “O piano na imprensa paulistana: periódicos musicais e partituras”	75
3.1 – Periódicos musicais: <i>A Música para Todos</i> e a <i>Gazeta Artística</i>	76
3.2 – A Impressão musical e a publicação de partituras na <i>Gazeta Artística</i>	100
Considerações Finais.....	111
Referências Bibliográficas	114
Fontes.....	118
Anexo: Lista de partituras publicadas pela <i>Gazeta Artística</i>	119

Introdução

A curiosidade de saber mais sobre o desenvolvimento do piano em São Paulo começou em 2014, no curso de graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Nas disciplinas de Pesquisa Histórica - cursadas em paralelo com aulas de aperfeiçoamento musical e pianístico na Escola Municipal de Música de São Paulo -, surgiu a ideia de trabalhar o piano dentro de uma temática que pudesse apresentar algo novo para as pesquisas relacionadas à História da Música em São Paulo.

De maneira geral, a maioria das pesquisas de temas relacionados à música erudita brasileira não são realizadas sob perspectivas historiográficas. É possível perceber nos livros de História da Música no Brasil a utilização de abordagens mais ensaísticas¹, em que são apresentados, em ordem cronológica, análises musicais, nomes de composições, tipos de gêneros musicais e biografias de compositores brasileiros².

Esses livros mencionam o piano apenas em relação a composições musicais ou a nomes de pianistas e compositores. Essas informações, por serem mais pontuais, não apresentam reflexões mais aprofundadas sobre o desenvolvimento do piano na sociedade brasileira, porém, mostram que o instrumento tinha um espaço próprio no cenário musical do país. Não só se estudava e apresentava músicas ao piano, como também eram criados arranjos, reduções e composições para o instrumento.

Desde a “Nova História”³ e a incorporação de novos objetos como fontes para a pesquisa histórica, foi cada vez mais possível problematizar diferentes situações vivenciadas no passado e apresentar novos olhares. Tudo o que foi contado de uma forma pode vir a ser contado de outra⁴, uma vez que sempre se

¹ Como por exemplo, os livros *História da Música Brasileira* (1977), de Bruno Kiefer (1923-1987), *História da Música no Brasil* (1981) de Vasco Mariz (1921) e textos escritos por Mario de Andrade.

² Para maiores informações sobre Musicologia e as obras de História da Música no Brasil, ver: BLOMBERG, Carla. *Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar*. Projeto História, nº. 43, dez, 2011, p. 415-444.

³ A “Nova História” é uma corrente historiográfica que surgiu na década de 1970, e é correspondente a terceira geração dos *Annales*. Sobre os novos objetos: Jacques Le Goff (1924-1914) e Pierre Nora (1931), historiadores franceses, organizaram *Faire de l'histoire* e, do terceiro volume (*Nouveaux objets*), surgiu o termo “Nova História”.

⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, s/p.

pode propor questões diferentes. Através dessa abordagem, essa pesquisa propõe pensar o surgimento e desenvolvimento de uma cultura pianística em São Paulo, levando em consideração os sujeitos e as práticas que eram vivenciadas com e em torno dele.

O piano chegou em São Paulo, no século XIX, como artigo importado de valor alto e direcionado para as casas de famílias mais abastadas da sociedade paulistana⁵. O instrumento geralmente era tocado em concertos pelos salões da cidade e em saraus feitos em casas de família. Seu estudo era feito no ambiente doméstico e com professores estrangeiros. Nas décadas mais próximas ao século XX, as práticas pianísticas começaram a ter novas dinâmicas.

A mudança do professor italiano Luigi Chiaffarelli (1856-1923) para São Paulo trouxe movimentações para o cenário musical da cidade. O músico organizou e realizou diversas atividades artísticas que contribuíram para o desenvolvimento do estudo musical e pianístico, chegando a ministrar cursos e criar materiais didáticos. Os alunos de Chiaffarelli eram elogiados e reconhecidos tanto na imprensa nacional quanto na estrangeira.

Nessa mesma época, ocorreu o desenvolvimento de ambientes próprios para a música erudita na cidade. A inauguração do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo”, em 1906, e do “Theatro Municipal”, em 1911, possibilitaram aos paulistanos espaços para estudar e fazer música. Os salões da cidade recebiam pianistas internacionais e alunos para tocarem em pianos de cauda importados. Nos bares e saraus familiares, as partituras para piano, adquiridas em avulso ou através de periódicos musicais, eram apresentadas.

Da relação entre os sujeitos inseridos no cenário da música erudita em São Paulo com os espaços onde o piano estava presente, começou a se desenvolver uma “cultura pianística”. Nesse momento, também surgiam discussões sobre o estudo do piano de maneira profissional, com práticas e olhares sobre concertistas

⁵ As experiências relacionadas a cultura pianística em São Paulo se inseriam em ambientes mais elitizados, interagindo com pessoas que, de maneira geral, tinham enriquecido com o dinheiro do café. É interessante destacar que a cidade possuía um grande grupo de imigrantes e negros recém-libertos que também tinham seus espaços de sociabilidades musicais, como por exemplo, em festas de ruas e em teatros organizados por operários. Ainda assim, vale ressaltar que o instrumento passou a ser mais acessível para outras camadas sociais quando surgiram as compras por prestações e as possibilidades de aluguel de pianos.

virtuoses, ao mesmo tempo em que continuavam, na cidade, as práticas dos saraus íntimos, onde o piano era mais utilizado como apoio para melodias cantadas.

É importante deixar claro o que está sendo chamado de “cultura pianística” nesta pesquisa. O termo “pianístico (a)” significa algo que é relativo ao piano, como a arte e a técnica de tocar ou de compor para o instrumento. Assim, entende-se por “cultura pianística”, um conjunto de práticas sociais e simbólicas relacionadas ao instrumento, e que, quando interagem com os espaços nos quais são praticadas e com os sujeitos que as produzem, criam significados próprios.

Na produção acadêmica brasileira existem poucas pesquisas relacionadas a “cultura pianística” em São Paulo⁶. O termo é abordado de maneira pontual na tese de doutorado de Rita de Cassia Amato, *Memória Musical de São Carlos: retratos de um conservatório*⁷ e na dissertação de mestrado de Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira, *Iniciação ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo*⁸.

Jaci Toffano também utiliza o termo em seu livro *As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag - o paradoxo feminista*⁹. A pesquisadora trabalhou questões entre piano e gênero mostrando paralelos entre o instrumento e a posição da mulher na sociedade. O termo “cultura pianística” é mencionado no capítulo em que ela trabalha os tópicos sobre salas de concerto, pianistas e uma reflexão sobre essa cultura no pós-moderno.

⁶ De maneira geral, as pesquisas sobre o piano abordam sua parte mecânica, estratégias de ensino/aprendizagem e análises ou sugestões de interpretações de composições para o instrumento.

⁷ Rita menciona o termo quando fez apontamentos sobre o desenvolvimento da música brasileira após o período que D. João VI veio ao Brasil: “*neste momento de transição [...], surgiu o gosto pela cultura pianística, reiniciando um novo crescendo artístico*” (AMATO, Rita de C. F. *Memória Musical de São Carlos: retratos de um conservatório*. Tese (Doutorado em Educação) – UFSCAR, 2004, p. 25).

⁸ O termo aparece em um comentário sobre o professor de piano francês, Gabriel Giraudon (1834-1906). Ana Lúcia diz: “*Giraudon foi um desbravador, compondo, estimulando vocações, tocando em concertos, regendo orquestras e formando várias gerações de músicos – entre eles, Henrique Oswald, Luis Levy e Alexandre Levy, enfim, enriquecendo a cultura pianística e elevando seus padrões à época*” (MOREIRA, Ana Lúcia I. G. *Iniciação ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, São Paulo: 2005, p. 20).

⁹ TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag - o paradoxo feminista*. Brasília: Editora UnB, 2007.

Em relação ao piano em São Paulo, no final do século XIX e começo do século XX, há a tese de doutorado de Maria Francisca Paez Junqueira¹⁰, na qual a pesquisadora levantou a contribuição do professor Luigi Chiaffarelli para a formação pianística em São Paulo. Também há a dissertação de mestrado de Janice Gonçalves¹¹, em que a pesquisadora trabalhou as relações entre o piano e as partituras que circulavam na cidade neste período.

Além das produções já citadas, existem biografias e livros relacionados a esse assunto, porém, possuem como foco pianistas que se destacaram na época, como Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e Magdalena Tagliaferro. Por exemplo, os livros de Edson Leite: *Magdalena Tagliaferro, testemunha de seu tempo*¹² e *Antonietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil*¹³.

As presenças e experiências relacionadas ao piano foram analisadas a partir das representações do instrumento em alguns periódicos que se desenvolveram na cidade no final do século XIX e começo do século XX. É possível ver o instrumento nas páginas de jornais diários e em revistas de variedades que circulavam na época, sendo mencionado em programas de concerto, seções sobre o ensino da música e anúncios de estabelecimentos musicais.

Conforme Sandra Pesavento: “tudo pode vir a ser transformado em fonte, dependendo da questão formulada”¹⁴. As informações e dados apresentados nos periódicos geraram questionamentos sobre o cenário do qual o piano fazia parte, que tipos de influências e contribuições o instrumento recebia e produzia, que sujeitos interagiam com ele e como se articulavam com as práticas pianísticas. Enfim, observou-se o piano inserido nos modos de vida, nos cotidianos e nos valores da sociedade paulistana.

Na análise desse campo de experiências sociais, foi levado em consideração que as representações do piano revelavam apenas algumas

¹⁰ JUNQUEIRA, Maria F. P. *A escola de música de Luigi Chiaffarelli*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Mackenzie. São Paulo: 1982.

¹¹ GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH, USP. São Paulo: 1995.

¹² LEITE, Edson. *Magdalena Tagliaferro, testemunha de seu tempo*. São Paulo: Annablume, 2001.

¹³ LEITE, Edson. *Antonietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil*. São Paulo: Acquerello, 2011.

¹⁴ PESAVENTO, op. cit., s/p.

dimensões da vida cultural paulistana, uma vez que possuem aspectos do passado e não a sua reconstituição completa. Conforme Sandra Pesavento:

Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença [...] A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele ¹⁵.

Através da leitura das seções de anúncios e de artes do *Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano* e *O Commercio de São Paulo*, no período de 1890 a 1915¹⁶, foi possível observar em que locais de São Paulo o instrumento estava presente e elaborar questões sobre as relações do piano com as práticas comerciais, sociais e culturais dos ambientes musicais. Esses três jornais foram escolhidos, pois possibilitam acessar dimensões do cotidiano comercial, cultural e musical da cidade.

Nessas seções dos jornais, aparecem informações sobre compra, venda e alugueis de pianos; nomes de lojas musicais, endereços e quais marcas de piano representavam; salões, teatros, bares, restaurantes e outros ambientes musicais que funcionavam na cidade; obras que eram apresentadas em concertos; nomes de professores de piano e inaugurações de espaços musicais.

Além dos jornais de grande circulação, o piano aparece, também, em periódicos musicais. Nas páginas dos mesmos, encontram-se informações sobre serviço de afinadores de piano e artigos sobre o ensino do instrumento no Brasil. Também eram publicadas e anunciadas, em suas edições, partituras com composições para piano.

As edições dessas publicações estão espalhadas nos acervos da cidade, e, em muitos casos, são volumes avulsos¹⁷. Dessa forma, foi escolhido trabalhar

¹⁵ PESAVENTO, op. cit., s/p.

¹⁶ Foram pesquisadas mais edições do *Correio Paulistano*, a partir de 1854 até 1915.

¹⁷ Os volumes consultados estão disponíveis no acervo do “Instituto de Estudos Brasileiros”, na “Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional”, e no “Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo”. Inicialmente, esperava-se acessar a documentação do centro de memória da “Praça das Artes”, porém, até o presente momento, ele não está aberto para

com a *Gazeta Artística* e *A Música para Todos*, pois foram encontradas com disponibilidade de vários volumes em sequência.

Com a leitura dos 20 volumes sequenciais da *Gazeta Artística*, produzidos no período de 1909 a 1911, e de 22 volumes d' *A Música para Todos*, publicados entre 1896 e 1897¹⁸, foi possível observar que as informações eram publicadas para um público-alvo com interesse musical. Nas edições, é possível encontrar o piano em anúncios, fotos, artigos sobre técnica e ensino, partituras, nomes de músicas e críticas de recitais.

As revistas foram abordadas durante a pesquisa como prática constituinte de uma realidade social. É interessante lembrar que:

Transformar um jornal ou revista em fonte histórica é uma operação de escolha e seleção feita pelo historiador e que supõe seu tratamento teórico e metodológico. Trata-se de entender a Imprensa como linguagem constitutiva do social, que detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal [...] ¹⁹

A escrita da pesquisa teve como foco pensar a presença do piano nos espaços da cidade, levando em consideração as práticas pianísticas. Assim, as questões direcionadas ao tocar, estudar e compor para piano foram organizadas a partir das relações entre piano e ambientes relacionados à música erudita, piano e o seu ensino, e, piano e a sua presença em periódicos musicais.

No primeiro capítulo a constituição da “cultura pianística” em São Paulo foi trabalhada abordando seu surgimento, espaços e cenários. Em um primeiro momento, levantaram-se aspectos do desenvolvimento do instrumento na cidade a partir de questões relacionadas à sua importação e fabricação. Na sequência, foram trabalhados os ambientes musicais paulistanos, nos quais o piano estava inserido, para assim traçar uma dimensão do cenário da música erudita de São Paulo.

pesquisas. Sabe-se que, no acervo, existem documentos do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo”, programas de apresentações e plantas do “Theatro Municipal de São Paulo”.

¹⁸ Foram pesquisados os volumes disponíveis dos dois primeiros anos: 1, 11-18, 20-36.

¹⁹ CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa”. *Projeto História*, n. 35, dez. 2007, p. 206.

O segundo capítulo concentra-se no ensino do piano, começando com a trajetória de Luigi Chiaffarelli e como o professor influenciou a cultura musical da cidade. Os relatos do professor e os programas de recitais de suas alunas foram trabalhados levantando questões sobre o desenvolvimento do estudo do piano. Depois, através dos anúncios, artigos de periódicos e comentários de Chiaffarelli, foram realizadas algumas reflexões sobre os professores de piano da cidade e sobre a técnica pianística.

O terceiro capítulo teve como foco a relação do instrumento com os periódicos musicais *Gazeta Artística* e *A Música para Todos*. Foram apresentadas análises das seções e dos anúncios em que o instrumento aparece. Por fim, como os dois periódicos realizavam publicações de partituras que, em sua grande maioria, eram para ser executadas no piano, algumas questões referentes a imprensa musical foram abordadas.

Ao longo do texto, foram incluídas notas de rodapé com o intuito de proporcionar informações adicionais e possibilitar referências para as futuras pesquisas relacionadas ao tema – já que existem poucas publicações a ele relacionadas. Pensando os atuais projetos musicais que buscam obras nacionais antigas, foi anexada uma lista das partituras contidas nas edições pesquisadas da *Gazeta Artística*²⁰.

²⁰ A lista se baseou apenas nas edições da *Gazeta Artística*, porque, na dissertação de Janice Gonçalves, há um catálogo com indicações das partituras publicadas pela *A Música para Todos*.

Capítulo 1 – “A constituição da cultura pianística em São Paulo: o instrumento, espaços e cenários”

Ah, o piano... Casa que se prezasse ostentava, em lugar de destaque, um vasto piano de cauda importado da França ou da Alemanha: Bechstein, Pleyel, Steinway, Gérard²¹.

[...] naquele tempo era possível percorrer a rua pela manhã, virar à esquerda, tomar à direita, sempre ouvindo música [...] tantas vezes, pela manhã, fui acordando aos poucos, ao som do piano! Afinado, ou desafinado, pouco importa²².

O piano era um instrumento relevante no cenário musical paulistano ao longo do século XIX e começo do século XX. Geralmente importado de países europeus, o instrumento chegava em São Paulo tendo como destino casas de famílias, estabelecimentos musicais e locais de concerto²³. Na cidade, os diferentes modelos e marcas de piano eram oferecidos para serem comprados ou alugados.

A “cultura pianística” paulistana se desenvolvia no cenário artístico musical da cidade, interagindo com os ambientes de música erudita e com as pessoas que por eles transitavam. Professores, alunos, artistas, amantes das artes e o público em geral faziam parte das práticas pianísticas, ouvindo e tocando piano nos salões, teatros, restaurantes e bares da cidade. No começo do século XX, a inauguração do “Theatro Municipal de São Paulo” e do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo” trouxeram novas dinâmicas nas apresentações musicais da cidade e na formação de músicos nacionais.

²¹ AMERICADO, Jorge *apud* JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *A escola de música de Luigi Chiaffarelli*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Mackenzie. São Paulo: 1982, p.3.

²² AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895-1915)*. São Paulo: Carrenho Editorial/Narrativa Um/Carbono 14, 2004, p. 69.

²³ Conforme Remi Lenoir, é possível ter dimensão de como as fábricas europeias exportaram um número alto de pianos ao redor do mundo: “Ao passo que, no início do século XIX, fabricantes como *Erard* (França) ou *Broadwood* (Grã-Bretanha) produziram apenas 400 instrumentos por ano, essa cifra em 1850 passa à 2.500 para essas empresas, e às vésperas da primeira guerra mundial, chega à mais de 5.000 para as mais importantes da época como *Bechstein* (Alemanha) ou *Steinway* (Estados Unidos) e mesmo à 22.000 para *Kimball* (Estados Unidos)”. (*Apud* AMATO, Rita. *O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica*. https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf (Acessado em 19 de fevereiro de 2018 às 20:43).

1.1 – O piano em São Paulo: surgimento, importação e fábricas

Gustavo Beyer, quando visitou São Paulo em 1813, comentou que o piano já era um instrumento frequente na cidade²⁴. Transportado por escravos, o piano chegou nas residências paulistas como uma mercadoria cara e de maior acessibilidade para as famílias mais abastadas²⁵. Conforme Janice Gonçalves, a posse de um piano era como ter um “atestado de saúde financeira exposto no meio da sala de visitas”²⁶.

O sueco Carlos Prezintek, em 1811, trouxe do Rio de Janeiro um dos primeiros pianos de São Paulo²⁷. Conforme Rezende, o instrumento poderia ter sido carregado por “um banguê de carga ou às costas de escravos, através das serras do interior”²⁸. Nove anos depois, registrou-se a chegada de outro piano, dessa vez com destino à residência do padre André da Rocha e Abreu, em Porto Feliz. O instrumento também fora transportado por escravos, em um carro boi, e sua chegada provocou “rebuliço popular na pequena vila”²⁹.

Em 1853, saíra do porto de Santos, para chegar outra vez à Porto Feliz, mais um piano. O instrumento foi para a residência do Barão de Almeida Lima e tinha sido encomendado para que sua sobrinha pudesse aprender música. O preço do instrumento era alto, além do que, era necessário, também, pagar valores para o seu transporte: “Conquanto esse piano houvesse custado 350\$000, o transporte dele, de Santos até Porto Feliz, foi ajustado por 150\$000!, e ficara em 26\$000 o frete marítimo do Rio de Janeiro para Santos”³⁰.

²⁴ Além da presença do piano, Beyer citou outros instrumentos como a harpa e o órgão (*apud* JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 4).

²⁵ Conforme Janice Gonçalves: “No Brasil, o piano passou a ser integrado aos lares das famílias mais ricas no início do século XIX, e, apesar do preço elevado, espalhou-se rapidamente pelo Rio de Janeiro” (GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP. São Paulo, 1995, p. 111).

²⁶ *Ibidem*, p. 112.

²⁷ Com destino à Sorocaba. Maria Francisca Junqueira (1982) comenta que o instrumento que chegara poderia ser considerado como um cravo (JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 3).

²⁸ REZENDE *apud* JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 2.

²⁹ Com relação às outras localidades, Maria Francisca Junqueira comenta, que em 1838, os primeiros pianos *Collard-Collard* foram transportados de Santos para a antiga Vila de São Carlos. (JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 4).

³⁰ *Ibidem*, p.6

Ao longo do século XIX e começo do século XX, o preço de um piano era mais alto do que o de outros instrumentos musicais³¹. Em 1911, por exemplo, João Amoroso vendia, em seu estabelecimento musical na Rua São Bento, nº 88-C, violões com valores entre 13-25\$000, flautas entre 25-35\$000, violinos entre 45-65\$000 e bandolins entre 18-25\$000³². Também podiam ser encontrados na cidade *harmoniums* de 5 oitavas e 2 registros, no valor de 260\$000, com possibilidade de pagamento em prestações mensais de 50\$000 a 100\$000³³.

Em relação a comercialização de pianos em São Paulo, um dos primeiros estabelecimentos especializados foi o “Depósito de Pianos Fortes”, do suíço Jean-Jacques Oslwald e de seu sócio Preyre. Em anúncios de divulgação de pianos, o estabelecimento enfatizava como suas qualidades a importação de instrumentos e os serviços de manutenção realizados por técnicos europeus.

Jean-Jacques e Preyre anunciavam seus pianos como “ricos e do melhor gosto, importados das melhores fábricas da Europa”³⁴. Ofereciam vendas, trocas de pianos já usados e a possibilidade de aluguel de pianos que se encontravam em “condições muito favoráveis”. Os valores de venda eram classificados de duas formas: para os “pianos de ocasião”, o valor era 100\$000, enquanto que para os importados, o preço variava entre 500\$000 e 1.800\$000. Os pagamentos podiam ser realizados entre um e três anos, com juros de 12% anual³⁵.

O acesso ao piano através do aluguel³⁶ era, muitas vezes, para a realização de concertos de música clássica³⁷. A busca pelo formato horizontal do instrumento

³¹ Para se ter uma dimensão do valor do piano encomendado pelo Barão de Almeida Lima, é interessante comentar que a recompensa de um escravo na época, era de 200\$000 (*Correio Paulistano*, 23 de setembro de 1873).

³² *Gazeta Artística*, ano 2, nº. 14, fevereiro de 1911.

³³ *O Commercio de São Paulo*, 4 de abril de 1904.

³⁴ Outros estabelecimentos também pronunciavam que importavam das melhores fábricas europeias ou dos Estados Unidos, como o “Depósito de Pianos de Frederico Roehlcke”, na Rua da Freira, nº 14 (*Correio Paulistano*, 20 de julho de 1859) e o “Depósito de Pianos de Frederico Joachim”, na Rua S. João, nº 12 (*Correio Paulistano*, 30 de julho de 1890).

³⁵ Mesmo com endereço na capital, na Rua da Casa Santa, nº 10, o estabelecimento também se dirigia ao mercado da província de São Paulo. Além de pianos, disponibilizavam para venda órgãos harmônicos (*Correio Paulistano*, 15 de dezembro de 1858).

³⁶ O aluguel de pianos não se restringia para concertos ou para estudo. Conforme *O Commercio de São Paulo*, o instrumento também podia ser alugado para bailes: “Pianos mechanicos para vender ou alugar para baile, tendo dez peças. Um piano para vender, de 7 oitavas, a preço barato, na casa de concertos de orgams, pianos, realejos, caixas de musica. Rua Florencio de Abreu 107. A Pastore” (*O Commercio de São Paulo*, 2 de fevereiro de 1896).

³⁷ Em 1864, a província de São Paulo já possuía um piano de cauda inteira, de fabricação francesa, *Henry Hertz*. O instrumento viera para o concerto do professor de piano Emilio Eutequiano Correa

pode ser observada na situação em que o pianista alemão, Carlos Schramm, se encontrou, no dia 19 de agosto de 1859: como realizaria um concerto dois dias depois, o pianista procurou o *Correio Paulistano* para notificar o seu interesse em alugar um piano de cauda³⁸.

A utilização de pianos de cauda em apresentações musicais na cidade contribuía para que importações e fabricações desse modelo fossem feitas especificamente para esses eventos. Em anúncio referente à um concerto realizado no “Salão Ibach” da “Casa Beethoven”, em 3 de julho de 1903, observa-se o interesse do salão em possuir um piano de cauda. Com as pianistas Antonietta Rudge e Cecilia Burle Marx, “conhecidas e apreciadas *virtuosos* brasileiras”, o concerto trouxe a inauguração de

[...] um grande piano de cauda, formato extra, mandado construir especialmente pela nova e já acreditada Casa Beethoven, para saraus musicas promovidos pelos artistas aqui residentes e pelas summidades que nos visitarem³⁹.

Os pianos em formato vertical, chamados pianos de armário, também eram utilizados em concertos. O pianista A. Zanella realizara um concerto de despedida em 10 de fevereiro de 1895 e, no dia seguinte, o *Correio Paulistano* publicou uma resenha. Assinado por Crispino, o texto trazia a afirmação de que para o público fora lastimável não ter no concerto “um piano de cauda, que [...] é[ra] de absoluta necessidade, para concertista do gênero do sr. Zanella” e que por isso o pianista “arrancou do seu Bechestein, os melhores efeitos que lhe foi possível”⁴⁰.

Era comum no *Correio Paulistano* aparecerem elogios as sonoridades e efeitos específicos proporcionados por pianos de diferentes fábricas. O pianista Eugenio de Albert, em carta aberta à *Steinway*, agradeceu a fábrica, pois conseguiu obter através de seus pianos “os maiores efeitos artisticos”⁴¹. Já os

Lago, realizado no dia 22 de outubro de 1864 (*Correio Paulistano*, 19 de outubro de 1864). Na mesma época também era possível comprar um piano de cauda inteira na Rua São Bento, nº 42 (*Correio Paulistano*, 27 de agosto de 1862).

³⁸ *Correio Paulistano*, 19 de agosto de 1859.

³⁹ *Correio Paulistano*, 3 de julho de 1903.

⁴⁰ CHRISPINO, *Correio Paulistano*, 11 de fevereiro de 1895.

⁴¹ *Correio Paulistano*, 17 de julho de 1897.

pianos *Rud. Ibach Sohn* foram elogiados pelo pianista Anton Schott por possuírem uma diferença colossal dos demais que encontrou⁴².

A própria *Rud. Ibach Sohn* utilizava o espaço do jornal para apresentar, assim como, elogiar as qualidades e diferenciais de seus pianos. Em anúncio publicado em 1891, as características de timbre e de mecânica dos seus instrumentos foram informadas:

Todos os instrumentos da casa Rud. Ibach Sohn se caracterizam no ultimo grau pela extrema facilidade e egualdade no tocar [...] e por um som nobre e elevado com colorido singularmente sympathico; o qual, graças a poderosa riqueza do tom, á sua sonoridade e melodiosa suavidade torna o instrumento proprio a produzir todos os efeitos e lhe grangeia os elogios de todos os artistas [...] Todos os verdadeiros pianos Ibach, tantos os de cauda como os verticaes, são a trez cordas, teem as cordas cruzadas, quadro de ferro inteiro, teclado de marfim, e dois pedaes. Os pianos verticaes teem o tampo de harmonia quadrado, e cepo revestido de cobre, com candelabros e argolas elegantes⁴³.

Comprar um piano passou a ser mais acessível no começo do século XX, quando as casas de pianos e estabelecimentos musicais da cidade passaram a oferecer vendas em prestações. Conforme Milena Oliveira⁴⁴, essa possibilidade de compra proporcionou que integrantes da classe média urbana pudessem adquirir um piano. Possuir o instrumento era uma prática que podia ser relacionada a *status*, uma vez que ter um piano era diferente de alugá-lo:

A associação entre o piano enquanto símbolo de status era tão presente no imaginário dessa sociedade que não eram poucos os esforços feitos por indivíduos da camada média e até mesmo baixa para obtê-lo⁴⁵.

Estudar o instrumento também se tornava mais acessível. Conforme a *Música para Todos*, em 1897, o estudo do piano não era mais um “privilégio das

⁴² *Correio Paulistano*, 17 de janeiro de 1891.

⁴³ *Correio Paulistano*, 17 de janeiro de 1891.

⁴⁴ OLIVEIRA, Milena Fernandes. *Consumo e cultura material, São Paulo “Belle Époque (1890-1915)”*. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP. Campinas: 2009, p.140.

⁴⁵ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 140

classes abastadas”⁴⁶. Por exemplo, as filhas de um escriturário conseguiriam estudar piano em casa:

Um escriturário [...], que era um homem pobre para a época, fazia questão de ter as filhas estudando o instrumento em casa e economizava por anos a fio para poder comprar um. Começava alugando o instrumento e, depois, quando subia para primeiro escriturário se organizava para poder comprar o seu próprio piano que, tantas vezes, ficaria relegado a um canto assim que as filhas casassem⁴⁷.

Jorge Americano⁴⁸ relatou que, em 1901, “todas as filhas estudavam piano” uma vez que “tocar piano era uma das boas maneiras de ser da boa sociedade” e “qualidade desejável para a moça de família”⁴⁹. O estudo do instrumento poderia ser feito através de pianos alugados até que fosse possível adquirir um:

O escriturário fazia economias e alugava o piano. Pagava ao professor 30 mil réis por mês (três aulas por semana) para ver se a menina tinha vocação (além dos 10 mil réis do aluguel). Se tinha vocação, ia mantendo o aluguel e “fazendo economias”. Ao fim de três anos (25 mil réis por mês, mais os 10 de aluguel) comprava o piano (900 mil réis). Ainda não se imaginara o sistema de compras e prestações⁵⁰.

A compra de pianos por prestações era oferecida pelo estabelecimento de Frederico Joachim, no Largo do São Bento, 6-A⁵¹. O piano da marca, *Steinway*, poderia ser adquirido por parcelas semanais de 12\$000:

⁴⁶ *A Música para Todos*, ano 2, nº. 17-18, dezembro-janeiro de 1896-1897.

⁴⁷ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 140-141.

⁴⁸ AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895-1915)*. São Paulo: Carrenho Editorial/Narrativa Um/Carbono 14, 2004, p. 69.

⁴⁹ GONÇALVES, Janice. *op. cit.*, p. 110 e p. 111.

⁵⁰ AMERICANO, *op. cit.*, p. 69.

⁵¹ Posteriormente o estabelecimento mudou de endereço para a Rua Florencio de Abreu, nº 5. (*Gazeta Artística*, ano 2, nº. 14, fevereiro de 1911).



Correio Paulistano, 10 de novembro de 1908.

Conforme o estabelecimento, o clube de pianos *Steinway* era diferente dos demais da cidade⁵² por oferecer condições “muito mais favoráveis que as de qualquer outro”. A vantagem que destacavam era a de que possuíam pianos com um maior número de teclas, o que possibilitava àqueles que os adquirissem, acesso a um repertório pianístico maior⁵³:

O piano do club têm uma altura de 1,34 metro sem galeria, têm 7 1/4 oitavas, 3 pedaes e botão com surdina. Pianos de outros clubs são mais pequenos e têm só 7 oitavas, não servem para todas as musicas modernas⁵⁴.

A ênfase em se anunciar com melhores condições que a concorrência era praticada desde 1890. Se dirigindo a um público de amadores e professores de piano, o estabelecimento afirmava ser o único na cidade que pagava um valor mais alto na compra de pianos usados e que vendia pianos por “preços mais baratos do que em qualquer outra parte”⁵⁵.

Dentre os outros clubes de piano da cidade havia o “Club de pianos Ritter”, da Casa *Standard*, localizada na Praça Antonio Prado, nº 12. O clube oferecia a compra de pianos novos em 150 prestações semanais, com o mesmo valor que o Club de pianos *Steinway*, 12\$000⁵⁶. O estabelecimento ainda possibilitava que o

⁵² *Correio Paulistano*, 10 de novembro de 1908.

⁵³ Existem composições para piano que foram feitas tendo como base uma maior quantidade de oitavas. Assim, com um piano com mais teclas, o pianista poderia tocar mais músicas.

⁵⁴ *Correio Paulistano*, 10 de novembro de 1908.

⁵⁵ *Correio Paulistano*, 30 de julho de 1890.

⁵⁶ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 11, 1ª e 2ª quinzena de junho de 1910.

comprador tivesse a posse imediata do instrumento se fossem depositadas 50 prestações com antecedência.

A Casa Levy, localizada na rua 15 de novembro, nº 33, iniciou, em 1903, a venda em prestações de duas marcas alemãs de piano. Com valores diferenciados, a primeira, *Kallmann*, era vendida em prestações mensais nunca superiores a 100\$000 e a segunda, *Bechstein*, por prestações mensais de 200\$000. Essa possibilidade de compra era apresentada como um “modo acessível a todas as classes a aquisição de um bom piano, de sólida e elegante construção, de acordo com os últimos aperfeiçoamentos [...]”⁵⁷.

A Casa *Beethoven Chiaffarelli & C.*, na rua São Bento, nº 20, vendia pianos de cauda e armário, em ébano, nogueira e carvalho⁵⁸. O estabelecimento anunciava a venda dos pianos *Rud. Ibach Sohn*, a “preços módicos e nas mais vantajosas condições de pagamentos”. Era possível dividir o pagamento em 36 prestações mensais já que “era penoso despende de cofre 2 ou 3 contos de réis para a aquisição de um piano”. A entrega do instrumento era realizada logo após o pagamento da primeira prestação.

As prestações disponibilizadas pela Casa *Beethoven* se organizavam com valores diferenciados, e o estabelecimento pontuava que havia diferença entre alugar ou comprar o instrumento:

Para um piano de 2:520\$000 réis, as prestações serão de 70\$000 mensaes, ou apenas 20\$000 réis mais do que se paga nesta praça pelo aluguel de um piano novo. [...] ao cabo de 36 mezes, o comprador terá pago propriamente 36 vezes 20\$000 réis, ou 720\$000 réis, adquirindo, por esse diminutissimo preço, um piano novo, pois os restantes 50\$000 réis podem ser considerados como aluguel. Pagando aluguel, embora durante a vida inteira, o locatario é sempre locatario, nunca adquire o piano. Pelo systema proposto, ao cabo de 3 annos, e apenas com acrescimo de 20\$000 réis mensais será dono do piano⁵⁹.

⁵⁷ *O Estado de São Paulo*, 5 de março de 1903.

⁵⁸ Outras marcas que disponibilizavam: *Bechstein*, *Erard*, *Pleyel*, *Mason & Hamlin* (*Arara*, ano 2, nº. 53, 17 de fevereiro de 1906).

⁵⁹ *O Estado de São Paulo*, 6 de abril de 1903.

Além dos clubes de piano, os estabelecimentos tinham preços fixos para o aluguel e compra de pianos novos ou usados. Os valores podiam variar entre 20\$000 a 30\$000 para aluguel e entre 700\$000 e 1:100\$000 para a compra:

CASA LEVY — Estabelecimento musical fundado em 1860.
Pianos — Aluguel, 20\$, 25\$, 30\$.
Pianos novos — Desde 1:500\$.
Prestações, 70\$ e 100\$000.
Pianos usados — Desde 800\$.
Instrumentos e acessórios.
Bechstein. — O rei dos pianos.
Preços sem competencia.
L. LEVY & IRMÃO
Rua Quinze de Novembro n. 33

CASA BEVILACQUA. — Pianos, musicas e instrumentos.
Pianos de aluguel, dos melhores autores, a 20\$, 25\$ e 30\$.
Pianos usados. Até 31 de dezembro liquidamos pianos garantidos, desde 700\$000 a 1:100\$000.
Rosnich, o melhor e mais resistente de todos os pianos.
E. Bevilacqua & Comp.
Rua de S. Bento n. 14 A—S. Paulo.

Correio Paulistano, 2 de fevereiro de 1905.

Observa-se que cada estabelecimento musical representava marcas diferentes de piano⁶⁰ e que acrescentavam, junto ao nome da marca, frases com as características que diferenciavam seus pianos dos demais disponíveis no mercado. A Casa Levy apresentava o piano alemão *Bechstein*⁶¹, considerado por eles como “o rei dos pianos”, enquanto a Casa Bevilacqua, da rua de S. Bento, nº 14-A, apresentava o piano *Rosnich* como “o melhor e mais resistente de todos os pianos”.

⁶⁰ Janice Gonçalves montou um anexo com o nome de 43 marcas e 27 modelos de pianos que circulavam em São Paulo ao longo do século XIX e começo do século XX. Ele se encontra disponível em sua dissertação de mestrado: *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH, USP. São Paulo, 1995, p. 149 e 150.

⁶¹ Também eram representantes das marcas *Pleyel*, *Excelsior*, *Sprunck* (*A Música para Todos*, ano 1, nº. 14, outubro de 1896), *Neumeyer*, *Ritmuller* e *Schiedmayer* (*O Estado de São Paulo*, 5 de março de 1903).

A Casa *Beethoven* se apresentava como a única representante dos pianos *Rud. Ibach Sohn*, “os mais acreditados no Brasil”. A importação europeia era enfatizada como qualidade, assim como a afirmação de o instrumento ser fabricado pensando as condições climáticas do país⁶². Em 1903, o estabelecimento musical adquirira a representação da fábrica alemã e enfatizou que a marca possuía uma:

[...] reputação universal, pela sua sonoridade, cuidadoso acabamento, beleza e durabilidade, reconhecidas e proclamadas pelos jurys das exposições realizadas na Europa e na America do Norte, e attestadas pelas medalhas de ouro que ellas conferiam [...] ⁶³.

A preocupação de identificar a origem europeia dos pianos como qualidade também pode ser observada nos anúncios dos pianos Steinweg Nachf. Pertencentes a casa de pianos de José Lucchesi⁶⁴, os pianos ficavam expostos na rua Anchieta, nº 5 e podiam ser testados por aqueles que se interessavam pelo instrumento. José Lucchesi convidava “os srs. *maestros e amadores para experimentarem e examinarem um admirável e insuperável piano de cauda*” e destacava que os pianos Steinweg Nachf também foram fabricados “*especialmente para o clima do Brasil*”⁶⁵.

Em alguns anúncios de venda de pianos eram acrescentadas informações sobre a aparência e mecânica do instrumento.⁶⁶ O Depósito de Pianos Castro Mendes & L. Padua, na Rua do Carmo, nº 23, apresentava seus pianos⁶⁷ como dotados de “*riquíssimas vozes*” e como:

⁶² Conforme Luiz F. Alencastro, no século XIX “o progresso da tecnologia industrial levava à substituição, no corpo interno do instrumento, dos quadros de madeira por quadros de liga metálica, os quais, permitindo uma tração maior nas cordas de aço, aperfeiçoavam o som e tornavam as afinações menos necessárias” (ALENCASTRO, Luiz F. “A vida privada e ordem privada no império”; In: ALENCASTRO, Luiz F. (org). *História da vida privada no Brasil*: Volume 02. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.16).

⁶³ *O Estado de São Paulo*, 06 de abril de 1903.

⁶⁴ Localizado na Rua José Bonifácio, nº 45-A.

⁶⁵ *Correio Paulistano*, 10 de novembro de 1908.

⁶⁶ Havia também a ideia de associar os pianos que vendiam como produtos modernos. Os pianos da Casa de J. Luchesi, eram descritos como “pianos novos allemães, dos mais modernos, cordas cruzadas, mechanica a repetição” (*O Commercio de São Paulo*, 4 de abril de 1906).

⁶⁷ O estabelecimento vendia os pianos *Cassel*, importados da Alemanha e os pianos franceses *Debain* e *Pleyel*.

[...] modelo elegantes - caprichosamente bordados a prata, pretos, palissandre e em raiz de nogueira. Salienta-se neste bonito sortimento, um piano modelo inteiramente novo – todo de raiz de nogueira, fosco, com almofadas em fundo mate e galeria com relevos, o que ha de mais moderno⁶⁸.

O Depósito vendia pianos em preços fixos de 1:000\$000 a 1:500\$000, incluindo neste valor outros objetos relacionados ao instrumento, sendo eles dois bancos, quatro isoladores, capa e encaixotamento. O estabelecimento também oferecia um piano de manivela⁶⁹ que tocava músicas de gênero dançante, como quadrilhas, *polkas*, valsas e fantasias.

Além da venda de pianos importados, geralmente da Alemanha⁷⁰, também havia a possibilidade de adquirir um instrumento de fabricação nacional. A *Gazeta Artística*, em 1910, comentou sobre a existência de centenas de fábricas de piano ao redor do mundo, e, em relação à São Paulo, informou que uma fábrica no centro da cidade estava realizando “importantíssimos melhoramentos em sua fabricação” de pianos⁷¹.

Na região da Vila Mariana havia a fábrica de pianos *Isidoro Nardelli*, que se pronunciava como a primeira e única do Brasil⁷². A fábrica recebera em 1908 o *Grand Prix* na Exposição Nacional do Rio de Janeiro e afirmava que garantia reformas e concertos de pianos velhos, assim como, alugueis, trocas e afinações. Em 1914, a fábrica passou por um incêndio⁷³.

⁶⁸ *Correio Paulistano*, 3 de agosto de 1890.

⁶⁹ Piano cujas os teclados são acionados por manivela.

⁷⁰ Além da Alemanha, importava-se pianos de marcas francesas, como *Erard* e *Pleyel*, e inglesas, como a marca *John Broadwood & Sons*.

⁷¹ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910.

⁷² Em relação a fábricas que funcionavam em outras partes do Brasil, Mario de Andrade comentou que, em 1856, existia uma oficina de pianos em Pernambuco (ANDRADE, M. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987).

⁷³ O incêndio foi notificado pelo *Correio Paulistano*, em 8 de setembro de 1914. Conforme os peritos, ocorrera negligência dos foguistas, que deixaram o fogo aceso no andar inferior da fábrica.



Grandes Officinas da Fabrica

Única em S. Paulo que pode garantir as reformas e concertos nos pianos velhos
POSSUE MACHINAS APROPRIADAS A TODOS OS MISTÉRIOS DA FABRICAÇÃO DE PIANOS E HARMONIUNS

Alugueis de pianos novos, trocas, afinações, etc.
Preços sem competência — Peça catalogos

FABRICA DE PIANOS

PRIMEIRA E ÚNICA NO BRAZIL

Premiada com alta distinção "**Grand Prix**" na Exposição
Nacional do Rio de Janeiro em 1908

ISIDORO NARDELLI

FABRICA DEPOSITO

Villa Marianna Rua Direita, 41

SÃO PAULO

Endereço Telegraphico: NARDELLI S. PAULO
TELEPHONE N. 566



Gazeta Artística, ano 1, nº. 4, 30 de janeiro de 1910.

Janice Gonçalves comentou sobre mais duas fábricas que funcionavam em São Paulo, no final do século XIX: a de Antonio Pastore, que, em 1883, funcionou na Rua Florêncio de Abreu, nº 1C e depois, no período de 1886 até 1890, no nº 107; e a fábrica de Luiz Ponsio, na Travessa do Perdão, nº 17⁷⁴.

No interior de São Paulo também existiam fábricas de piano. Em 1909, foi inaugurada, em Campinas, a fábrica de pianos movida à eletricidade de Basilio da Silveira. Localizada na rua Dr. Quirino, a fábrica tinha os mecanismos da oficina fabricados pelo próprio dono, com exceção das partes metálicas⁷⁵. Também funcionava, em São Paulo, fábricas de outros instrumentos, como por exemplo, a fábrica de instrumentos de metal e madeira *Pedro Weingrill & Filhos*, localizada na Rua Florencio de Abreu, nº 121⁷⁶.

Outra prática oferecida pelos estabelecimentos musicais era o acesso à um profissional de afinação de pianos. A Casa *Beethoven*, dentre os diversos serviços que oferecia, como venda, troca, compra, locação e concerto, também noticiava,

⁷⁴ GONÇALVES, Janice, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁵ *Correio Paulistano*, 25 de outubro de 1909.

⁷⁶ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 9, 1ª e 2ª quinzena de abril de 1910.

em 1903, que oferecia o serviço de afinação de pianos⁷⁷. A oficina *Gastão & Comp.*, na Rua Marechal Deodoro, nº15, informava que além de concertar pianos velhos, realizava afinações “feitas com toda segurança e capricho”⁷⁸.

Também existiam afinadores que se pronunciavam sem se associar a algum estabelecimento musical, como Hugo Gabriely⁷⁹. Afirmando ser o único representante dos pianos alemães da fábrica de Julius Feurich, Hugo oferecia venda, troca e afinação de pianos na Rua Libero Badaro, nº 36. No interior, havia José Torres, que se propunha a realizar trabalhos na capital. O afinador informava que se encarregava de:

[...] quaesquer trabalhos concernentes a Pianos, Orgãos, Harmoniums e Realejos, garantindo perfeição e promptidão nos trabalhos. Qualquer chamado tanto no interior como da Capital pode ser dirigido ao logar da sua residencia na cidade de Ytú⁸⁰.

A manutenção do instrumento era incentivada por professores, porém, nem todas as pessoas que possuíam um piano procuravam mantê-la em dia. Em relato publicado pela *Gazeta Artística*, há um comentário criticando uma senhora que não achava relevante gastar dinheiro com a afinação do instrumento:

O piano era novo, mas estava desafinado e tinha umas teclas que funcionavam mal. O professor preveniu a menina que precisava mandar arranjar o instrumento. Na lição seguinte a senhora mamãe conversando desculpou-se de não ter tido por quem mandar chamar o afinador e por duas lições mais ficaram as coisas neste pé [...] Na quarta lição, o professor insistiu e a senhora mamãe que assistia á lição: *se o senhor quizer ensinar assim mesmo muito que bem; o piano ja nos custou dois contos e quinhentos e nós não queremos gastar mais*. Não houve possibilidade de convencê-la de que era seu proprio interesse fazer afinar o piano para conservá-lo, mesmo em consideração ao preço do instrumento⁸¹.

⁷⁷ *O Estado de São Paulo*, 06 de abril de 1903.

⁷⁸ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 4, 30 de janeiro de 1910.

⁷⁹ *A Música Para Todos*, ano 1, nº. 1, 15 de março de 1896.

⁸⁰ *A Música Para Todos*, ano 1, nº. 13, 17 de setembro de 1896.

⁸¹ *A Gazeta Artística*, ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910.

Por ser um instrumento de difícil deslocamento – diferentemente de instrumentos musicais que podem ser carregados em mãos –, o piano também pode ser visto como peça de mobiliário. Conforme Janice Gonçalves, a maior parte dos pianos comercializados em todo o mundo durante o século XIX era destinada para ambientes estritamente domésticos⁸².

A *Gazeta Artística* divulgou o instrumento como “um movel indispensal, obrigatorio de qualquer sala por modesta que seja, um utensilio necessario”⁸³ e seu som podia ser ouvido nas casas de famílias da cidade em momentos de estudos solitários, assim como em situações festivas, com a presença de familiares e de pessoas do mesmo círculo social.

Nos anúncios de leilões que aconteciam pela cidade, o piano se encontrava presente ao lado de outros móveis e utensílios. Observa-se em publicação feita pelo *O Estado de São Paulo*, de 1901, uma lista de diferentes objetos acompanhados de elogios. Em relação ao piano, fora escolhido destacar a mecânica do instrumento e sua fábrica de origem:

LEILÃO CHIC:

Em uma elegante vivenda, guarneçada de bellos e superiores moveis [...] Sonoro piano de cepa de metal e cordas cruzadas da conhecida fábrica Excelsior. Bellos bibelots e étagéres, ornados de pellucia e espelhos. Esplendidos tapetes avelludados e franjados. Lindissimas gravuras sobre aço, pinturas a oleo e aquerellas [...] ⁸⁴.

Geralmente, o piano de cauda era especificado e relacionado a concertos em salas de visitas⁸⁵, uma vez que a prática de saraus e recitais musicais também

⁸² GONÇALVES, Janice, *op. cit.*, p. 110.

⁸³ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910.

⁸⁴ *O Estado de São Paulo*, 31 de julho de 1901.

⁸⁵ Em 1893, Alexandre Prates, com escritório da Rua José Bonifácio, nº 11, anunciou um leilão na Rua Guayanazes, nº 105, no qual havia: “Mobilia austriaca para sala de visitas, magnifico e forte piano de cauda, proprio para concerto, com harmoniosas voses, de celebre fabricante ERARD, camas de madeira de lei para casados, de feitos modernos” (*Correio Paulistano*, 20 de fevereiro de 1893).

ocorria nesse local. No *Correio Paulistano*, em 1902, é possível observar o instrumento listado junto aos móveis de ambientes domésticos:

LEILÃO no próximo dia 24:

De todos os riquíssimos moveis para salão nobre, dormitórios, salas de toilettes, salões de jantar e de recepção, salas de jogo, fumoir, escriptorio e livraria, tudo de estylo e apurado gosto e feito de encomenda na Europa, soberbo piano de cauda, de Pleyel⁸⁶.

Por fim, o piano era considerado como um bem material para as moças da época que herdavam o instrumento quando se casavam⁸⁷. Além de ser parte constituinte da educação das jovens, o estudo do instrumento também lhes dava a possibilidade de construir uma carreira musical em São Paulo e, em alguns casos, no exterior⁸⁸.

Conforme Jaci Toffano,

Dedilhar o instrumento era um affair feminino ligado à delicadeza e também à convivência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente referida como parte da sua “educação”. Com base nesse pressuposto, a prática desse instrumento e sua propagação entre as mulheres das classes sociais mais abastadas passaram a ser, em grande parte, itens do código de conduta da época⁸⁹.

Estudar piano fazia parte do cotidiano feminino no espaço doméstico. Conforme Vânia de Carvalho⁹⁰, o contato com o instrumento era uma das tarefas da rotina de uma dona de casa:

⁸⁶ *Correio Paulistano*, 15 de fevereiro de 1902.

⁸⁷ Conforme Jaci Toffano, o piano era uma espécie de patrimônio familiar, que na hora do aperto financeiro era levado ao mercado, além de que era um dos itens das prendas domésticas para fazer um bom casamento (TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag - o paradoxo feminista*. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 52 e 53).

⁸⁸ Algumas jovens chegavam a ser consideradas como *virtuosas* pela imprensa paulistana e estrangeira desde pequenas, como Guiomar Novaes e Antonietta Rudge.

⁸⁹ TOFFANO, Jaci, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁰ CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 186.

Às seis da manhã, a dona de casa se prepara rapidamente para os serviços de limpeza. Recomenda-se o uso de um roupão ou *matinée*, traje de trabalho que pode ser complementado com uma touca de cetim e um belo avental. Às onze horas, com tudo em ordem, ela se arruma “conforme sua fortuna e posição social”, podendo então costurar, tocar piano, instruir-se, até que, às três da tarde, tenha início a preparação para a chegada do marido⁹¹.

O instrumento poderia ocupar um local específico na casa. Por exemplo, a pianista Alice Serva posicionava em sua sala de estudos, minuciosamente decorada, seu piano de cauda:



A Cigarra, 21 de abril de 1915.

Em mais um relato de Jorge Americano sobre as jovens da época, foi feito um comentário onde é possível observar diferentes relações entre o piano e as mulheres. Enquanto as jovens deveriam aprender a tocar piano, cabia aos rapazes só aprender se tivessem vocação⁹². Para as jovens, possuir um piano era como

⁹¹ CARVALHO, *op. cit.*, p. 186

⁹² Conforme Inês Rocha, “A educação feminina durante muito tempo privilegiava a educação dos sentimentos, das emoções e de atividades manuais. Considerava-se que aos homens cabia uma educação voltada para a razão, enquanto que para a mulher destinava-se uma educação das emoções [...] Tocar piano, fazer perfeitas cópias de paisagem [...] e bordar com perfeição, eram indicadores de educação refinada e de alta classe”. (ROCHA, Inês de Almeida. *Viver no feminino: escrita epistolar de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*. Niterói, v. 11, nº.1, 2º semestre de 2010, p. 151).

ter uma peça de mobiliário, um objeto que deveria ser estudado ou uma possível profissão:

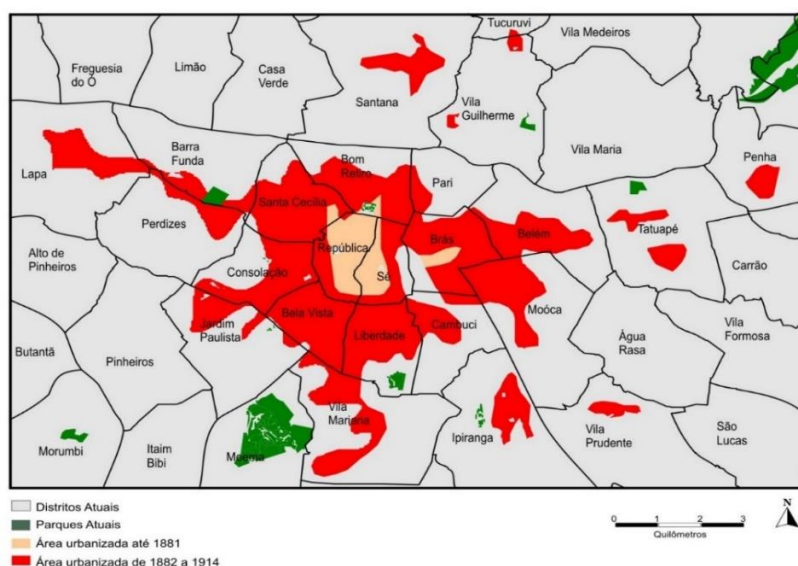
Quase todas as moças estudavam por imposição. E quase todas, quando casavam, traziam o piano como parte do mobiliário da casa. As que aprendiam só para mostrar que eram “prestimosas” deixavam a música no primeiro mês de gravidez, e o piano era vendido “para auxiliar o parto”. As que tocavam por gosto continuavam no meio das vicissitudes, por esperança de que se interessasse pela música um espírito de artista que passasse pela calçada. As que tocavam bem e não se casavam faziam-se professoras de piano. E as que eram realmente pianistas [...], fizeram carreira⁹³.

1.2 – Os ambientes musicais paulistanos: estabelecimentos, sociedades artísticas, teatros e salões

Na passagem do século XIX para o século XX, a área urbanizada de São Paulo cresceu⁹⁴. O mapa abaixo mostra como foi significativo esse crescimento no período de 1881 a 1914. Como é possível observar, a pequena área clara ao centro expande para todas as regiões na cor vermelha:

⁹³ AMERICANO, J. 2004, p. 69 e 70.

⁹⁴ Conforme dados do IBGE: em 1890, São Paulo possuía cerca de 65.000 habitantes, enquanto que no último censo do século XIX, o número saltou para 240.000 habitantes. Na mesma época, a cidade passava pelo processo de verticalização. Para mais informações sobre o desenvolvimento arquitetônico de São Paulo, ver: BARBUY, Heloisa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.



Adaptação: Secretaria Municipal de Planejamento – Sempla/Dipro.
 Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano – Emplasa⁹⁵.

Nesse perímetro existiam locais de práticas artísticas, que, de alguma forma, interagiam com o desenvolvimento da cultura pianística na cidade. Era possível entrar em contato com a sonoridade do piano em salões, teatros, bares e casas de espetáculos, que apresentavam músicas de compositores estrangeiros e nacionais. Nos estabelecimentos musicais, além do acesso à compra, venda e aluguel do instrumento, era possível comprar partituras de composições para piano.

Nas proximidades da região do “Triângulo Histórico”⁹⁶, ocorriam atividades culturais e comerciais, de forma que, conforme Cássio Mota, em 1890:

Ir à cidade e não fazer essa trajetória, era o mesmo que ir a Roma e não ver o Papa. A cidade era o chamariz, o ponto de atração do povo paulista. Ia-se à cidade para as compras, negócios, encontro de conhecidos e simplesmente para passeio, apreciar o movimento, ver as vitrinas e também conhecer e lanchar nas confeitarias [...]⁹⁷.

A movimentação comercial da cidade aumentou com o desenvolvimento das casas bancárias, do comércio varejista e atacadista, dos estabelecimentos de

⁹⁵ http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1890-1900.jpg disponível em 21/07/2018 às 20:05.

⁹⁶ Rua São Bento, Rua Direita e Rua 15 de novembro.

⁹⁷ Apud CRUZ, 2001, p.61.

importação, fábricas e oficinas da indústria de bens de consumo. As casas comerciais apresentavam vitrines convidativas com mercadorias importadas e artigos diferenciados⁹⁸.

Os estabelecimentos musicais divulgavam, através de periódicos, venda de partituras, instrumentos musicais e serviços de afinação. A *Casa Milano Instrumental – Lucchesi & Contrucci*, localizada na Rua Libero Badaró, nº 36, por exemplo, vendia por atacado vários instrumentos como pianos, sanfonas, harmonicas italianas, instrumentos de banda e orquestra, órgãos de canudo e *harmoniums*⁹⁹. Já a *Casa Bevilacqua & C.*, oferecia catálogos de pianos, partituras e instrumentos¹⁰⁰.

A *Casa Levy*, fundada em 1860, por Henri Louis Levy (1829-1896), um imigrante francês, era um dos estabelecimentos comerciais de referência em São Paulo¹⁰¹. Inicialmente com endereço na Rua do Rosário nº4¹⁰², a *Casa Levy* trabalhava no ramo de joias¹⁰³, mas depois passou a atuar no comércio musical.

Em 1879, a *Casa Levy* vendia músicas, pianos, instrumentos de metal e de madeira. Além de produtos musicais, o estabelecimento oferecia para compra, charutos Havana, cachimbos, piteiras e fumos¹⁰⁴. Em anúncio do *Almanach Litterario de São Paulo de 1879*, o estabelecimento destacava que possuía um depósito de pianos, mostrando as marcas *H. Herz*, *Pleyl*, *Brandes* e *Sprunk* ao redor de uma imagem de um piano de armário:

⁹⁸ Conforme BARBUY, a região do Triângulo “inserida no contexto das práticas internacionais de comércio e exibição [...], ia-se tornando uma sucessão de exposições e apelos à ‘vida moderna’, fortemente baseada no consumo”. De maneira geral, os artigos importados que chegavam nessa região eram de origem francesa ou inglesa. Era possível realizar compras a partir de catálogos a distância através de um sistema que dava acesso a lojas como *Printemps*, *Bon Marché* e *Grands Magasins de la Ville de Saint-Denis* (BARBUY, Heloisa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 78).

⁹⁹ *A Música Para Todos*, ano 2, nº. 29, julho de 1897.

¹⁰⁰ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 4, 30 de janeiro de 1910.

¹⁰¹ Também conhecida como *Casa Garraux* e, a partir de 1895, como *Casa Levy & Filhos*.

¹⁰² Com o passar dos anos, o endereço da *Casa Levy* permaneceu na mesma rua, inicialmente chamada Rua do Rosário, porém em numerações diferentes. Os outros endereços foram na Rua da Imperatriz nº33 e na Rua 15 de Novembro nº 50-A.

¹⁰³ Os outros Levy, chamados Jacob e Paul, continuaram no ramo de joias (OLIVEIRA, M. F. *Consumo e cultura material, São Paulo “Belle Époque” (1890-1915)*. Tese (Doutorado em História Econômica), Instituto de Economia da Unicamp, Campinas: 2009, p. 85-86).

¹⁰⁴ *Almanach Litterario de São Paulo de 1879*, p. 58.



Almanach Litterario de São Paulo de 1879, p. 58.

A escolha de colocar um piano de armário no anúncio era influenciada pela sua procura para estudo. Esse formato é projetado para ficar rente a parede, o que faz com que as cordas, a tábua harmônica e seu mecanismo fiquem na vertical. Já o piano de cauda, por ser projetado para ficar disposto horizontalmente em relação ao solo, possui o auxílio da gravidade, proporcionando uma resposta do teclado mais precisa, rápida e com maior facilidade de se controlar. Dessa forma, os pianos de armário são mais propícios para estudo, enquanto que os pianos de cauda são melhores para concertos, pois possuem maior precisão de afinação e maior volume de som¹⁰⁵.

A Casa Levy também vendia bilhetes de apresentações¹⁰⁶ e lançava obras musicais como o “Hino da Proclamação da República”, de Leopoldo A. Miguez. Em 1890, o estabelecimento ofereceu para compra partituras do hino com duas

¹⁰⁵ Os pianos de cauda podem ser de vários tamanhos, variando normalmente entre 1,45 e 6,50 metros. Quanto maior o instrumento, maior é tábua harmônica e o comprimento das cordas, o que proporciona uma maior precisão de afinação e um maior volume de som (<https://casalevydepianos.com.br/modelos-marcas-pianos/>). (Acessado em 20 de março de 2018 às 16h46).

¹⁰⁶ Como exemplo, o Primeiro Festival de Cantores no Brasil, realizado no “Theatro São José”, em janeiro de 1893. Para comprar ingressos para o evento, havia duas opções: ir ao estabelecimento musical da Casa Levy ou na loja de ferramentas do alemão Frederico Schnnap (*Estado de São Paulo*, 3 de janeiro de 1893).

opções de arranjos. A primeira, para piano a duas mãos, no valor de 1\$500, e a segunda, para piano e canto, por 2\$000. Era possível adquirir os exemplares no próprio endereço da Casa Levy ou por correio¹⁰⁷.

Havia uma grande quantidade de partituras sendo divulgadas e publicadas em jornais e revistas. Os arranjos e reduções para piano eram baseados em trechos orquestrais ou operísticos e possibilitavam o acesso a obras que estavam sendo tocadas no exterior. Essas partituras eram vendidas junto com composições nacionais e estrangeiras específicas para o instrumento e que, por possuírem diferentes níveis, podiam ser tocadas por amadores e *virtuosos*¹⁰⁸.

Geralmente, essas músicas eram apresentadas em reuniões familiares onde ocorriam refeições e conversas sobre literatura, política e artes. No relato de Ina Von Binzer, professora alemã que veio para o Brasil no final do século XIX, observa-se que ela tocou piano e cantou após ter sido convidada para almoçar na casa de um vizinho:

[...] os novos conhecidos acharam-me muito simpática, honrando-me logo depois do almoço com um convite para tocar e cantar. Toquei uma valsa de Chopin que agradou muito e cantei “Pequena Ana Katarin” que não compreenderam de maneira alguma. Nunca mais hei de cantar uma canção alemã diante de ouvintes brasileiros¹⁰⁹.

No final do século XIX e começo do século XX, surgiram em São Paulo clubes e associações artísticas. Músicos e amantes da música erudita faziam parte desses grupos e organizavam eventos em que o piano estava presente de alguma forma. Nos programas de concertos promovidos pelos clubes se encontram nomes de alunos e professores de piano que tocavam ou

¹⁰⁷ Para o serviço de entrega era cobrado o valor de 100 réis (*Correio Paulistano*, 16 de fevereiro de 1890).

¹⁰⁸ Em 1891 a Casa Levy vendia a valsa de concerto de M. E Ramos e aconselhavam a execução da peça apenas para “amadores de musicas e verdadeiras pianistas”, uma vez que a peça, mesmo sendo de “fácil execução”, demandava “muito gosto e sentimentalismo” (*Correio Paulistano*, 3 de março de 1891).

¹⁰⁹ Os relatos de Ina Von Binzer, que utilizava o pseudônimo Ulna von Eck, podem ser encontrados em seu livro, uma compilação de cartas que ela trocava com uma amiga: BINZER, Ina Von. *Os meus romanos, as alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1991, p. 26.

acompanhavam cantores ou instrumentos de corda. O repertório que apresentavam possuía, de maneira geral, compositores românticos.

O Club *Haydn*, associado à Casa *Levy*, é considerado como a primeira associação devotada a música clássica na cidade¹¹⁰. Fundado em 1883, no salão da Casa *Levy*, o clube elegeu sua primeira diretoria¹¹¹ e reuniu cerca de trinta *diletanti*. Os membros tinham como intuito introduzir “o gosto pela música clássica e dar um concerto mensal”¹¹².

Os concertos organizados pelo Club *Haydn* trouxeram a execução de obras que nunca tinham sido tocadas na cidade, como as duas primeiras sinfonias de Beethoven. Porém, em 1887, suas atividades foram encerradas devido a partida de Alexandre Levy (1864-1892), para Europa - o músico era considerado como o principal animador e diretor de concertos¹¹³.

Conforme Fernando Binder, o ingresso nesse tipo de associação era como engajar-se em um projeto musical bastante exclusivo, já que era exigido do ingressante boa conduta e posição social elevada. Na nona reunião do clube, em 28 de abril de 1884, a interferência de uma doceira cantando próximo do local da apresentação resultou em uma crítica negativa publicada pelo *Correio Paulistano* daquela semana:

No programa da última reunião deste Clube estava impresso o nome de um compositor em caracteres pequenos, para indicar que este não devia ser considerado no numero dos classicos. Entretanto, na composição da peça achava o autor musica com tanta felicidade o tom popular, que, enquanto na sala a cantora procurava captivar o seu auditorio, o lamento cantabile da somança achava um echo na rua, n'uma das doceiras que,

¹¹⁰ BINDER, Fernando. *Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013, p.3.

¹¹¹ A diretoria era composta pelo Dr. Luiz Augusto Pinto, como presidente; Luiz Levy, como secretário; Dr. Augusto Olavo Rodrigues, como tesoureiro, e Alexandre Levy, como diretor de concertos. O primeiro concerto do clube foi em 25 de agosto de 1883 (*Correio Paulistano*, 28 de agosto de 1883).

¹¹² *Correio Paulistano*, 7 de maio de 1883.

¹¹³ Ainda na mesma época, conforme Bruno Kiefer (1997), surgiram mais duas sociedades artísticas na cidade: a Sociedade de Quarteto Paulistano e a Sociedade Coral Clube *Mendelssohn*. Posterior a esses clubes, a Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo, fundada em 1915, continuou organizando e realizando concertos.

inspirada pela melodia tão deliciosa e original, segui-a nota por nota [...] os ouvintes cançaram-se, e por isso tornou-se quase insupportavel a audição do difficil quartetto de Beethoven¹¹⁴.

Os críticos musicais, em muitos momentos, emitiam a opinião de que era necessária uma alteração na postura e no gosto musical do público geral. A reclamação publicada no *Correio Paulistano* foi negativa, porque esperava-se que a interação silenciosa entre público e concertista fosse estendida para além da sala.

Essa exigência de comportamento não se restringia a crítica musical. Ina Von Binzer também fez comentários negativos em relação a uma apresentação de piano de uma senhora:

Sem querer, sorri, olhando para seu rosto [um jovem arquiteto italiano], pois nossa comum sensibilidade européia nos fazia vibrar de maneira idêntica em relação às condições daqui [...], num país que apenas começa a civilizar-se possuindo somente um conservatório! Ai! das gerações futuras, se a epidemia pianística crescer em tais proporções!¹¹⁵

Outra associação musical que foi organizada na cidade foi a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, promovida pelo jornalista Vicente de Carvalho (1866-1924) e com o apoio do *Estado de São Paulo* - concedido por Nestor Pestana (1877-1933)¹¹⁶. Os encontros reuniam intelectuais, artistas e amantes das artes, e aconteciam na casa de Vincente, localizada na Rua Barão de Tatuí. Os eventos que organizaram contribuíram para que artistas nacionais e estrangeiros tivessem maior contato.

A sociedade tinha como objetivo trabalhar e divulgar as artes nacionais, uma vez que consideravam que “as estrangeiras tinham empresários, mercado e

¹¹⁴ *Correio Paulistano*, 1 de maio de 1884.

¹¹⁵ BINZER, *op. cit.*, p.26.

¹¹⁶ A primeira diretoria da Sociedade Artística tinha como presidente, o médico Arnaldo Vieira de Carvalho; como vice-presidente, o advogado Frederico Vergueiro Steidel; como primeiro-secretário, o jornalista Nestor Rangel Pestana; como segundo-secretário, o advogado Roberto dos Santos Moreira; e como tesoureiro, o proprietário da Casa Beethoven, José de Mello Abreu.

público fiel”¹¹⁷. O grupo propunha estimular a consciência artística dos paulistanos através de apresentações artísticas, esperando que, dessa forma, fosse possível modificar a dinâmica do cenário artístico da cidade. Conforme Ivan Ângelo, os eventos artísticos em São Paulo não eram regularizados:

Salões de pintura, escultura e desenho eram raros. Concertos, difíceis, espaçados no tempo, só com eventuais orquestras de fora [...]. Recitais e saraus públicos não tinham regularidade. Particulares de posses ou de saber realizavam saraus em casa, para compensar. No Conservatório Dramático e Musical, na rua São João, alguns talentos mantinham a chama acesa, sob orientação dos maestros Luigi Chiaffarelli e João Gomes de Araujo. Os literatos eram louvados na imprensa e nos salões, mas os livros eram pouco lidos, a literatura não era estudada. A sensação era de que os paulistanos estavam muito ocupados ganhando dinheiro ou gastando-o e não tinham tempo para as artes¹¹⁸.

Em 14 de fevereiro de 1912, a Sociedade de Cultura Artística se pronunciou na coluna “Artes e Artistas” do *Estado de São Paulo*, convidando seus leitores para se tornarem membros. Aos interessados, era exigido o pagamento de uma mensalidade com valor próximo ao de um ingresso de teatro. Com a quantia arrecadada, a entidade organizava eventos de arte que começavam com conferências sobre reflexões do cenário artístico brasileiro. Em seguida, ocorriam declamações de poesia e apresentações musicais¹¹⁹. Na época em que ocorreu o primeiro sarau¹²⁰, a sociedade já possuía 325 sócios¹²¹.

¹¹⁷ ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998, p. 23.

¹¹⁸ ÂNGELO, *op. cit.*, p.21.

¹¹⁹ Em relação aos integrantes que eram músicos, Ivan Ângelo diz que vários sujeitos ligados ao Conservatório Dramático Musical de São Paulo aderiram a Sociedade e organizaram recitais e concertos. Eram eles: as pianistas Antonieta Rudge Miller, Alice Serva, Vitória Serva Pimenta, Elvira Guimarães Fonseca; os maestros João Gomes Cardim e Luigi Chiaffarelli; e os professores Félix Otero, J. Bastiani e Vito Quaglietta.

¹²⁰ Com o aumento de membros, o primeiro sarau precisou ser adiado até que fosse possível adquirir um local maior para a apresentação, que no caso, foi o Salão Germânia, localizado na rua Dom José de Barros. Os problemas internos e as dificuldades para conseguir um lugar fixo de apresentações fizeram com que a sociedade não mantivesse um cronograma regular.

¹²¹ ÂNGELO, *op. cit.*, p.35.



Capa do programa do primeiro sarau realizado pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo¹²².

PROGRAMA	
I	DISCURSO INAUGURAL pelo Sr. Dr. Roberto Moreira, em nome da Directoria.
II	CONFERENCIA pelo Sr. Amadeu Amaral: RAIMUNDO CORRÊA I. Sua vida; sua formação poética; seu carácter e temperamento. II. Sua obra; como ela reflecte a vida, o temperamento e o carácter do poeta. III. Os característicos da obra. A originalidade e complexidade do poeta. Sua arte.
III	CONCËRTO MUSICAL organizado e dirigido pelo Sr. Maestro João Gomes de Araujo. 1 a) Chopin - Estudo b) Sauer - Murmures du vent - Nair C. Medeiros 2 a) Ponchielli - Aria da Marion de Lorme b) João Gomes - Aria da Edmea - Branca Giuliodori 3 a) João Gomes - Minuetto da Maria Petrowna b) Itiberê - Sertaneja - Esther Pacheco 4 a) Sinding - Marche grotesque b) A. Levy - Valse caprice - Maria Eugenia Cunto 5 a) João Gomes - Mi sento morire - Romance - b) Carlos Gomes - Ciel di Parahyba - Snra. Alice S. Fischer 6 a) Oswald - Il neige b) Sgambati - Etude melodique - Nair C. Medeiros 7 - a) J. Raff - Buona notte - Pelas Snras.: Branca Giuliodori, Miquelina Gualtieri, Eolio Erminio, Rosa Abrantes, Rosa C. Pimenta, Celia e Vitalina Rezende, Josephina e Noemia Buggiani, Maria Bittencourt e Nathalina Monte Santi.

Conteúdo do primeiro sarau realizado no dia 12 de setembro de 1912¹²³.

¹²² *Ibidem*, p. 32.

¹²³ *Ibidem*, p. 32.

A parte musical da primeira reunião promovida pela sociedade foi realizada praticamente por mulheres e teve em seu programa músicas para piano. As alunas, de canto e piano¹²⁴, do professor João Gomes de Araújo (1846-1943), junto a um coro de vozes femininas, apresentaram obras de compositores nacionais e estrangeiros, como Chopin, Sauer, Ponchielli, Carlos Gomes, Itiberê, Alexandre Levy, Henrique Oswald, Sganbati, J. Raff e do próprio professor João Gomes de Araújo.

Já nas conferências, a presença foi masculina. Roberto Moreira fez o discurso inicial, no qual comentou que a sociedade estava apoiada a todas as classes sociais¹²⁵ e Amadeu Amaral falou sobre o poeta Raimundo Corrêa. O *Correio Paulistano* se pronunciou em relação à inauguração com elogios, considerando-a como “coroada do mais brilhante êxito”¹²⁶.

Além das apresentações produzidas pelo Club *Haydn* - e posteriormente pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo -, nos salões da cidade, haviam outros ambientes para assistir e participar de eventos artísticos. Os paulistanos interessados poderiam se dirigir para restaurantes, cafés-concertos, circos, cinemas e teatros¹²⁷:

Na noite de quarta-feira¹²⁸ [...], esse público se dividiria na escolha de um dos espetáculos de sucesso que a cidade ofereceria: ou a opereta *A Bela Helena*, de Offenbach, no Teatro São José, ou a comédia *cinematográfica Max Lança a Moda*, com Max Linder, no Bijou Theatre, ou a peça *Véspera de Reis*, de Artur Azevedo, no Teatro de Variedades. Alguns acompanhariam o

¹²⁴ Eram as alunas de canto: Alice Fischer e Branca Giuliodori.; e as alunas de piano: Nair Medeiros, Esther Pacheco e Maria Eugênia Cunto.

¹²⁵ ÂNGELO, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁶ *Correio Paulistano*, 29 de setembro de 1912. O jornal também anunciou o segundo encontro, em outubro, no qual teria Arnando Prado falando sobre Alvares de Azevedo e a organização do concerto a cargo de d. Olga Masucci Costabili, com músicas para canto, piano e harpa. O jornal previa que o concerto seria “uma esplendida festa, que mais virá firmar a reputação da nova associação”.

¹²⁷ A partir das últimas décadas do século XIX, havia, em São Paulo, vários teatros funcionando próximos à região central. Conforme, Denise Fonseca, depois das inaugurações do “Teatro São José” (1864) e do “Teatro Provisório” (1873), começaram a surgir vários teatros como esses na cidade. Para mais informações ver: BRUNO, Ernani S. O piano e a ópera. In: *História e tradições da cidade de São Paulo: Volume 3*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1984; e FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos - a música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

¹²⁸ Quarta-feira, dia 12 de fevereiro de 1912.

piloto Garros e a sua belíssima noiva, Marcelle George, num jantar regado a champanhe na *Rôtisserie Sportsman*, que na rua Líbero Badaró dominava imponente todo o vale do Anhangabaú, recentemente ajardinado. A dois dias do sábado de Carnaval, talvez muitos dos senhores fossem mais tarde ao baile pré-carnavalesco do Teatro Casino, depois de deixar em casa as senhoras e senhoritas¹²⁹.

A música erudita também fazia parte de locais que não eram exclusivos para apresentações artístico-musicais. Por exemplo, o Bar do *Viaducto*, localizado na Rua Direita, apresentava trechos de óperas italianas¹³⁰; o restaurante *Progredior*, na Rua 15 de Novembro, possuía uma orquestra composta por professores de música¹³¹; e o *Grande Hotel da Rotisserie*, na Rua São Bento, possuía um salão nobre com um palco para apresentações de orquestra¹³².

Dentre os locais específicos para a música erudita em São Paulo, os teatros se destacavam¹³³. Nesse período, companhias estrangeiras ou do Rio de Janeiro vinham para cidade e realizavam apresentações de óperas e operetas de compositores estrangeiros¹³⁴. Também existia o teatro musicado, que combinava elementos da música europeia com os da música local, resultando em produções que possuíam, por exemplo, trechos operísticos, ritmos carnavalescos e maxixes¹³⁵.

Conforme Ernani Bruno, em relação aos teatros da cidade, “o mais importante de todos [...] seria o Municipal, que ao ser inaugurado em 1911 foi tido como o edifício mais importante de São Paulo e um dos mais belos da América do

¹²⁹ ÂNGELO, 1998, p. 15-16.

¹³⁰ BRUNO, *op. cit.*, p. 1161.

¹³¹ <https://sampahistorica.wordpress.com/2015/02/16/1673/> (disponível em 07/06/2018 às 01:01).

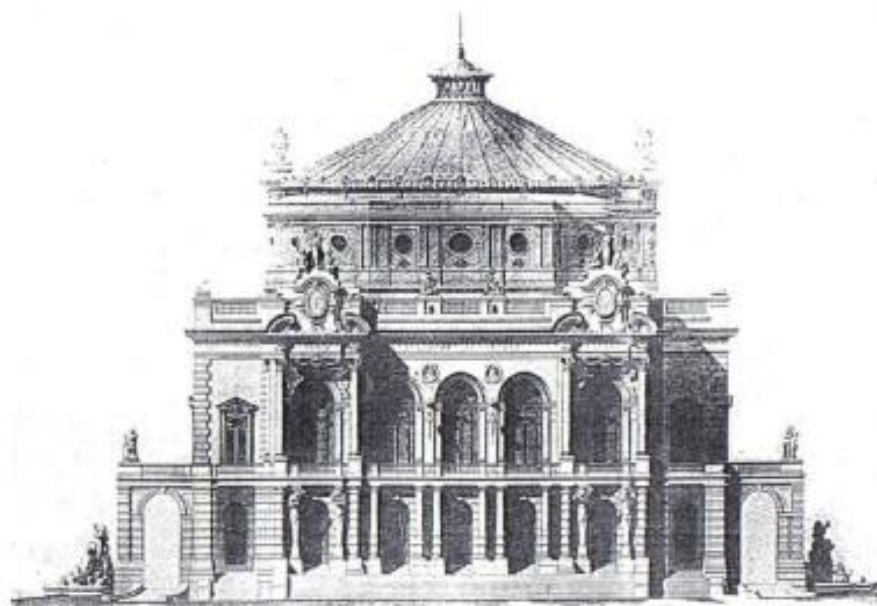
¹³² *Correio Paulistano*, 29 de junho de 1902.

¹³³ Conforme Jaci Toffano, o piano também era utilizado para acompanhar encenações teatrais (TOFFANO, *op. cit.*, 2007, p. 54).

¹³⁴ Desde 1877, com a conexão por estrada de ferro entre São Paulo e a Côrte, companhias líricas internacionais e do Rio de Janeiro passaram a incluir o público paulista em suas apresentações. Elas ocorriam em grande parte no “Theatro São José”, considerado superior em relação aos demais teatros que funcionavam na cidade até então, e eram tão estimadas que pessoas de Jundiá e Campinas se deslocavam para São Paulo para prestigiá-las. O “Theatro São José” sofreu um incêndio em 1898 e foi reinaugurado em 1909, na esquina da Rua Xavier de Toledo com o Viaduto do Chá.

¹³⁵ As peças podiam ser realizadas em formato de operetas, *burletas*, mágicas, *vaudevilles*, zarzuelas, fantasia e espetáculos de variedades “em que a música tinha papel central e os temas eram os mais diversos” (FONSECA, *op. cit.*, p. 17).

Sul toda”¹³⁶. Inspirado no *Ópera Garnier* de Paris¹³⁷, o “Theatro Municipal” teve em seu palco, figuras de projeção internacional que, ao se apresentarem, proporcionavam espetáculos elaborados conforme o que se executava no exterior. A construção do “Theatro” teve início em 1903¹³⁸, e, como muitas outras obras que estavam sendo feitas pela cidade, tinha, em seu desenvolvimento, o arquiteto Ramos de Azevedo (1851-1928)¹³⁹.



Fachada principal do “Theatro Municipal de São Paulo”.
Planta original do “Escritório Ramos de Azevedo” (1911) ¹⁴⁰;

¹³⁶ BRUNO, *op. cit.*, p. 1287-88.

¹³⁷ A influência francesa em São Paulo era tão expressiva, que o francês era considerado como a segunda língua da elite paulistana (*Ibidem*, p. 16). O escritor George Clemenceau (1841-1929), quando visitou a cidade em 1910, percebeu aspectos e costumes tão semelhantes aos de seu país, que teve a sensação de passar uma semana no estrangeiro: “La ville de Saint-Paul (350 000 âmes) est si curieusement française dans certains de ses aspects qu’au cours de toute une semaine je ne me souviens pas d’avoir eu le sentiment que j’étais à l’étranger”. (CLEMENCEAU, George. *Notes de Voyage dans l’Amérique du Sud: Argentine, Uruguay, Brésil*. Paris: Hachette et Cie, 1911, p. 242-243).

¹³⁸ O projeto aprovado pela Câmara Municipal teve como valor de contrato 2.308:155\$820. Esse valor era superior a 25646 salários mínimos da época. Em 1904, o salário de um servente público era de 90\$000 mensais (RIBEIRO, Rafael de Abreu. *A intervenção na economia da música na cidade de São Paulo durante a Primeira República*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, 2016, p. 35).

¹³⁹ Ramos de Azevedo estudou na Bélgica e, no final do século XIX, foi convidado a projetar casas da elite paulista. Ele estabeleceu o escritório F. P. Ramos de Azevedo e Cia. em São Paulo, e atuou como arquiteto influente na cidade. Suas obras ilustram a transformação urbanística da época. O Mercado Municipal, a Escola Politécnica, o Liceu de Artes e Ofício, e o Instituto Caetano de Campos, são alguns exemplos de obras assinadas por ele.

¹⁴⁰ *Apud* KATCHVARTANIAN, Soraya A. *Teatro Municipal de São Paulo: histórico de projetos e análise estrutural*. Dissertação (Mestrado) – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 2015, p. 45.



“Theatro Municipal” no período de obras, em 1907 ¹⁴¹.

Em seus espetáculos de gala, o “Theatro Municipal” oferecia programações diferentes dos demais teatros paulistanos¹⁴², que apresentavam apenas comédias ligeiras, variedades e operetas. O “Theatro Casino”, que proporcionava ao público “bons numeros de programma e frequentes estréas”¹⁴³, oferecia espetáculos em estruturas mais simples que as do Municipal¹⁴⁴ e tinha um salão em que realizava

¹⁴¹ Acervo Fundação Energia e Saneamento de São Paulo.

¹⁴² Funcionavam nas regiões centrais os teatros Apolo, também conhecido Miverva, o Casino Paulista, o Polytheama, o São José e o Santana.

¹⁴³ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 12, 20 de setembro de 1910.

¹⁴⁴ O “Theatro Municipal” cobrava valores mais elevados que os demais teatros. O Casino cobrava 8\$000 nas frisas, 5\$000 nos camarotes, 3\$000 nas cadeiras numeradas e 2\$000 nos balcões de ingressos e o São José 30\$000 nas frisas, 25\$000 e 10\$000 nos camarotes, 5\$000 nas cadeiras, 3\$000 no anfiteatro, 2\$000 nos balcões e 1\$000 nas cadeiras inumeradas. Já no Municipal, os valores eram mais altos: 120\$000 no avant scène, 70\$000, 50\$000 e 30\$000 nas frisas e camarotes, 16\$000 e 12\$000 nos balcões, 8\$000 e 4\$000 nas cadeiras e galerias. (*Correio Paulistano*, 11 de julho de 1912 e *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 12, 20 de setembro de 1910).

concertos com piano¹⁴⁵. O “Theatro Sant’Anna”, localizado na Rua Boa Vista, também tinha apresentações com piano¹⁴⁶.

Os músicos que viviam em São Paulo, por mais que tivessem relações conflituosas com disputas por clientela e aceitação social, concordavam que era necessário se organizarem enquanto profissionais do ramo¹⁴⁷. As associações, agremiações e organizações tinham o intuito de formar músicos nacionais, porém não possuíam acesso a uma estrutura de um conservatório ou academia de música. Após a criação da “Academia Livre de Música do Rio de Janeiro”, em 1897, o periódico *A Música Para Todos* publicou:

Aqui continuamos sem conservatório oficial, nem academia livre; ainda vivemos na expectativa de melhores tempos para se cogitar da educação artística do povo.

Pobre “Capital artística”!¹⁴⁸

A formação profissional de músicos em São Paulo teve algumas iniciativas frustradas. Em 1889 e 1897, alguns professores, como Luigi Chiaffarelli, João Gomes de Araújo e Augusto Barjona, criaram projetos que acabaram não dando certo. Mas, em 1903, o Estado cedeu o terreno da rua Xavier de Toledo e iniciaram-se as obras para a construção do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo”. Inspirado no “Conservatório de Paris” (1795), considerado como uma das principais escolas de música do mundo, o projeto contava, também, com a presença de Ramos de Azevedo.

A iniciativa de criação do Conservatório partiu de João Gomes de Araújo e Pedro Augusto Gomes Cardim (1865-1932)¹⁴⁹, ambos compositores e intérpretes.

¹⁴⁵ *Correio Paulistano*, 29 de abril de 1892.

¹⁴⁶ O pianista Arthur Napoleão realizara um recital, em 18 de abril de 1910, com músicas de compositores como Bach e Liszt, e recebera elogios sendo considerado um *virtuose* “a par dos mais celebrados pianistas do mundo moderno” (*Gazeta Artística*, ano 1, nº. 9, abril de 1910).

¹⁴⁷ MORILA, Ailton Pereira. *Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 21, jan.-jul., 2010, p. 91.

¹⁴⁸ *A Música Para Todos*, ano 2, nº. 21-22, fevereiro-março de 1897, p.181.

¹⁴⁹ Pedro Cardim também contribuiu na construção do “Theatro Municipal” e acreditava que “[...] em São Paulo, capital artística, não podia continuar faltando o estabelecimento de arte que servisse, a um só tempo, ao professorado especializado, ao virtuosismo e, com igual importância, à arte dramática”. Conforme Elizabeth Azevedo, o primeiro projeto para o “Theatro Municipal” previa um espaço dedicado ao ensino das artes. (SALAMA, Y. G. C *apud* AZEVEDO, Elizabeth R.

Pedro Cardim arrecadou fundos através de quermesses e apresentações musicais: o valor de algumas apresentações da Cia. José Ricardo¹⁵⁰ e da Cia. Lírica italiana¹⁵¹ foram doados, e uma quermesse no Parque Antártica¹⁵² foi organizada com o mesmo intuito¹⁵³.

Em 12 de março de 1906, ocorreu a inauguração do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo”. Em sua primeira diretoria eleita estava Antonio de Lacerda Franco, como presidente, Carlos de Campos como tesoureiro e Gomes Cardim, como diretor-secretário. As primeiras reuniões foram realizadas no Clube Internacional¹⁵⁴, e a casa da Marquesa de Santos, na Rua Brigadeiro Tobias, foi alugada para a realização das atividades acadêmicas¹⁵⁵.

Em 1909, a sede do conservatório passou a ser na Avenida São João, no edifício conhecido como Salão *Steinway*, considerado um “magnífico salão para concertos”¹⁵⁶. Como parte integrante do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo”, o local passou por alterações, realizadas a mando de Gomes Cardim, para contemplar as necessidades que uma escola de música demandava. Dessa forma, foram comprados instrumentos musicais e novos materiais para o acervo da biblioteca.

O Salão *Steinway* foi fundado em 1886, por Frederico Joachim, representante da marca de piano *Rud. Ibach Sohn* e depois da *Steinway & Sons*. Ele possuía um pavimento térreo com um salão de exposição de pianos e em seu

Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil. *Luso-Brazilian Review*, ano II, n. 2, 2008, p. 74).

¹⁵⁰ *Correio Paulistano*, 28 de novembro 1903.

¹⁵¹ AZEVEDO, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵² *Correio Paulistano*, 12 de março de 1904.

¹⁵³ Mesmo sendo de iniciativa privada a Câmara Estadual concedeu 100:000\$000 e antes da fundação do Conservatório, a Prefeitura de São Paulo reservou uma contribuição mensal à instituição. (RIBEIRO, *op. cit.*, p. 68).

¹⁵⁴ Fundado em 1884, a partir de iniciativa de Francisco Acher Upton. Assim como os outros clubes já citados, o “Clube Internacional” realizava concertos musicais em um salão.

¹⁵⁵ Quando as aulas iniciaram, a escola tinha em todos os cursos que oferecia, 134 alunos pagantes e 48 alunos não pagantes. Ofereciam cursos de italiano, aritmética, literatura, dicção no curso dramático, rudimentos de música, solfejo, harmonia, piano, canto coral, canto, harpa e instrumentos de sopro. (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 75). Em 1923, o Conservatório já tinha em torno de 1500 alunos. (CENNI, Franco. *Italianos no Brasil - Andiamo in 'Merica*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 443).

¹⁵⁶ *Almanacco dela Tribuna Italiana apud* BRUNO, *op. cit.*, p.1294.

primeiro andar, um auditório onde se realizavam eventos literários e musicais¹⁵⁷. Havia uma intensa movimentação de concertos com músicas para piano¹⁵⁸.

Nos pequenos espetáculos e festas particulares¹⁵⁹, o instrumento ficava localizado de lado no palco, o que possibilitava que a plateia visualizasse os movimentos de mãos, pernas, tronco e, até mesmo, gestos faciais do intérprete¹⁶⁰:



O Salão *Steinway* em 1900 em fotografia do álbum da *Revista Industrial*¹⁶¹.

¹⁵⁷ Em 1889, o edifício do Salão *Steinway* passou por reformas e se transformou em um hotel de luxo, intitulado Hotel Joachim's. Em 1901 foi vendido e renomeado, passando a se chamar Hotel Panorama. Já em 1909, a sala de concerto passou a se chamar Salão Carlos Gomes, e os quartos do hotel foram transformados em salas de aulas.

¹⁵⁸ Recitais com formações de grupos sem o piano também ocorriam, como foi o caso de um concerto realizado por um quinteto de instrumentos de sopro, em dezembro de 1909. Composto por oboé, flauta, trompa, clarineta e fagote, o grupo tocou uma peça nacional do maestro Cantú (*Gazeta Artística*, a. 1, nº 2, 24 de dezembro de 1909).

¹⁵⁹ *A Música Para Todos*, ano 2, nº. 20, fevereiro de 1897.

¹⁶⁰ Os intérpretes do século XIX introduziram esse tipo de prática nas apresentações públicas com o piano. Antes, o pianista sentava-se de costas para o público. Após Liszt, o intérprete passou também a aparecer no palco sozinho e sem partitura (GONÇALVES, *op. cit.*, p. 109).

¹⁶¹ O álbum foi feito por Jules Martin para representar o Estado de São Paulo na Exposição Universal de 1900, em Paris (ÂNGELO, Ivan. *op. cit.*, p. 112).

Os concertos custavam 10\$000¹⁶² e tinham no repertório composições para diferentes formações musicais. Eram tocadas músicas de piano de compositores estrangeiros, como Chopin e Schubert, e de compositores nacionais, como Henrique Oswald e Felix Otero¹⁶³. Além do Salão *Steinway*, ocorriam apresentações de piano em outros salões da cidade. Por exemplo, no Salão Germânia, o professor Luigi Chiaffarelli realizava com suas alunas de piano a série chamada “Concertos Históricos”.

A Casa *Rud. Ibach*, também tinha um espaço para concertos. No dia 20 de maio de 1904, ocorreu uma apresentação em benefício da cantora Cesira Baymann na qual fizeram “parte do concerto, além da sra. Cesira Baymann, a professora de piano, Damiani Di Falco, e os professores J. Sorriso e A. Leal”. Foram tocadas peças para solistas e formações camerísticas, que tocaram peças de compositores como Bach, Chopin e Godard¹⁶⁴.

No *Commercio de São Paulo* várias professoras de música publicavam convites para recitais de suas discípulas na sala de aulas da Casa *Bevilacqua*. No dia 22 de março de 1906, a professora Adele Damiani de Falco convidou os leitores do jornal para assistirem a apresentação das srtas. Silvia e Maria de Principe Pio de Savoia, Paolina Schimit e meninas Rosina e Aida Cavaliere¹⁶⁵.

Em 1914, o salão do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo” recebia muitos alunos, assim como um público grande para prestigiá-los. Em foto publicada n’*A Cigarra*, é possível ver que o evento de encerramento do ano letivo estava tão cheio que algumas pessoas precisaram ficar de pé:

¹⁶² *A Música Para Todos*, ano 1, nº. 11, 15 de agosto de 1896

¹⁶³ O concerto foi da cantora Elisa Brack, mas também foram apresentadas músicas para harpa, quarteto de cordas e piano. Luigi Chiaffarelli e P. Florence *Le Matin*, de Chaminnde, uma peça para dois pianos (*Correio Paulistano*, 10 de dezembro de 1899).

¹⁶⁴ *O Commercio de São Paulo*, 20 de maio de 1904.

¹⁶⁵ *O Commercio de São Paulo*, 21 de março de 1906.



A Cigarra, ano 1, nº. 14, 11 de dezembro de 1914.

Ao longo dos anos, o “Conservatório Dramático Musical de São Paulo” teve em seu corpo docente professores estrangeiros para orientarem seus alunos, prática comum desde antes de sua fundação. O Conservatório possibilitou um novo espaço para aprender piano fora dos ambientes domésticos. Antes, de maneira geral, o ensino de música era feito através de aulas particulares a domicílio ou em casas de professores.

Os cursos oferecidos pelo Conservatório possibilitaram uma formação de músicos mais estruturada e com certificação profissional. A criação do curso de piano não afetou o trabalho dos professores particulares. Conforme a *Gazeta Artística*, em 1910, “aumentou o numero dos que se dedicaram ao estudo technico e com estes a procura dos bons professores”¹⁶⁶.

¹⁶⁶ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 6, p. 5 e 6, fevereiro de 1910.



Diploma do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo”¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Acervo digital da Biblioteca Luso-Brasileira.

Capítulo 2 – “O ensino do piano em São Paulo”

[...] para grande parte do nosso meio o estudo do piano é feito por ostentação, ou porque se tem um piano em casa que é preciso aproveitar e também por fazer parte da boa educação, mas sumariamente, sem se a clara compreensão do objeto e pensa-se que é suficiente a boa vontade¹⁶⁸.

Quasi todas as minhas alumnas estão convencidas de que, no estudo de musica, uma das principaes necessidades para obter progressos reaes e apreciaveis, é ouvir frequentemente musica, e por isso vem com bastante regularidade ás aulas e se interessam por ellas¹⁶⁹.

Os estudos musicais, em São Paulo, passaram a ter outras perspectivas quando o maestro e pianista italiano, Luigi Chiaffarelli (1856-1923), chegou na cidade. Seus ensinamentos tiveram grande reconhecimento e suas contribuições foram significativas para o cenário da música erudita em São Paulo. Chiaffarelli divulgou procedimentos relativos à técnica pianística, organizou atividades didáticas para o público geral e teve alunos que se tornaram personalidades conhecidas por serem *virtuosos* do piano.

A presença de músicos estrangeiros que passavam ou se mudavam para São Paulo influenciava a forma como se ensinava música na cidade. O ensino do piano era, praticamente, através de aulas a domicílio de professores com múltiplas funções, ensinando vários instrumentos, ao mesmo tempo em que atuavam como pianistas concertistas ou cameristas. O conhecimento que tinham do instrumento era transmitido aos seus alunos, levando em consideração a tradição europeia e a relação com o virtuosismo.

2.1 – Luigi Chiaffarelli e a cultura pianística

Luigi Chiaffarelli (1856-1923) foi um músico italiano, que, em sua cidade natal, Isérnia, tinha atuado como pianista concertista e regente de bandas e orquestras, mas que optou pelo magistério. O musicista foi convidado para residir

¹⁶⁸ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910.

¹⁶⁹ CHIAFFARELLI, Luigi. *Migalhas*. Fascículo 2. São Paulo: Propriedade Reservada, p.19.

no Brasil quando estava na Suíça, local que tinha procurado para se desenvolver musicalmente.

O casal Sebastiana e Francisco Paula Machado, junto a um grupo de fazendeiros de Rio Claro, procuraram Chiaffarelli para que ele desse aulas aos seus filhos. Conforme Junqueira, era “costume das famílias que tinham posses contratar professores estrangeiros”¹⁷⁰. Assim, em 1885 o professor chegou ao Brasil. Chiaffarelli contribuiu para a movimentação da vida cultural em Rio Claro, chegando a ser presidente da Sociedade Filarmônica¹⁷¹.

Posteriormente, o professor transferiu-se para a capital¹⁷², residindo por um tempo na Rua Barra Funda, nº 55, onde “encontrou um ambiente favorável que lhe possibilitou iniciar o ensino do piano com muita seriedade”¹⁷³. Nesse endereço, no qual instalara sua escola de música, recebia amigos, alunos e artistas para atividades relacionadas ao ensino do piano¹⁷⁴.

Chiaffarelli se preocupava com a formação de pianistas e por isso realizava cursos teóricos e práticos sobre o ensino do piano. As aulas ocorriam no salão da sua casa na Rua Padre João Manoel, 57-A, e eram concorridas, sendo abertas tanto para alunos, como para professores de piano¹⁷⁵. O curso tinha o valor 100\$000, o total de 10 encontros e cada aluno deveria levar suas partituras¹⁷⁶.

Como pianista, Chiaffarelli realizava concertos nos salões de São Paulo¹⁷⁷, geralmente tocando composições para música de câmara, ao lado dos colegas Antonio Leal, violoncelista, e Julio Bastiani, violinista. O trio também participava

¹⁷⁰ Além do ensino de música, Luigi também foi professor de italiano, francês e alemão. (JUNQUEIRA, Maria F. P. *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. Tese (Doutorado em Comunicação), São Paulo: Mackenzie, 1982, p. 19).

¹⁷¹ A sociedade realizava reuniões com a presença de dois pianos de cauda vindos da Alemanha (*Ibidem*, p. 20).

¹⁷² Em 3 de setembro de 1888, o *Correio Paulistano* informou a chegada de Luigi Chiaffarelli e que ele se encontrava hospedado no Grande Hotel de França, localizado na Rua Direita, nº 46.

¹⁷³ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁴ Chiaffarelli comentou que em 4 anos de existência, sua escola de música, além das aulas particulares, já havia realizado o total de 179 aulas (CHIAFFARELLI, *op. cit.*, p. 19).

¹⁷⁵ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 33 e p. 34.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 206 e p. 207.

¹⁷⁷ Nas poucas informações relacionadas as apresentações que Chiaffarelli realizava como solista, sabe-se que em 27 de agosto de 1890, realizou um concerto solo no “Theatro do Congresso Gymnastico Portuguez”. Os ingressos foram vendidos na Casa Garraux com os seguintes valores: camarotes 1 e 2, 20\$000; cadeiras, 5\$000; e entrada, 2\$000. (*Correio Paulistano*, 26 de agosto de 1890).

de concertos acompanhando instrumentistas ou cantores¹⁷⁸ e era considerado como uma “indefectível trindade, que presta o seu concurso, a quasi todos os concertos que se realisam nesta capital”¹⁷⁹.

Nos convites aos concertos com a presença de Chiaffarelli, ele é sempre associado com a profissão de professor. No concerto do violinista Marcel Herwegh, realizado no dia 23 de agosto de 1890, o “Theatro do Congresso Gymnastico Portuguez” destacou o concurso de “*mlle.* G. Giraudon, srs. A. Levy, B. Stupakoff, e professores L. Chiaffarelli e G. Giraudon”¹⁸⁰. No programa é possível ver obras para piano solo e para piano acompanhamento:

¹⁷⁸ Como exemplo, acompanharam o barítono Carlos Carvalho em recital realizado no auditório do Club Germânia (*O Commercio de São Paulo*, 1º de abril de 1896).

¹⁷⁹ *A Música para Todos*, ano 3, nº 38, 1º de março de 1898.

¹⁸⁰ *Correio Paulistano*, 22 de agosto de 1890.

Theatro do Congresso Gymnastico Portuguez

SABBADO, 23 DE AGOSTO DE 1890

CONCERTO DO VIOLINISTA

MARCEL HERWEGH

COM O CONCURSO DE

*Mlle. G. Giraudon, srs. A. Levy, B. Stupakoff, e professores
L. Chiaffarelli e G. Giraudon*

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE

1—MENDELSSOHN—Trio em ré menor (andante e finale) para piano, violino e violoncello, por A. Levy, Marcel Herwegh e H. Stupakoff.

2—GOUNOD—Stances de Sapho para meio soprano, pela sra. G. Giraudon.

3—SAINT SAENS—Introduction e Rondó capriccioso, para violino, por Marcel Herwegh

4— a) CHOPIN —Prélude } para piano, pelo sr. L. Chiaffarelli.
b) MOSKOWSKI —Caprice }

5— a) GODARD —Canzonetta } para violino, pelo sr. Marcel Herwegh.
b) ZARZYCKI —Mazurka }

SEGUNDA PARTE

1—WIENAWSKI—Airs russes, para violino, por Marcel Herwegh.

2—ROTOLI—L'Alba, barcarola, para meio soprano, pela sra. Gabriella Giraudon.

3— a) FIELD HERWEGH—Romance } para violino, pelo sr. Marcel Herwegh.
b) SARASATE —Zapatendo }

Principiará ás 8 1/2 horas da noite em ponto.

Os bilhetes acham-se á venda nas casas Levy e GARRAUX.

Camarotes de 1^a e 2^a, 30\$000 ; cadeiras, 5\$000 ; entrada, 2\$000.

Correio Paulistano, 22 de agosto de 1890.

Os concertos musicais fora de teatros e ambientes domésticos surgiram em São Paulo a partir de 1860¹⁸¹. Havia popularidade do repertório operístico, que era executado em versões para canto e piano ou instrumentais, e de modinhas, lundus, polcas e quadrilhas. Nesse período, também, começaram a fazer parte dos programas de concertos, nomes como Chopin, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Gounod, Liszt e Mendelssohn¹⁸².

¹⁸¹ ARAÚJO apud BINDER, Fernando. *Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013, s/p.

¹⁸² REZENDE apud *Ibidem*, s/p.

Chiaffarelli promovia eventos beneficentes pela cidade, chegando a receber o título de sócio benemérito pelos serviços que prestou à “Sociedade de Beneficência Italiana de São Paulo”¹⁸³. Em junho de 1893, dirigiu um concerto no “Liceu de Artes e Ofícios” arrecadando a quantia de um 1:300\$000 para auxiliar o “Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro”, que havia passado por um incêndio¹⁸⁴. Suas alunas também realizavam concertos beneficentes, como Alice Serva¹⁸⁵, que doou a quantia de 648\$ para creches¹⁸⁶.

Com a preocupação de trabalhar a escuta do público nas audições musicais de São Paulo, Luigi organizou, no período de 1886 a 1900, uma série de apresentações musicais chamada “Concertos Históricos”¹⁸⁷. Os encontros aconteciam em salões da cidade e tinham programação organizada com intuito didático. O público do concerto era “exclusivamente composto de alumnas, de suas famílias, de poucos colegas [...] e de pessoas extranhas á escola de musica”¹⁸⁸.

As palestras abordavam questões musicais específicas, como literatura pianística, estilos e formas musicais¹⁸⁹. Antes da apresentação começar, o professor comentava curiosidades sobre os compositores do programa e explicava sobre a importância de se prestar atenção nas frases musicais. De maneira didática, Chiaffarelli convidava o público a ouvir a linha melódica da música e, para se familiarizarem com a sua sonoridade, tocava-a ao piano momentos antes da apresentação começar¹⁹⁰. Essa atividade fazia com que o

¹⁸³ O diploma ficou em exposição na Casa Garraux (*O Correio Paulistano*, 11 de outubro de 1892).

¹⁸⁴ RICARDO, Severo. *O liceu de artes e ofícios de São Paulo*. São Paulo: Impresso no próprio liceu de artes e ofício, 1934, p. 22.

¹⁸⁵ Alice Serva era uma pianista *virtuose* e, também, professora. Ela teve a proeza de tocar os 12 estudos de Chopin do op. 10, peças consideradas difíceis dentro da literatura pianística, em um único concerto, realizado no salão do Clube Germânia (*Correio Paulistano*, 18 de setembro de 1895).

¹⁸⁶ *O Commercio de São Paulo*, 21 de setembro de 1895.

¹⁸⁷ Além dos “Concertos Históricos”, no período de 1901 até 1915 o professor também organizou as séries “*Saraus Musicais*” e em 1919, dirigiu os concertos “*Vesperais*”, que aconteciam no terceiro domingo de cada mês, abertos para o público geral e para alunos.

¹⁸⁸ CHIAFFARELLI, L. *A Música para Todos*, ano 2, nº. 25-26, maio de 1897.

¹⁸⁹ Dentre as formas de composições para piano, o professor destacava a importância de se estudar sonatas: “Sob o ponto de vista prático, a história do piano começa com a Sonata, forma maravilhosamente apropriada à natureza do instrumento e suscetível de conter tudo o que elle pode dar. Haydn, Mozart e Beethoven: eis, neste sentido pelo menos, os verdadeiros criadores do instrumento” (CHIAFFARELLI *apud* LEITE, op. cit., p. 54).

¹⁹⁰ CENNI, Franco. *Italianos no Brasil - Andiamo in 'Merica*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 442.

ouvinte mantivesse em sua memória a melodia e, assim, contribuía para que desenvolvessem uma escuta musical mais consciente.

Participar do concerto era uma prova da escola de música de Chiaffarelli¹⁹¹. Conforme Junqueira, esses concertos rompiam com “os estreitos limites da privilegiada elite que até então dominava nos salões e saraus”¹⁹². No período do 10º “Concerto Histórico”, Chiaffarelli constatava que cerca de 70 jovens já haviam estado presentes e que as apresentações tinham sido positivas no desenvolvimento de seus estudos.

Ao longo de sua estadia em São Paulo, Chiaffarelli promoveu encontros de música com formações diversificadas – como trios, quartetos e quintetos –, buscando ampliar o universo sonoro do público mais acostumado a escutar o repertório de piano solo¹⁹³. Nessas apresentações, o predomínio era de composições alemãs e, em segundo plano, composições musicais italianas e francesas.

O repertório que o professor escolhia para as apresentações não era organizado da mesma forma que as audições musicais da época¹⁹⁴. Geralmente, o que se tocava eram trechos de óperas, peças de danças ou obras virtuosísticas¹⁹⁵, como muitas das composições de Chopin. Conforme Chiaffarelli, ele procurava trazer autores que possuíssem nomes com “todas as terminações possíveis”¹⁹⁶. Dessa forma, uma variedade de músicas de diferentes formas e gêneros entrava nos salões paulistanos.

Antonietta Rudge (1885-1974), uma de suas alunas, que recebeu grande reconhecimento nacional e internacional, apresentou o 6º “Concerto Histórico”, em 14 de outubro de 1895, com o seguinte programa¹⁹⁷:

¹⁹¹ Chiaffarelli também aproveitava a situação para receber comentários e conselhos sobre suas alunas de outros professores da cidade (CHIAFFARELLI, Luigi. *Migalhas*. Fascículo 2. São Paulo: Propriedade Reservada, p. 24).

¹⁹² JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹³ LEITE, Edson. *Antonietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil*. São Paulo: Acquerello, 2011, p.77.

¹⁹⁴ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁵ BINDER, *op.cit.*, p.5.

¹⁹⁶ CHIAFFARELLI, Luigi, *op. cit.*, p.9.

¹⁹⁷ O interesse na forma como Antonietta Rudge progredia nos estudos do piano pode ser observado no comentário que Chiaffarelli fez sobre esse concerto: “Mandei reimprimir o

Primeira Parte

J. S. Bach (1685-1750) - 2 fugas a 3 vozes.

Mozart (1756-1791) - Minuetto com variações.

Mozart, - 7º concerto: Allegro, Andante, Final;
com acompanhamento de 2º piano e instrumentos de cordas.

Segunda Parte

Schubert (1797-1828) - Walzer.

Field (1782-1837) - Nocturno em la maior.

Mendelssohn (1809-1847) - Fileuse.

Schumann (1810-1856) - Berceuse.

Chopin (1810-1849) - Impromptu em la bemol.

Terceira Parte

Leberk e Stark. - Impromptu-Polha.

Lack, Th. - Oiseau-mouche (o beija-flor).

Alexandre Levy. - Tango-brasileiro.

Rinaldi. - Guitarra e bandolim.

Liszt (Bendel). - 2ª Rhapsodia hungara.

Percebe-se que a sequência da apresentação começa seguindo uma trajetória cronológica dos estilos musicais ao longo do tempo, iniciando com peças de música barroca e clássica e continuando com composições de compositores românticos e contemporâneos¹⁹⁸. O interesse que possuía em relação às obras

programma de então e as palavras explicativas que pronunciei, para as pessoas que se interessam por Antonietta, poderem seguir com mais facilidade seus progressos” (CHIAFFARELLI, *op. cit.*, p.5 e 23).

¹⁹⁸ Nem todos os Concertos Históricos seguiam ordens cronológica de compositores. *A Música para Todos* criticou o programa do 13º concerto pois não havia músicas de compositores do primeiro período da literatura do piano: “Mais de uma vez temos perguntado qual o motivo porque

de autores nacionais pode ser observado com a escolha da música *Tango Brasileiro* de Alexandre Levy.

O processo de organização dos “Concertos Históricos” foi registrado por Chiaffarelli, onde é possível observar que as escolhas, às vezes, eram feitas pensando o desenvolvimento da escrita de músicas para piano ao longo dos anos ou com o intuito de trabalhar compositores específicos:

Para a organização dos nossos programas adopto como plano geral a classificação histórica (Dr. Hugo Riemann) de musica classica, e musica romantica (a immensa maioria dos compositores modernos faz mais parte da escola romantica do que classica). Quando o programma é como um conciso retrospecto historico das differentes maneiras de escrever para Piano, deverá por força ter lacunas, pois que um concerto não deve e nem pode durar 24 horas seguidas. Por isso dividiremos os Concertos por Series, plano real embora encoberto para quem não observa com cuidado [...]. A litteratura do Piano [...] é assombrosa. De vez em quando trataremos a parte os grandes autores, as differentes escholas. Carecerá muito tempo? que importa!¹⁹⁹.

Analisando os programas das alunas de Chiaffarelli, é possível visualizar que estudavam um repertório amplo, abrangendo peças de compositores cravistas até as de compositores contemporâneos nacionais e internacionais. Também é perceptível que as alunas tinham nível técnico suficiente para que conseguissem “dominar tantos estilos e obras das mais difíceis do repertório pianístico”²⁰⁰.

Para o domínio técnico do instrumento, era necessário aperfeiçoamento da sensação e percepção tonal, conhecimento de harmonia, ritmo nas variadas combinações e complicações, estrutura arquitetônica da frase, do período e das formas musicais, esfumaturas complementares, efeitos dinâmicos e criterioso

o illustre Professor Snr. Chiaffarelli dá a essas audições de alumnas o titulo pomposo de Concerto Histórico, sem que os programmas nos dêem sequer uma idéa de histórico!”(A Música para Todos, ano 2, nº. 25-26, maio de 1897).

¹⁹⁹ CHIAFFARELLI *apud* JUNQUEIRA, *op. cit.*, 1982, p. 50.

²⁰⁰ LEITE, Edson, *op. cit.*, p. 78.

emprego do pedal, tocar melodicamente e com compreensão as canções polifônicas, atentando-se para destacar as diferentes melodias²⁰¹.

O professor também editou duas obras de noções teóricas e pedagógicas, “*Methodo*: obra breve e de fácil leitura das notas musicais dedicada especialmente aos pianistas”²⁰² e *Migalhas*. As obras apresentavam uma série completa de suas conferências sobre os “Concertos Históricos”, abordando questões sobre literatura pianística, teoria e pedagogia do piano. Os interessados podiam comprá-las nos estabelecimentos musicais da cidade, o valor contribuiria para alguma ação beneficente²⁰³.

No prefácio do *Methodo*, Chiaffarelli o apresenta como algo pioneiro e critica o material teórico musical que era utilizado até então:

Depois de longo tirocinio adquirido ensinando a tocar piano, cogitamos o presente methodo para os alumnos aprenderem a ler as notas mais facilmente do que nos velhos tractados. Quer nos parecer que não existe um livro que se occupe deste assumpto, de maximaimportancia, no estudo da musica especialmente pianistica²⁰⁴.

Chiaffarelli também esteve envolvido com revisões de músicas para piano. O jornal *Folha da Manhã*, em 10 de agosto de 1959, afirmou que Chiaffarelli tinha se unido a um amigo e fundando a Casa *Beethoven*, de forma que pudesse editar tudo o que necessitasse²⁰⁵:

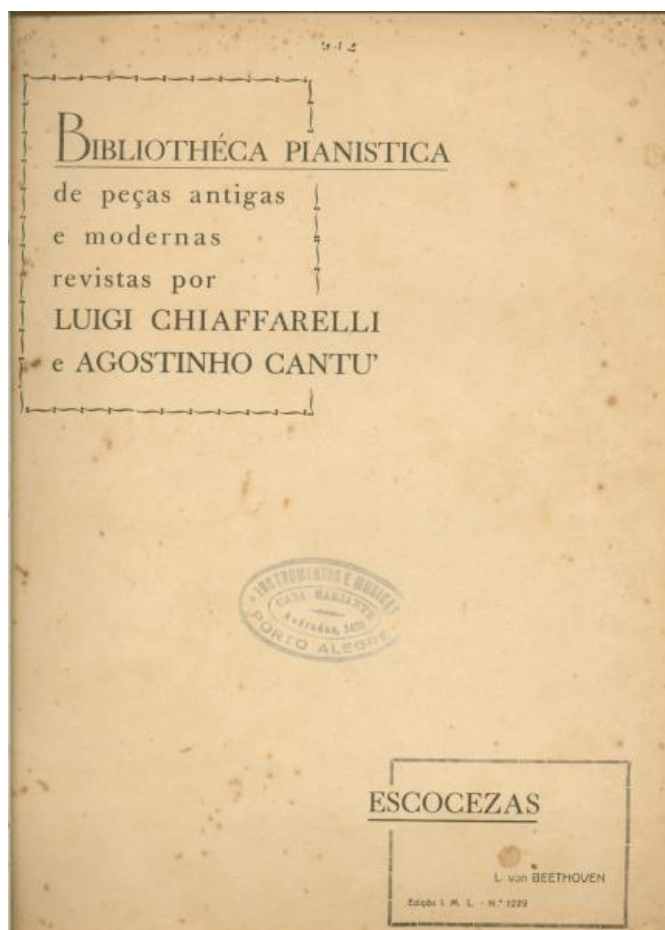
²⁰¹ JOB, *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910.

²⁰² JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 38.

²⁰³ O segundo fascículo de *Migalhas* era vendido por 1\$000 em benefício da maternidade de São Paulo (*A Música para Todos*, ano 2, nº. 28, junho de 1897).

²⁰⁴ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 38.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 57.



Capa da edição de “Escocezas” de Beethoven revisada por Chiaffarelli²⁰⁶.

Em suas revisões de obras de compositores como Debussy, Albeniz, Bach, Beethoven, Chopin, Haendel, Paderewski, Shcubert, Moszkowsk, Chiaffarelli abordou elementos de andamento, sinais agógicos, *ritornello*, codas, indicação metronômica, sinais para uso dos pedais e dedilhado²⁰⁷.

Em *Migalhas*, o professor escreveu comentários sobre o primeiro “Concerto Histórico” que Antonietta Rudge realizou. A jovem pianista de 10 anos era considerada como uma criança prodígio, mas, para o professor, isso não bastava. Mesmo que ela possuísse “solidos conhecimentos da mechanica, secundados pelos principios mais necessarios da harmonia e do contraponto”²⁰⁸, para “ir longe”

²⁰⁶ Acervo da Musicoteca da Academia Adventista de Artes.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 41.

²⁰⁸ CHIAFFARELLI, *op. cit.*, p.23.

no instrumento era necessário dedicação e tempo, uma vez que, para ele, “arte se adquire devagar”²⁰⁹.

Nos comentários relacionados ao desenvolvimento de Antonietta como pianista, percebe-se como o professor trabalhava com seus alunos diferentes abordagens. Para que conseguissem se desenvolver musicalmente no instrumento, Chiaffarelli utilizava métodos e composições para ensinar aspectos da sonoridade pianística e incentivava nos alunos práticas de transposição, composição e memorização de trechos musicais:

Nietta possue ouvido finissimo: tanto que nas composições que com methodo lhe vou confiando, frequentemente prevê a sucessão dos sons, raro é que erre um accorde, transporta já com certa facilidade, decora de um dia para o outro longos trechos, seu sentimento vae ficando mais profundo, os dedinhos e as mãosinhas vão se allongando e fortalecendo. Suas pequenas composições estão tomando forma um tanto mais complicada, mas sua melodia é ainda singela e a harmonia que emprega rudimentar²¹⁰.

O desenvolvimento da escuta musical inteligente também é um aspecto presente nos relatos de Chiaffarelli. Para trabalhar esse ponto, o professor oferecia aulas em grupo em sua escola, assim as alunas poderiam ouvir umas às outras e se acostumarem a tocar em público. A escuta musical seria assim incentivada e cada vez mais as alunas poderiam identificar diferentes estilos musicais²¹¹.

O estudar além do estudo mecânico do piano era defendido pelo professor como uma forma de compreender melhor as concepções musicais:

E' necessario observar que evitando, nos limites do possível, o methodo de ensinar a martelo, procurei, e com certo successo, despertar a iniciativa pessoal, indiquei tambem com incistencia os livros precisos para as meninas se instruirem, pois o estudo exclusivo do piano é insufficiente para a comprehensao das

²⁰⁹ *Ibidem*, p.24.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 24.

²¹¹ *Ibidem*, p. 7.

grandes concepções musicais. A música sem o subsídio de uma cultura geral, da ciência, arruinou, é sabido, muitos músicos italianos, franceses, etc. e dos mais famosos²¹².

Conforme Junqueira, Chiaffarelli também tinha a preocupação de modificar o conteúdo programático desenvolvido por seus alunos, chegando a realizar viagens para a Europa, a fim de renovar-se com grandes nomes da música alemã e italiana. Através das correspondências que Chiaffarelli trocava com professores europeus, Junqueira concluiu que, para o professor, era importante “adquirir o que de mais novo e de valor encontrasse à venda”, copiando e encomendando manuscritos para suas aulas²¹³.

Além da busca para se manter atualizado, o professor se movimentava para incorporar novas ideias aos modelos de ensino do piano. Chiaffarelli optava por não centralizar o estudo do instrumento na técnica pianística e sim em desenvolver no aluno uma compreensão profunda da arte. Ele compreendia que, para o ensino do piano, o discípulo deveria trabalhar a inteligência e os músculos, e que era preciso que esses dois aspectos caminhassem juntos²¹⁴.

Com consciência de que no estudo do piano existiam os momentos de desânimo, o professor aconselhava suas alunas sobre a necessidade de perceber que o estudo não tem fim:

Meninas, que frutos o futuro nos poderá dar? Olhem para o céu e, em uma noite estrelada, perscrutem-no, ou abram e leiam attentamente uma página de Astronomia, hão de vêr que pobres francas criaturas são os homens – hão de compreender que o estudo não tem confins: felizes si não desanimarem²¹⁵.

Em relação à interpretação musical, Chiaffarelli propunha para suas alunas que ouvissem a mesma música sendo tocada por pianistas diferentes. Isso

²¹² CHIAFFARELLI, L. *A Música para Todos*, ano 2, nº. 25-26, maio de 1897.

²¹³ A. Bevilacqua também buscava renovar o repertório de seus discípulos. Conforme L. Azevedo (*apud* JUNQUEIRA, *op. cit.*, p.26), os alunos de Chiaffarelli e Bevilacqua se multiplicaram e contribuíram para a renovação do repertório pianístico que era ensinado na cidade.

²¹⁴ BARBOSA, Rodrigues. *Ao maestro Luigi Chiaffarelli – suas alunas agradecidas*. São Paulo: s.n., 1916, p.5.

²¹⁵ CHIAFFARELLI, L. *A Música para Todos*, ano 2, nº. 25-26, maio de 1897.

contribuiria para que elas desenvolvessem suas próprias interpretações das composições que estudavam:

[...] deverá o Professor às vezes permittir um pouco de liberdade e experimentar a capacidade, a iniciativa de seus discipulos, também deixando-os trabalhar em paz *avex leur tête*, e não se metter incessantemente entre elles e a musica de maneira a lhes tirar qualquer subjetividade²¹⁶.

A crítica musical, às vezes, não apreciava quando o artista apresentava, em concertos, interpretações diferentes do usual para peças clássicas. O pianista Busoni (1866-1924) apresentou na Alemanha novas interpretações das obras de Beethoven e a crítica musical se posicionou negativamente em relação as suas escolhas. Porém, outros pianistas, como o português Vianna Motta (1868-1948), pensavam como Chiaffarelli. Para Vianna Motta, o que Busoni propunha era trazer outros pontos de vista e que isso era enriquecedor²¹⁷.

Além da interpretação da música, o aluno deveria estar atento com a postura adotada ao se apresentar²¹⁸:

É necessario que o artista enobreça todo e qualquer movimento: coração, alma em chammas, mas a cabeça, o corpo devem obedecer à vontade; a calma exterior deve ser impertubavel. Si o compositor desespera, ou se resigna, chora ou ri, philosófa ou graceja, o interprete não deixará ver, mas sim, ouvir, sentir e nada mais²¹⁹.

A escola pianística de Chiaffarelli buscava seis aspectos: o profundo respeito pelos progressos dos colegas; a importância de estudar bem aquilo que o aluno pretendia estudar; a vontade de querer aprender mais e não ter medo de superar as dificuldades; a importância de aprender os sons emitidos pela natureza;

²¹⁶ CHIAFFARELLI, *op. cit.*, p. 32

²¹⁷ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 10, 1ª e 2ª quinzena de maio de 1910.

²¹⁸ Cf. JUNQUEIRA, havia diferença entre os pianistas que se apresentavam em salões por puro divertimento e aqueles que se apresentavam em recitais e concertos. Os últimos, quando apresentavam conhecimento teórico aprofundado de teoria e do instrumento, estabeleciam outro tipo de relação com o público, pois se posicionavam como artistas.

²¹⁹ CHIAFFARELLI, *op. cit.*, p. 40.

saber associar o trabalho da inteligência com o trabalho dos músculos e, por fim, enobrecer todo e qualquer movimento no palco²²⁰.

Conforme Franco Cenni, os “Concertos Históricos” contribuíram para que o interesse sobre o piano aumentasse e que as pessoas da cidade buscaram estudá-lo. O instrumento podia ser considerado como “obrigatório nas casas brasileiras, mesmo as mais modestas, pois da necessidade de cada moça ter uma prenda resultava invariavelmente o estudo do piano”²²¹.

A grande quantidade de moças que aprendiam piano em São Paulo pode ser observada através da lista dos alunos que estudaram com Chiaffarelli²²². Durante o período de 1892-1915, estão listados cerca de 500 nomes, nos quais apenas 41 são masculinos²²³. Nos comentários de *Migalhas*, o professor fala de seus estudantes no feminino, utilizando os termos *alumnas*, *discipulas* ou *senhoritas*.

Conforme Junqueira, o estudo do piano antes de Chiaffarelli podia ser considerado como “um passatempo ou índice de posição social, ficando sua função educativa relegada a um plano secundário”²²⁴. As escolhas do professor para desenvolver em seus alunos uma consciência de estudo diferente também visava modificar certas práticas que ocorriam em relação ao estudo do instrumento.

A maneira que se estudava piano em São Paulo era vista negativamente pelo professor, pois era feita de forma inconsciente:

O piano esta desacreditado. Como não? A vizinha do meu primo Pancrácio levantou-se às 5 horas da madrugada e toca veloz, mas erradamente, todos os exercícios e as escalas do methodo de Hanon [...]. O primo de meu amigo, Pancrário, não há

²²⁰ ORSINI, Maria Stella apud AMATO, Rita. *Cultura musical e pianística nacional: seus crescendo e diminuendos*. *Em pauta*, v. 17, n. 28, jan-jun de 2006, p. 29.

²²¹ CENNI, Franco. *Italianos no Brasil - Andiamo in 'Merica*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 442.

²²² O professor era muito apreciado pelos seus discípulos e recebia homenagens. Em uma reunião feita em sua residência, Chiaffarelli ganhou presentes, flores e um busto em bronze (*Correio Paulistano*, 3 de setembro de 1913).

²²³ A lista se encontra em uma publicação que contém os programas dos “Concertos Históricos” e dos “Saraus Musicais” promovidos pela escola de música de Luigi Chiaffarelli, intitulada como *Ao maestro Luigi Chiaffarelli – suas alumnas agradecidas*, com data de 2 de setembro de 1916.

²²⁴ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 9.

que ver, odeia o piano. Meus senhores – o pior é que estamos quase todos no caso do Pancrário [...]. Sabe-se, pela estatística, que só a Alemanha constrói perto de 90 mil pianos por ano [...]. Então? Então não é o instrumento que é ruim, são os dilettanti inconscientes que deleitam ninguém, a não ser as pessoas das famílias que, por vezes, valha-nos a verdade, não ouvem nada de preciso por causa do pedal direito. O pedal direito esconde todos os pecados pianísticos [...]²²⁵.

A abordagem de ensino de Chiaffarelli era oposta a forma com a moça tocava, que estudava com ênfase na velocidade, mas cometia erros nos exercícios de escalas e do método *Hanon*. O professor procurava transmitir aos alunos que a técnica podia ser feita junto com musicalidade, resultando em qualidade sonora.

Para esse tipo de aprendizado, Chiaffarelli tinha o cuidado de escolher pequenas obras que possibilitassem o desenvolvimento progressivo do estudante e, assim, conquistassem uma base técnica no instrumento. Ele também ensinava seus alunos a utilizarem recursos próprios da mecânica do piano, como a utilização dos pedais, que, para ele, eram um acessório indispensável da interpretação²²⁶.

Luigi Chiaffarelli trouxe novas práticas e dinâmicas para o cenário musical paulistano onde o estudo do piano pôde se desenvolver sob novas óticas. A abordagem de ensino individualizado, levando em consideração as características próprias dos alunos, para que tivessem aprimoramento musical diferenciado, influenciou no surgimento da primeira geração de pianistas brasileiros com reconhecimento e prestígio no exterior²²⁷.

Um último apontamento a ser levantado é referente à formação de pianista dentro da estrutura do “Conservatório Dramático Musical de São Paulo”²²⁸. O

²²⁵ CHIAFFARELLI, *op. cit.*, p. 21-22.

²²⁶ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 50.

²²⁷ Foram seus alunos Guiomar Novaes (1894-1979), Antonietta Rudge (1885-1974) e Souza Lima (1898-1982), pianistas elogiados e de destaque da época.

²²⁸ A maioria dos que procuravam a formação pelo “Conservatório Dramático Musical de São Paulo” eram mulheres. Cf. TOFFANO, entre 1913-1929, foram formados no Conservatório Dramático Musical de São Paulo o total de 634 alunos, sendo 617 mulheres e apenas 17 homens. O aumento de mulheres no curso foi significativo na década de 20, começando com 15 alunas, e terminando em 1929 com 145 alunas. O Curso de Concertistas em Piano também tinha predominância feminina: dos 26 matriculados, apenas 3 eram homens.

curso superior de piano possuía em seu currículo uma disciplina sobre o ensino do instrumento, mas, o modelo baseado em conservatórios europeus prevalecia. Esse tipo de modelo focava no estudo técnico, performático e no virtuosismo, sem abordar elementos como didática e ensino do piano²²⁹.

O modelo europeu de ensino adotado pelo Conservatório, conforme Rita Amato²³⁰, privilegiava os repertórios musicais dos séculos XVIII e XIX, e outros aspectos:

[...] o primeiro, ligado ao conteúdo do ensino e dos métodos, com metas objetivas no processo de aprendizagem; o segundo, ao comportamento social e cultural, com uma introspecção da importância individual e sua relação com a execução pública em concertos oferecidos por esses conservatórios, privilegiando os melhores e mais dedicados alunos; e, finalmente, o terceiro, ligado ao prestígio das instituições.

Conforme João Gomes Rocha:

Até meados do século XX, o músico formado em conservatório era portador de diploma (reconhecido e aceito legalmente) e podia atuar como professor de música em instituições de ensino público e cursos particulares. A tendência dominante deste modelo de ensino é que os professores ensinavam da mesma forma como foram ensinados²³¹.

Nessa abordagem, não havia espaço para questionamentos sobre as práticas de ensino, sendo o papel do professor apenas de transmitir os saberes de seus mestres e, o dos alunos, recebê-los²³². A meta de atingir o virtuosismo técnico sem dar espaço para desenvolvimento pessoal e criativo ia na direção contrária as propostas de ensino de Luigi Chiaffarelli.

²²⁹ ESPERIDIÃO, N. *apud* ROCHA, João Gomes. Escolas especializadas em música: conservatórios, modelo conservatorial e formação de professores. Paraíba: II CONEDU (Congresso Nacional de Educação, s/p.).

²³⁰ AMATO, Rita C. F. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. *Music Hodie*, nº.1, v. 6, 2006, p. 1.

²³¹ ROCHA, *op. cit.*, s.n.p.

²³² ROCHA, *op. cit.*, s.n.p.

2.2 – Professores de piano e a técnica pianística

A profissão de professor de música em São Paulo se desenvolveu a partir da segunda metade do século XIX. As aulas eram, em grande parte, realizadas em domicílio e com professores estrangeiros²³³. No período entre 1850-1900 existiam cerca de 164 professores de música atuando na cidade²³⁴ e o termo “professor” era utilizado como sinônimo de músico²³⁵.

O profissional da música exercia funções diferentes em seu cotidiano, ensinando ou realizando concertos²³⁶. Em alguns anúncios de professores de piano, observa-se que a prática não era exclusiva e que, muitas vezes, aparecia associada à lições de canto, outros instrumentos musicais ou teoria musical. Ao longo do século XIX, o número de professores de piano foi aumentando na cidade e percebe-se que continuaram a atuar em muitas funções²³⁷.

Em 1865, no *Correio Paulistano*, o professor Emilio Eutequiano Correa do Lago informava sobre lições de piano e, também, de canto:

²³³ Alguns eram instrumentistas ou cantores que vinham passar uma temporada na cidade e além de participarem de concertos e óperas, aproveitavam para dar aulas.

²³⁴ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 174

²³⁵ *Ibidem*, p. 172.

²³⁶ É interessante destacar que Cf. Ailton Morila, os professores transitavam entre a música erudita e a música popular para conseguir sobreviver e se profissionalizar. Assim tocavam desde bailes até concertos (MORILA. “Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo”. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 21, jan.-jul., 2010, p. 83).

²³⁷ O aumento de professores de piano em São Paulo pode ser percebido na quantidade de anúncios que publicavam no *Correio Paulistano*. No período de 1850-1860 existem apenas 4 anúncios, enquanto que de 1890-1900 existem 113. Entre 1900-1910 o número cai um pouco, passando para 94 anúncios. Outra questão interessante é que a quantidade de mulheres se pronunciando como professoras de piano aumentou. De 1850-1860 não existem anúncios de professoras de piano, já em 1890-1900 existem 6. O número aumenta significativamente no período de 1900-1910, passando a ter mais de 110 anúncios.

PROFESSOR DE PIANO E CANTO
20—Rua da Imperatriz—20
Emilio do Lago, professor de piano e canto, para melhor regularizar o ensino, tem deliberado adoptar o seguinte programma: —as lições que der aos seus discipulos e discipulas, seja qual for o numero, deverão ser pagas no fim de cada mez.
 As unicas lições descontadas, serão aquellas que o professor deixar de dar por encommo de saude, por ser dia sanctificado, ou por qualquer outro motivo justo.
 Os preços serão regulados do seguinte modo: —na cidade—cada lição 2\$000 rs., na mesma casa e para mais de uma pessoa da mesma familia 1\$500 rs. cada uma. Fóra das pontes da cidade, cada lição 3\$000 rs., na mesma casa e para mais de uma pessoa da mesma familia 2\$500 rs., cada uma.
 O que fica exposto, terá vigor do 1.º de Janeiro de 1866 em diante. 3—1

Correio Paulistano, 22 de dezembro de 1865.

Emílio dava aulas particulares em endereço fixo, na rua da Imperatriz nº 20, ou em domicílio. Conforme o anúncio, percebe-se que as lições ocorriam com certa regularidade, uma vez que não realizar o pagamento só seria possível em situações especiais - como em feriados ou em casos de problemas de saúde do professor.

A indicação de Emílio sobre os valores que cobrava quando as casas eram localizadas “fora das pontes da cidade” mostra a procura de aulas de piano em regiões de São Paulo que iam além das centrais²³⁸. A promoção em relação aos valores das aulas entre 2\$000 e 3\$000 para “pessoas da mesma casa” ou “pessoas da mesma família”, além de ser um atrativo, proporcionava melhores condições para o professor, pois poderia ter mais alunos e menos deslocamento.

²³⁸ Também existiam professores de piano na Província. O Clube Mozart de Campinas possuía um professor de piano como diretor, Luiz de Padua (*Correio Paulistano*, 30 de janeiro de 1890) e Presciliano Silva ensinou em Campinas, de 1885 a 1890, piano, solfejo, harmonia e contraponto (*Correio Paulistano*, 11 de abril de 1890).

Alguns professores davam aulas de assuntos extramusicais²³⁹, como Ernesto Maneille, que, além de dar aulas de piano, canto e música, ensinava língua francesa em sua casa, na Rua do Bexiga, ou em casas particulares. Ernesto se pronunciava como conhecido na capital e nas cidades da província²⁴⁰. Outro caso era o de oferecer mais de um serviço relacionado ao piano. Gustavo Helmold se identificava como professor de piano e anunciava que fazia serviços de concerto e afinação do instrumento na Rua da Santa Casa, nº 10²⁴¹.

O ensino do piano em São Paulo não era uma prática exclusivamente masculina. Em 1868 a professora Emilia Weith dava aulas de piano nas casas dos alunos ou na sua própria casa²⁴². Outro exemplo é a professora de canto e piano, Marietta Mirandola, que chegou em São Paulo, em 1874, depois de lecionar por um tempo no Rio de Janeiro. Marietta anunciou como atrativo de seus ensinamentos a sua experiência internacional²⁴³.

Existiam, também, situações com professoras que vinham para o Brasil com intuito de instruir crianças. Elas ensinavam disciplinas diferentes em casas de famílias ou trabalhavam em colégios²⁴⁴. Ina Von Binzer, uma alemã que viera ao Brasil em 1881, mencionou bastante, em seus relatos, aulas de piano²⁴⁵. Em uma das casas que Ina trabalhou havia dois pianos, um em ambiente de estudo e outro em ambiente de festividades:

Aqui, as aulas são das 7 às 10; depois vem o almoço quente [...]. Prosseguimos até uma hora, quando temos então trinta minutos para o lanche; à 1 ½ começam as aulas de piano que vão até às 5, quando servem o jantar [...] Costumo dar aula de piano

²³⁹ Janice Gonçalves fez um anexo com nomes de pessoas que davam aulas de piano, mas que também atuavam em outras áreas. Nele aparecem profissões como padre, leiloeiro, diretor(a) de escola, escriturário e professor de línguas (GONÇALVES, *op. cit.*, p.205-206).

²⁴⁰ *Correio Paulistano*, 9 de janeiro de 1862.

²⁴¹ *Correio Paulistano*, 27 de junho de 1854.

²⁴² “A professora Emilia Weith, tem a honra de participar ao respeitavel publico, que da licções de piano, tanto em casas particulares, como na casa de sua residência, rua do Principe n. 19, antiga Cruz Preta” (*Correio Paulistano*, 26 de fevereiro de 1868).

²⁴³ Marietta fora aluna do Real Conservatório Musical de Milão e tivera carreira lírica no Chile e em Nova Granada. Seu marido, Jorge Mirandola, cantava como baixo na Companhia Lyrica de Opera Italiana que estava realizando apresentações no Theatro Provisório (*Correio Paulistano*, 17 de novembro de 1874).

²⁴⁴ Como exemplos de disciplinas que poderiam ser ensinadas: piano, francez, canto, litteratura franceza, historia, geographia e desenho (*Commercio de São Paulo*, 18/02/1905).

²⁴⁵ BINZER, Ina Von. *Os meus romanos, as alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

no chamado quarto de trabalho de D. Alfonsina, porque as crianças não estudam no piano de cauda da sala de visitas, mas num veterano piano de armário ²⁴⁶.

Desde a segunda metade do século XIX, já ocorria a prática de anunciar aulas em jornais. As informações que eram indicadas especificavam endereços de contato²⁴⁷ e quais instrumentos musicais o professor ensinava. Os professores de piano começaram a anunciar no *Correio Paulistano* a partir de 1857²⁴⁸, sendo o primeiro anúncio do professor Antonio Ibaire. No jornal, havia o comentário de que Antonio seria o responsável por preencher uma lacuna da cidade, já que “há muito que na nossa capital se fazia sentir a falta de um professor de piano”²⁴⁹.

A experiência estrangeira era destacada nos anúncios como uma forma de garantia de ensino de qualidade. Por exemplo²⁵⁰, estava em São Paulo, em 1892, Marta Valdistincta, professora de piano, canto e violino, que enfatizou ser aluna laureada no “Conservatório de Paris”. No anúncio, ela era referenciada como uma “artista de mérito reconhecido” e que exercia “nobre profissão”²⁵¹.

Junto aos anúncios, o *Correio Paulistano* se pronunciava em relação ao serviço oferecido pelo professor. A divulgação das aulas com a validação do jornal foi procurada por Francisca Strianese que apareceu na redação com vários atestados, dos quais o *Correio Paulistano* aprovou como “*honrosos para seu mister*”²⁵².

Os professores também tinham a preocupação de pontuar nos anúncios os locais e formas de ensino que procuravam ou ofereciam. Em 1907, *O Commercio de São Paulo* publicou o anúncio de uma professora de canto e piano que se oferecia para dar aulas em colégio de meninas e que não se importava em lecionar

²⁴⁶ BINZER, *op. cit.*, p.27, 28 e 46.

²⁴⁷ Existiam professores que indicavam seu próprio endereço para que os interessados entrassem em contato, mas também tinham aqueles que forneciam os endereços de estabelecimentos musicais como a Casa Levy e a Casa Bevilacqua. Cf. Janice Gonçalves, a Casa Levy era também uma “agência informal de empregos” ou uma “central de informações” (GONÇALVES, *op. cit.*, p.122).

²⁴⁸ É importante destacar que a primeira edição do *Correio Paulistano* é de 26 de junho de 1854.

²⁴⁹ *Correio Paulistano*, 30 de setembro de 1857.

²⁵⁰ Outro exemplo é a irmã de Carlos Gomes, d. Joaquina Gomes, que se transferiu para a cidade e foi reconhecida, conforme o anúncio, como uma “distintíssima professora de piano”. (*O Commercio de São Paulo*, 7 de outubro de 1901).

²⁵¹ *Correio Paulistano*, 16 de março de 1892.

²⁵² *Correio Paulistano*, 17 de novembro de 1892.

no interior. Como diferencial, foi acrescentado que ela possuía “excelente método” e que garantia “adiantamento as alunas”²⁵³.

O contrário também acontecia, havendo colégios procurando professoras para lecionarem. Em 1872, Honorata Maria da Conceição procurava, especificamente, uma mulher para lecionar em seu colégio, localizado na Tabatinguera, nº 6:

Professora de Piano:

Honorata Maria da Conceição tenciona abrir nesta cidade um collegio, ou antes uma escola de musica, canto e piano, grammatica portugueza e franceza, á rua Tabatinguera n. 61, leccionando todos os dias uteis, excepto as quintas-feiras. A anunciante [...], com a necessaria theoria para explicar as regras mais particulares, especialmente musica, espera merecer dos srs. paes de família toda a protecção, certos de que as senhoras suas filhas serão ensinadas com zelo e delicadeza. As horas de ensino serão das 10 da manhã á 1 da tarde. Para tratar na rua acima indicada, e, por obzequio, em casa do sr. Henrique Luiz Levy²⁵⁴.

Outros colégios da cidade divulgavam o ensino de música e, em alguns casos, especificavam o ensino do piano²⁵⁵. Geralmente, as aulas eram anunciadas junto com aulas de canto e aulas de música oferecidas por colégios para moças. Em 1857, os colégios “Casa de Educação de Meninas de D. Maria Bressane” e “Colégio de Meninas de d. Rita Leopoldina da Silva”, na rua Direita, nº 13, já ofereciam cursos de piano e, posteriormente, em 1886, o “Seminário Glória de Educandas”²⁵⁶. O piano também era disciplina estudada em internatos para meninos. Em 1887, o “Colégio Azevedo Soares”, na Rua do Monsenhor Andrade nº 38, oferecia aulas facultativas de música instrumental, piano e desenho por 24\$000 cada²⁵⁷.

²⁵³ *O Commercio de São Paulo*, 3 de abril de 1907.

²⁵⁴ *Correio Paulistano*, 7 de agosto de 1872.

²⁵⁵ Cf. GONÇALVES, o ensino de música “chegou a ser incorporado à grade curricular de colégios e casas de instrução, mas prejudicado pela instabilidade de tais instituições na capital, quase todas de vida efêmera”. As aulas de música também poderiam acontecer nos clubes musicais da cidade, como o “*Club Mozart*” e o “*Club Musical 24 de Maio*” (GONÇALVES, *op. cit.*, p. 172 e 207).

²⁵⁶ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 207, 208 e 209.

²⁵⁷ *Correio Paulistano*, 2 de fevereiro de 1887.

Mlle. Jardim, professora do “Colégio Nossa Senhora do Sion” (1901), localizado em Higienópolis, nº 901, se encontrava disponível para ensinar fora do local, na Rua 7 de Abril, nº 27. Entre as disciplinas que oferecia, se encontravam aquelas consideradas como importantes para a educação das jovens da época: português, francês, geografia, aritmética, piano e trabalhos de agulha²⁵⁸. No colégio, o piano era parte integrante do ensino musical²⁵⁹ e era ensinado em grupo em uma sala de aula específica:



COLOMBO, M. *Sion – da Belle Époque aos nossos dias*. São Paulo: s/l n., 2013, p. 115.

Conforme Jaci Toffano,

Durante todo o século XIX, de modo geral, o que de mais significativo ocorreu em prol da educação feminina foi a cristalização de um currículo contendo disciplinas que favoreciam o desempenho da mulher como mãe, esposa e dona de casa. Dentre essas atividades destacavam-se como as mais importantes: trabalhos manuais, com ênfase na execução das mais variadas espécies de bordado; aprendizagem de línguas (geralmente o francês e a língua nacional) e estudo de música²⁶⁰.

²⁵⁸ *Correio Paulistano*, 26 de março de 1903.

²⁵⁹ A educação musical também fazia parte do programa do Liceu de Artes e Ofícios (1873), localizado inicialmente na Rua Boa Morte, nº 17. No período de 1882-1889 as disciplinas do liceu eram separadas em duas grandes áreas: Ciências Aplicadas: Aritmética, Álgebra, Geometria plana e descritiva, Geologia, Zoologia, Botânica, Física, Química, Mecânica, Agrimensura e Stereometria; e Artes: Desenho linear, de ornato, de figura, de máquinas, a Arquitetura, a Modelação, Escultura e estatuaría, a Caligrafia, Gravura, Pintura, Fotografia, e a Música. (RICARDO, Severo. *O liceu de artes e ofícios de São Paulo*. São Paulo: s/n., 1934, p. 14).

²⁶⁰ TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag - o paradoxo feminista*. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 51.

O estudo do piano era uma das prendas domésticas e educação apropriada para as jovens moças. Uma das justificativas para isso, conforme Jaci Toffano, é que se considerava como bem-educada a jovem que “arranhasse” algumas palavras em francês e dedilhasse o piano, assim como também havia uma associação entre o dedilhar do piano e o gesto feminino²⁶¹.

O pianista francês, Gabriel Giraudon, que chegou no Brasil em 1859, também foi um professor de piano reconhecido na época²⁶². Exercendo o magistério por mais de 30 anos, Giraudon, assim como Luigi Chiaffarelli, formou gerações de músicos que se destacaram pela cidade, como Henrique Oswald, Luiz Levy e Alexandre Levy. Conforme Rezende,

Giraudon, ainda, foi responsável pelo reconhecimento do talento feminino, que, até então, era reservado à família – uma mulher jamais tinha pisado num palco para se apresentar. Gerando grande polêmica, Giraudon conseguiu derrubar esse preconceito que impedia que mulheres fossem também consideradas artistas²⁶³.

Jaci Toffano afirma que artistas estrangeiros e brasileiros foram importantes no desenvolvimento da entrada no piano no Brasil e influenciaram o gosto do público pelos concertos. Mas, em suas palavras, “não se pode negar que os pianistas homens estrangeiros abriram espaços significativos para a geração, especialmente para mulheres”²⁶⁴.

Anos depois de Giraudon, pianistas concertistas como Magdalena Tagliaferro, Antonietta Rudge e Guiomar Novaes participaram como solistas de concertos em vários salões da cidade²⁶⁵. A presença feminina em programas de

²⁶¹ *Ibidem*, p. 51 e 52.

²⁶² Giraudon morava na Rua das Flores e posteriormente se mudou para a Rua do Olvidor, nº 15 (*Correio Paulistano*, 4 de fevereiro de 1863). Além das aulas de piano, o professor dava lições de canto, harmonia e composição transcendente (*Correio Paulistano*, 3 de novembro de 1860).

²⁶³ REZENDE, *apud* MOREIRA, Ana Lúcia I. G. *Iniciação ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, 2005, p. 20.

²⁶⁴ Para mais informações sobre profissão de pianistas e concertistas mulheres, ver: TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag - o paradoxo feminista*. Brasília: Editora UnB, 2007.

²⁶⁵ Antonietta Rudge desde pequena já realizava recitais solo, como já foi mencionado em relação aos “Concertos Históricos” organizados pelo professor Luigi Chiaffarelli. Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes eram muito elogiadas pela crítica. Cf. TOFFANO, as três são “símbolos da história

recitais era expressiva, como é possível ver nas fotos abaixo referente aos recitais das alunas de canto e piano do professor João Gomes de Araújo, e de uma apresentação em Campinas:



A Cigarra, ano 1, nº. 10, 16 de setembro de 1914.



Guiomar Novaes e as “distintas senhoritas” que promoveram o seu concerto em Campinas.
A Cigarra, ano 1, nº. 4, 6 de maio de 1914.

do piano como instrumento de concerto no Brasil, foram responsáveis pela projeção da escola de piano brasileira no cenário internacional nas primeiras décadas do século XX” (TOFFANO, Jaci, *op. cit.*, p. 17).

As jovens também atuavam como pianistas cameristas. Em setembro de 1910, ocorreu uma apresentação musical no “Salão Germânia” com um programa realizado exclusivamente com musicistas. As senhoritas Maria Garcia Arantes, Maria Lacaz Machado e Germaine Weill acompanharam a violinista Yvonne Hildebrand e a cantora Antonietta Penteado, apresentando composições de Chopin, Liszt e Schumann²⁶⁶.

Além da prática de ensinar piano e de se apresentar em concertos de música erudita, algumas mulheres anunciavam que tinham disponibilidade para trabalhar com apresentações de piano em situações mais descontraídas, como bailes e festas²⁶⁷.

As jovens pianistas *virtuosos* eram assunto na imprensa desde o começo de suas atividades como concertistas²⁶⁸. Guiomar Novaes, quando foi à Paris, surpreendeu o público por seu talento e desenvolvimento pianístico em tão pouca idade²⁶⁹:

As notícias recebidas de Paris sobre a talentosa pianista Guiomar Novaes, tão apreciada e estimada da sociedade paulistana, são muito lisonjeiras. De uma carta do professor Philipp, recebida em S. Paulo, havia as seguintes referências á sympathica artistasinha: “Ao cabo de dois annos poderá ser um admiravel primeiro premio”. Em outra carta posterior, dizia o professor Philipp: “Guiomar Novaes acaba de ser recebida em minha classe, em primeiro lugar por unanimidade, num total de 295 alumnos²⁷⁰”.

A *Cigarra* também elogiava a pianista, e em suas palavras apresentava uma relação entre a aprovação da crítica musical com validação de qualidade. A revista se referenciava a Guiomar Novaes como “acclamada pela crítica severa e

²⁶⁶ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 12, 20 de setembro de 1910.

²⁶⁷ “Professora de piano habilitada, dá licções em casa de familia e acceita chamados para tocar em bailes, festas, etc”. (*O Commercio de São Paulo*, 29 de março de 1909).

²⁶⁸ TOFFANO, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁹ Elogios a jovens meninos pianistas também aconteciam, embora com menor frequência. A *Cigarra* publicou a imagem do pequeno pianista Walter Marx após a realização de um concerto no Salão Germânia no qual a revista considerou que ele obteve “brilhante sucesso” (*A Cigarra*, ano 1, nº. 12, 29 de outubro de 1914).

²⁷⁰ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 2, 24 de dezembro de 1909.

competente da Europa, entre as maiores sumidades da arte musical contemporânea” e em relação à um concerto que ela realizara no Rio de Janeiro, destacaram que nem o público e nem a crítica puderam ouvi-la errar alguma nota²⁷¹. Conforme Janice Gonçalves, superar as dificuldades técnicas era algo visto como referencial de qualidade, mas que valorizava mais o intérprete do que a própria música²⁷².

De maneira geral, a valorização do virtuosismo²⁷³ era muito ressaltada pela crítica musical, ainda mais quando o artista em questão se apresentava fora do país. Os elogios sobre concertos com obras virtuosísticas davam ênfase em detalhes relacionados à técnica pianística do artista:

O Snr. Barroso Netto no piano é um artista de muito merecimento; sua mecânica brilhante, usada com segurança, fez prova no *S. François de Paule marchant sur les flots*, de Liszt, cujas dificuldades venceu com verdadeira galhardia, tirando do instrumento grandes efeitos de sonoridade. Foi um dos melhores números do concerto com o qual o Snr. Barroso Netto provou ter direito de se sentir senhor de si, consciente e orgulhoso de seu valor. Como técnica pianística mereceu os francos aplausos que o público lhe prodigalizou com justiça²⁷⁴

A ênfase na técnica pianística para atingir virtuosismo fazia parte do estudo do instrumento. Porém, conforme Rodrigues Barbosa, o domínio do estudo mecânico do instrumento, não era por si só, significado de virtuosismo, e sim o seu desenvolvimento junto com a busca pela qualidade do som:

[...] no pianista, o grande valor é o som. Não são a rapidez, a quantidade, a dificuldade dos trechos que constituem um talento: é, sim, a qualidade do som. O talento consiste nessa qualidade, que é essencial no pianista como nos cantores²⁷⁵.

²⁷¹ *A Cigarra*, ano 1, nº. 8, 1 de agosto de 1914.

²⁷² GONÇALVES, *op. cit.*, p.96.

²⁷³ Cf. José Wisnik (1977): “Observa-se de maneira generalizada, nos comentários de jornal, o respeito e o interesse pelo virtuose, da parte de um público formado no gosto pelo piano [...]”. (WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 76).

²⁷⁴ *Gazeta Artística*, a. 1, nº 11, junho de 1910.

²⁷⁵ BARBOSA, *op. cit.*, p.6.

Alguns críticos musicais também faziam comentários nos quais indicavam que havia diferença entre tocar piano apenas mecanicamente e tocar piano musicalmente. O professor Giraudon, por exemplo, recebia muitos elogios do *Correio Paulistano*, chegando a ser considerado, por um de seus críticos²⁷⁶, como o primeiro pianista em São Paulo:

[...] Este artista não tem sido, no nosso entender, bem compreendido entre nós, e apreciado como fôra mister. O piano parece que não desperta sympathias, pois que incontestavelmente Giraudon é o primeiro pianista que existe em S. Paulo [...] Giraudon é ainda senhor dos segredos da harmonia; e mais do que tudo [...] amante da sua arte do fundo do seu coração [...] Se quizeres um pianista que execute contorsões de Hercules, que arrebente cordas, esmigalhe o teclado e faça em pedaços os pedaes, não vades ouvir Giraudon. Elle pertence á essa escola, que nós estimamos, dos que tocam com a alma, dos que dão som á tecla á sua vontade, dos que conseguem a difficuldade vencida, com o perfeito do dedilhar e a sciencia do piano, e tudo isso com tranquillidade sem movimentos descontrolados, sem sobressaltos, e sem anseios inexplicaveis, para quem tem dous dedos de intelligência musical²⁷⁷.

A crítica ainda apresentava as ideias de que Giraudon era um artista de “merecimento firmado” assim como, “pianista de escola”. Os motivos levantados para o merecimento eram o toque nítido sem perder “uma só das notas”, vencer as dificuldades das músicas com facilidade e realizar fraseados musicais artisticamente. As conduções melódicas de fraseado de Giraudon chegaram a ser comparadas poeticamente à “gottas de orvalho que se desprendem do calice das flores ao alvorecer da madrugada”.

Com essas informações, é possível observar que havia nos comentários de concertos, uma associação entre o pianista que era considerado como artista, pois se preocupava com a musicalidade em suas interpretações, e o estudo técnico aprofundado do instrumento.

²⁷⁶ A crítica é assinada por “Rautona”.

²⁷⁷ *Correio Paulistano*, 14 de agosto de 1862.

A crítica musical se posicionava em relação ao estudo do piano em São Paulo, geralmente, com comentários negativos. Em artigos, apresentavam o que viam como soluções para o aprimoramento e qualidade no estudo do piano. Em 1895, um dos correspondentes da *Gazeta Artística*, que assinava como JOB, comentou sobre dois perfis de pianistas. O aspecto que os diferenciava era referente à dedicação e estudo metódico do piano:

Distingui-se já [...], quem se dedica seria e methodicamente ao estudo do piano do batedor de teclas, que põe o pedal no principio do trecho e só tira no fim, depois de ter matracado a valer anti-estheticamente²⁷⁸.

JOB complementou a sua visão sobre o “batedor de teclas” em outra edição da revista:

Para taes pessoas seria crime a indicação de estabelecer licções diárias nos primeiros seis mezes ou no primeiro anno ao menos, para o estudo do piano [...] se ao menos dez por cento dos que estudam piano com bons professores tivessem verdadeira disposição, teríamos em S. Paulo duzias e duzias de pianistas que não se limitariam ao maior ou menor preparo theorico e technico, sem nada exteriorizar da sua personalidade e ficam num impessoal caracteristico ao ponto de tendo-se ouvido um, conhecem-se os mais²⁷⁹.

Já o pianista que considerava como “sério”, dedicava horas de seu tempo para o estudo do instrumento e estava atento para movimentações muito específicas como:

[...] a pratica de tornar cada dedo independente do outro, livral-os da natural sugeição ao carpo e ao metacarpo, independer a mão do braço, este do corpo, uma mão da outra, um braço do outro; igualar a força dos diferentes dedos e adquirir os mais conhecimentos technicos para poder obter as diversas esfumaduras do toque²⁸⁰.

²⁷⁸ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910.

²⁷⁹ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 7, 1ª quinzena de março de 1910.

²⁸⁰ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910.

O estudo aprofundado do instrumento para atingir o virtuosismo exigia tempo, disciplina e atenção a muitos detalhes, inclusive corporais. Felix Otero, em artigo para *A Música para Todos*, concluiu que abordar o instrumento de maneiras diferentes poderia proporcionar tipos variados de sonoridades e efeitos, porém para atingir isso era necessário esforço:

É simplesmente enorme o que exige de força physica do pianista para vencer as difficuldades technicas [...] os menores detalhes se submettem a um estudo gymnastico e, até nas particularidades somenos importancia, ostenta-se o brilhantismo da virtuosidade [...] o estudo do piano hoje em dia impõe o conhecimento da diversidade nas applicações dos princípios technicos, estabelecidos pelas diversas escolas do desenvolvimento da virtuosidade, conhecimento imprescindivel para a execução artistica para as creações para plane²⁸¹.

Otero ainda pontuou que existia uma grande quantidade de material relacionado à técnica pianística e que era necessário saber distribuí-los metodicamente no momento do estudo. Os métodos de piano adotados eram sobretudo os estrangeiros, pois possuíam qualidade melhor em termos de nitidez e as traduções e edições nacionais eram mais difíceis de serem lidas²⁸².

Interpretação e sonoridade eram conceitos relacionados. A construção da sonoridade pianística se baseava nos tipos de toque que podiam ser desenvolvidos no instrumento. Era necessário pensar no peso que era atribuído a cada tecla, buscando aprimorar o toque, uma vez que os sons produzidos nunca têm intensidade constante²⁸³. Ao estudar piano também era necessário estar atento a mais de uma função: agilidade da mão, ataque de dedo, de pulso, antebraço, dedilhados diferentes e emprego do pedal²⁸⁴.

Em 1910, a *Gazeta Artística* trouxe publicações que mostravam que havia um interesse em pesquisar cientificamente sobre os toques do piano. A revista publicou um artigo de Otto Neitzel (1852-1920), médico polonês, no qual ele

²⁸¹ OTERO, F. *A Música para Todos*, a. 2, nº 21-22, fevereiro e março de 1897.

²⁸² *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910.

²⁸³ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 108.

²⁸⁴ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910.

comentou resultados referentes a soma de esforços que um pianista empregava quando tocava²⁸⁵.

Na mesma edição, a revista indicou o livro *Um novo estado de consciência – a coloração das sensações tactis*, de Maria Jaël, que trazia “processos novos para o aperfeiçoamento do tacto no estudo do piano e para a interpretação musical”²⁸⁶. Em São Paulo, também, havia a venda de *dactilions*, instrumentos que tinham como finalidade “desembaraçar e fortificar os dedos dos pianistas”²⁸⁷.

A pressa que algumas pessoas tinham para atingir em pouco tempo um nível avançado no piano foi criticada na *Gazeta Artística*. Como exemplo de sua crítica, foi publicado um relato da história de um professor que foi lecionar em uma casa com “um piano magnífico”. O professor fora convidado para uma xícara de chá e tocou algumas músicas para a família de sua estudante. Após ser elogiado por sua performance, o pai da moça o questionou em quanto tempo a filha tocaria como o professor. A resposta foi de que era necessário dedicação, aptidão natural e estudo sério, que em cerca de três ou quatro anos a aluna atingiria o nível. O pai ficou chocado com a resposta pois queria resultado imediato²⁸⁸.

O aperfeiçoamento do piano também exigia uma rotina de estudos constante. Alguns estudantes assinavam em seus livros e métodos datas de “conclusão” das peças que estudavam. Observando que, em alguns casos, havia apontamentos com datas muito próximas, JOB concluiu que existiam alunos que não conseguiam perceber que havia diferença entre fazer a leitura das notas e atingir aprimoramento técnico:

[...] é necessário domar as dificuldades diariamente durante longas horas repetindo quantas vezes for necessario até se obter o *desideratum*, extraíndo as passagens mais difficeis para um estudo mais insistente e isto por longos anos. Pessoas há, e é um mal bem commum, que tocam musicas superiores ás suas forças;

²⁸⁵ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 12, 20 de setembro de 1910.

²⁸⁶ Conforme a revista, o livro “demonstra a possibilidade de reforçar a intensidade do órgão visual, colorida com o auxilio da dissociação dos dedos e reciprocamente reforçar a dissociação dos dedos, influenciar sua sensibilidade e modificar a amplitude de seus movimentos pela intervenção das cores” (*Gazeta Artística*, ano 1, nº. 12, 20 de setembro de 1910).

²⁸⁷ Em 1868, os “*dactilions*” eram vendidos na Casa Levy no valor de 2\$000 (JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 9).

²⁸⁸ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910.

até se apresentam em publico em taes condições e exteriorizam o esforço ao ponto de dar uma impressão braçal desagradavel²⁸⁹

O comentário reprovando as pessoas que se apresentavam sem precisão e com peças que ainda não tinham domínio técnico, mostra a ideia de que a apresentação musical era o espaço onde o pianista se colocava em evidência e, de certa forma, podia ser validado ou não enquanto artista.

Janice Gonçalves ressaltou que, no contexto musical do século XIX, a exibição passava a

[...] ser a chave do trabalho musical - seja ele de composição ou de interpretação. Mas é uma exibição para grande público, em grandes espaços, exigindo, portanto, uma performance, uma teatralização da execução²⁹⁰.

A imprensa musical contribuiu para que ocorresse uma dicotomia entre os pianistas considerados “amadores”, por não possuírem precisão técnica, e os pianistas artistas, por conseguirem dominar as dificuldades técnicas das peças. Considerando a apresentação musical como um ato social, presumindo-se que há uma parte que ouve e outra que executa, a exposição do pianista e a exigência cobrada de que ele atingisse o preciosismo técnico culminaram na visão de que, só se aprovava como pianista de qualidade, aqueles que conseguissem agir como *virtuoses*.

²⁸⁹ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910

²⁹⁰ JANICE, *op. cit.*, 105.

Capítulo 3 – “O piano na imprensa paulistana: periódicos musicais e partituras”

[...] convinha que as partituras, além de impressas, fossem lidas, estudadas e executadas a contento²⁹¹.

Compor músicas para piano também foi uma prática da cultura pianística paulistana no final do século XIX e começo do século XX. Com o crescimento da circulação de materiais impressos em São Paulo, o acesso a músicas para piano também foi possível através de periódicos publicados na época. Os periódicos musicais traziam informações sobre a movimentação musical em São Paulo e proporcionavam espaços para divulgação e publicação de partituras.

A imprensa paulistana, nessa época, oferecia, aos diferentes públicos leitores, publicações das mais variadas modalidades²⁹². As tipografias da cidade²⁹³ imprimiam desde jornais diários até correspondências, panfletos, opúsculos, brochuras diversas, elegantes folhinhas e almanaques²⁹⁴. As revistas de variedades que circulavam por São Paulo abriam espaço para que sociedades artísticas e recreativas divulgassem eventos e reflexões sobre cultura, que, em algumas situações, podiam ser relacionadas ao piano.

Associados a esse desenvolvimento do periodismo em São Paulo, surgiram o jornal *A Música para Todos* (1896) – posteriormente, *Gazeta Litteraria Musical Illustrada* -, e a revista *Gazeta Artística* (1909), exemplos de periódicos musicais

²⁹¹ GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH, USP. São Paulo: 1995, p. 29.

²⁹² Nas últimas décadas do século XIX, mais de 600 publicações foram feitas na Capital, o quádruplo das quatro décadas anteriores (CRUZ, Heloisa de Faria (org.). *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana 1870-1930*. São Paulo, Arquivo do Estado, 1997, p. 21).

²⁹³ Algumas tipografias possuíam almanaques anuais próprios como a *Typographia Jorge Seckler & Cia.*, a seção de obras d'O Estado de São Paulo, e a Casa A. L. Garraux. (CRUZ, op. cit., p.20).

²⁹⁴ Com custo relativamente elevado, os almanaques culturais e/ou literários, Cf. Heloísa de Faria Cruz (1997), tornaram-se verdadeiros guias da cidade ao incorporarem em sua organização: “informações sobre a cidade, suas instituições, seus hábitos e espaços de cultura e entretenimento, recantos aprazíveis, estabelecimentos de ensino, associações recreativas, clubes de esportes, [...] indicadores comerciais e de profissões” (*Ibidem*, p.20).

que traziam, em suas seções, conteúdos artísticos variados e publicações de partituras²⁹⁵.

O piano tinha espaço nas páginas das revistas, aparecendo em anúncios, textos e imagens. Analisando esse material é possível observar que o instrumento estava inserido em práticas do cotidiano artístico-musical da cidade, como também era considerado como assunto de relevância para o público ao qual os periódicos se direcionavam.

3.1 – Periódicos musicais: *A Música para Todos* e a *Gazeta Artística*

Na passagem do século XIX para o século XX, a imprensa ilustrada paulistana se encontrava em um momento de expansão e transformação, apresentando ao seu público um conjunto diversificado de publicações periódicas que se pronunciavam como “revistas”²⁹⁶. A publicação, que, como o nome sugere, passa em revista diversos assuntos, é uma manifestação de uma criação em grupo²⁹⁷. Dentre os diversos grupos que se reuniam e produziam revistas em São Paulo, havia aqueles que criavam conteúdos para as pessoas que se relacionavam, de alguma forma, com o cenário artístico da cidade.

Geralmente, as revistas culturais e de variedade mostravam, em suas seções, assuntos do cotidiano de São Paulo, como comentários sobre apresentações artísticas que estavam em cartaz nos teatros da cidade. É possível observar que vários periódicos utilizavam formas e linguagens diferentes²⁹⁸ - como

²⁹⁵ Outras revistas artísticas circulavam pela cidade, como: *O Prelúdio* (1906-1907), editado pelos alunos do “Conservatório Dramático e Musical de São Paulo” e impresso pela *Typographia Maré e Monti*; *A Scena* (1904), do grupo que atuava no “Salão Ibach” e impresso na *Typographia Globo*; *A Ribalta* (1913), do grêmio “Dramático Musical Luso Brasileiro”; e a revista *A Música – Gazeta Artística, Musical, Ilustrada e Quinzenal* (1899). De maneira geral, os volumes avulsos desses periódicos possuem informações e comentários de atividades artísticas que ocorriam na cidade, textos literários, biografia de músicos, textos técnicos, sobre o ensino de música e críticas (*Ibidem*, p.24, 176, 208 e 237).

²⁹⁶ A palavra “revista”, conforme Ana Luiza Martins, é derivada da palavra inglesa “review” e pode ser definida, conforme o dicionário Aurélio, como uma “[...] publicação periódica, em que se divulgam artigos originais, reportagens etc., sobre vários temas, ou, ainda, em que se divulgam, condensados, trabalhos sobre assuntos variados já aparecidos em livros e noutras publicações” (HOLANDA, A. *apud* MARTINS, A. Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República (1890-1922)*. São Paulo: Edusp, 2001, p.46).

²⁹⁷ Como redação usavam suas próprias casas, bares, escolas e associações. O financiamento para a publicação das edições era adquirido através de assinaturas e com a renda de anúncios (ROCHA, C. *apud* MARTINS, *op. cit.*, p. 45).

²⁹⁸ Por exemplo, a revista *A Cigarra* (1914), de publicação quinzenal e com direção de Gelasio Pimenta, utilizava, em suas páginas, fotografias, poemas e crônicas.

poemas, crônicas, fotografias e músicas -, para falar de temas variados, inclusive musicais²⁹⁹.

Conforme Heloísa de Faria Cruz, ao lado dos jornais diários de São Paulo³⁰⁰, circularam os periódicos que podem ser intitulados como “folhas” e “revistas”. Essas publicações surgiram como novidade na imprensa paulistana e, aos poucos, foram ganhando espaço. Os conteúdos que abordavam eram relacionados a grupos sociais diferentes³⁰¹ e podiam ser distribuídos através do serviço de entrega de assinaturas – a principal forma de distribuição da imprensa periódica na época³⁰².

Consideradas como típicas do final do século XIX, as folhas e as revistas se pronunciavam como:

Literárias, noticiosas, recreativas, comerciais, humorísticas, mas também críticas, reivindicatórias, doutrinárias, [...] transformaram-se no suporte impresso das mais variadas concepções e práticas culturais³⁰³.

Em algumas revistas, é possível observar, através de seus títulos e subtítulos, informações sobre o que produziam e a quem se destinavam. A *Gazeta Artística* (1909) mostrava, com seu título, que era um periódico centrado em notícias e comentários relacionados especificamente a área artística e, no seu subtítulo, dizia ser uma revista quinzenal de “musica, litteratura e bellas-artes”. Dessa forma, a revista indicava, além de sua periodicidade, a quais áreas artísticas direcionariam os seus conteúdos.

²⁹⁹ Conforme Janice Gonçalves, na década de 1860, o estabelecimento de Emydgio Junior foi um dos primeiros da cidade a conceber e veicular uma publicação exclusivamente voltada para músicas. O local fora montado com o sócio de Emydgio, Antonio Carlos (GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH, USP. São Paulo: 1995, p. 51).

³⁰⁰ Os jornais diários começaram a aparecer em meados do século XIX. Como exemplos dos que circulavam pela capital paulista: *Correio Paulistano* (1854), *Diário de São Paulo* (1865), *A Província de São Paulo* (1875), *O Diário Popular* (1884) e *A Platéia* (1888).

³⁰¹ É interessante destacar que tanto quem produzia como quem lia as revistas de variedades, fazia parte de grupos sociais diversificados como imigrantes, mulheres cultas de elite, camadas intermediárias letradas e trabalhadores urbanos, assim, indo além da elite masculina de políticos, doutores e literatos (CRUZ, *op. cit.*, p.22).

³⁰² Com os avanços tecnológicos e com as vias férreas em São Paulo, o processo de transmissão de notícias e o serviço de entrega de assinaturas se tornou mais rápido e eficiente (*Ibidem*, p.21).

³⁰³ CRUZ, 1997, p. 20.

Também ocorria de periódicos destacarem em seus títulos algumas informações sobre si mesmos, associando-as a qualidades. *A Música para Todos*, após reformar sua estrutura de jornal para revista, acrescentou, abaixo de seu título, a informação “única no Brasil, publicada em São Paulo”. Já a revista *A Mensageira* (1897), com direção de Presciliana Duarte de Almeida, utilizava o subtítulo para mostrar que iria além da área específica que abordava. Ao se apresentar como uma “revista literária dedicada á mulher brasileira”, o periódico pronunciava quem esperavam ter como leitores³⁰⁴.

No final do século XIX e começo do século XX, é possível observar que, em alguns jornais e revistas, havia semelhanças na maneira como organizavam seus conteúdos³⁰⁵. Nas edições de estreia do jornal *A Música para Todos*, em 1896, e da revista *Gazeta Artística*, em 1909, observa-se, na maneira como seus criadores apresentavam-se, o que pensavam sobre o tipo de publicação que ofereciam.

Conforme Ana Luiza Martins, a existência do periodismo nesse período se ancorava em agremiações e/ou grupos que queriam se colocar³⁰⁶. Isso pode ser observado na maneira com que a *Gazeta Artística* se posicionava ao seu público leitor, em sua primeira edição:

O aparecimento da *Gazeta Artística* não traduz uma necessidade fundamental, no nosso microcosmo de arte. Seria uma pretensão estulta da nossa parte apresentarmo-nos como reformadores das correntes de esthetica que circulam em nosso meio, como orientadores de opiniões [...] O que procuraremos fazer é aliar á nossa boa vontade e sincero desejo de contribuir para a elevação do nosso nível artistico, a boa vontade e os sinceros desejos de todos os que conosco queiram trabalhar para esse fim [...] Acolhemos todas as opiniões que se revistam

³⁰⁴ Conforme Heloísa de Faria Cruz, nessa época a mulher, principalmente a da elite, adentrou na cena do periodismo criando revistas e jornais femininos. É possível perceber, nessa prática, deslocamentos dos costumes sociais da vida feminina, uma vez que nas “pequenas folhas e revistas, senhoras da sociedade paulistana, aglutinadas em restritos grupos e associações, começam a atuar em um campo que antes não lhes era próprio” (*Ibidem*, p.22).

³⁰⁵ Conforme Ana Luiza Martins, nesta época no país, definir a revista “como gênero de impresso esbarra nas fronteiras quase conjugadas às do jornal, periódico que lhe deu origem e do qual, no passado, se aproximava tanto na forma - folhas soltas e infolio - como, por vezes, na disposição do conteúdo, isto é, seções semelhantes” (MARTINS, *op. cit.*, p. 43).

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 39.

do necessario carater da impessoalidade, porque não somos intransigentes nem nos julgamos superiores ao nosso meio intelletctual e artistico, antes dele somos um produto inevitavel [...] ³⁰⁷.

A revista se pronunciava como espaço para discutir e abordar conteúdos que contribuíssem para o que viam como “elevação do nível artístico” e esperava acolher opiniões que concordassem com o que propunha. Como produto “inevitável do meio intelectual e artístico” no qual estava inserida, a *Gazeta Artística* apresentava em suas páginas informações sobre as vivências musicais da cidade, que, em alguns aspectos, também eram vivências pianísticas.

Já o jornal *A Música para Todos*, em sua primeira edição, publicada em 15 de março de 1896, pronunciava que esperava “ser acolhido pelos assinantes, professores de música, maestros e imprensa” e que tinha como desejo que a publicação fosse “util, economica, e agradável a gentil população Brasileira”. O jornal tinha uma página escrita, uma partitura anexada e uma pequena seção para anúncios.

³⁰⁷ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 1, 11 de dezembro de 1909.



A Música para Todos, ano 1, nº 1, 15 de março de 1896.

A Música para todos também se pronunciava como periódico indispensável na rotina daqueles que circulavam e praticavam atividades relacionadas às vivências da música clássica em São Paulo, já que ele poderia estar presente em situações de concertos musicais, auxiliar compositores com a publicação de suas composições e dar espaço para anunciantes como meio de publicidade:

A música para todos é uma publicação indispensável para as famílias.

A música para todos é o melhor meio de se exercitar na leitura da música.

A música para todos é uma economia para todos os dilettantes.

A música para todos é necessaria para os Clubs e Salões de recreio.

A música para todos é um exellente meio de publicidade para os negociantes e industriaes que servirem dos annuncios na quarta pagina.

A música para todos é o meio mais conducente de que podem lançar mão os que querem publicar as próprias composições musicaes³⁰⁸.

Nesse formato de jornal, *A Música para Todos* não apresentava informações muito aprofundadas, como na *Gazeta Artística*. A *Gazeta Artística* possuía, em média, 24 páginas com seções de textos e anúncios, mais 4 páginas de partitura³⁰⁹. Ambas eram publicações quinzenais, porém, mesmo abordando temas semelhantes, a diferença de espaço para abordá-los fazia com que as informações de *A Música para Todos* fossem mais pontuais.

Dentre as pequenas seções da primeira edição do jornal havia a “Au Brasil”, com uma saudação aos leitores, a seção “Palcos e Circos”, que mostrava informações sobre as atividades artísticas que ocorriam na cidade e os “Avisos Úteis”, onde pediam aos assinantes e não assinantes que mandassem relações de festas musicais, familiares, privadas e públicas.

Nessa edição, o piano aparece no anúncio do representante de pianos Hugo Gabriely, que atendia no mesmo endereço da redação do jornal, Rua Libero Badaró, nº 36, e oferecia serviço de troca, aluguel e venda de pianos. O instrumento também aparece nos comentários sobre a partitura da edição³¹⁰ e na seção “O nosso programma”, onde, assim como a *Gazeta Artística*, afirmavam o interesse de trazer a publicação de uma partitura a cada edição.

³⁰⁸ *A Música para Todos*, ano 1, nº. 1, 15 de março de 1896.

³⁰⁹ A revista era impressa na *Typographia Hennies & Irmãos*, e tinha como diretor Augusto Barjona e gerente José Guzzi. A redação foi a Rua Direita, nº 41 e a partir de 1914, na Rua 15 de Novembro nº 34, na Casa Raunier,

³¹⁰ Uma valsa para piano, *Saudação ao Brazil*, composição do professor G. B. D'Arce.

A partir da 11ª edição, publicada em 15 de agosto de 1896, *A Música para Todos* passou por uma reformulação³¹¹:

A redação da Musica para todos, animada com o mais favoravel acolhimento e progressivo desenvolvimento que tem tido, tem por obrigação ser grata aos seus assinantes, e resolveu mudar o seu formato de modo a poder publicar mais e maiores peças de musica.

Assim prosseguindo e diligenciando tambem a publicação de musica classica para os habilitados, e mais facil para os principiantes, chegará este jornal musical a satisfazer todos os gostos.

Esta redação como anunciou em seu 1.º numero, põe suas páginas a disposição d'aquelles que desejarem tornar conhecidas suas musicas.

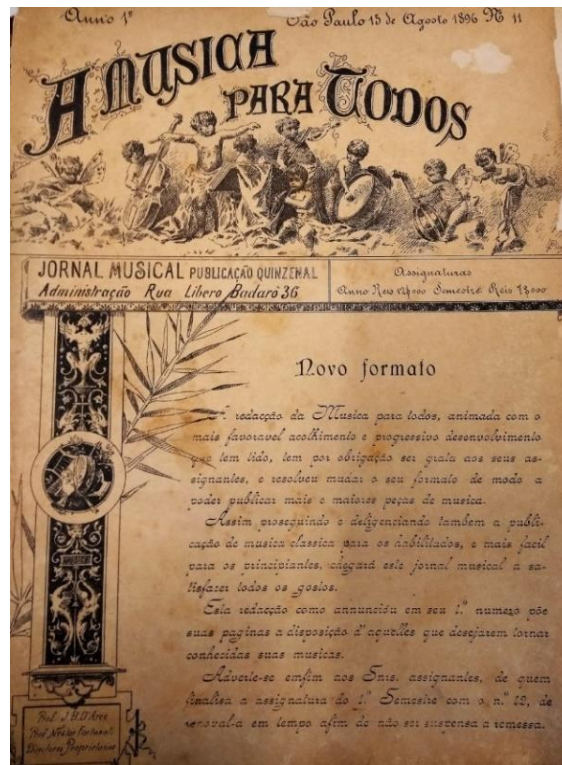
Adverte-se enfim aos Snrs. assignantes, de quem finalisa a assinatura do 1.º Semestre com o n.º 12, de renovar-a em tempo afim de não ser suspensa a remessa³¹².

O professor Nestor Fortunali continuou como redator, mas se encarregando apenas da área musical³¹³. Juntaram-se a ele o Conde Amadeu Barbiellini Amidei Lemi, responsável pela parte literária, e o professor-pintor Lorenzo Piscini, responsável pela parte ilustrativa. Com essa última alteração de formato, *A Música para Todos* passou a ter estrutura bem semelhante à da *Gazeta Artística* e passou a explorar conteúdos artísticos sem serem restritamente vinculados à música.

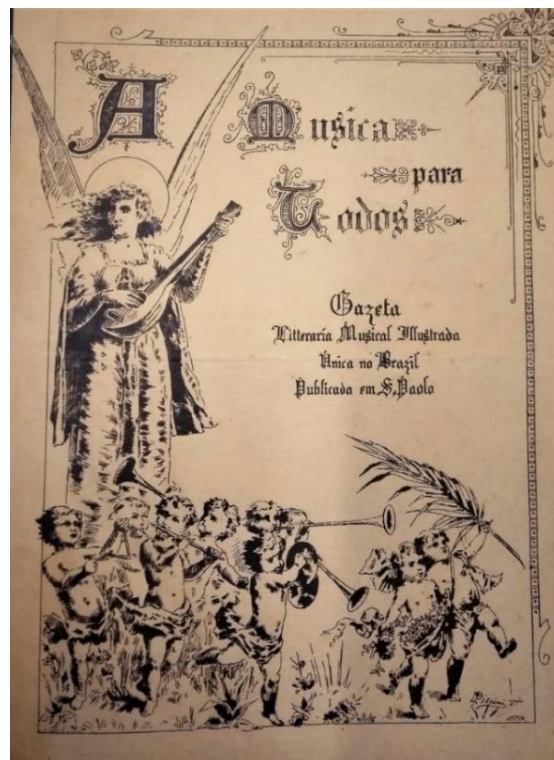
³¹¹ Nas 11ª, 12ª e 13ª edições, mesmo com o aumento do número de páginas e seções mais aprofundadas, *A Música para Todos* apresentava como subtítulo ser um *Jornal Musical*. A partir da 14ª edição foi feita a alteração do subtítulo para *Gazeta Litteraria Musical Illustrada*, e, a alteração de endereço para a Rua 15 de Novembro, nº 33. A partir das edições 30-31 do 2º ano, a redação muda de endereço novamente para a Travessa da Consolação, nº 10.

³¹² *A Música para Todos*, ano 1, nº. 11, 15 de agosto de 1896.

³¹³ Antes da reformulação, o professor J. B. D. Arce também era redator.



Capa da 11ª edição de *A Música para Todos* no novo formato, onde é possível ver que, mesmo com as modificações, optou-se por manter o subtítulo de *Jornal Musical*.



Capa da 14ª edição de *A Música para Todos*, com a alteração do subtítulo para *Gazeta Litteraria Musical Illustrada*.

Mantendo a periodicidade quinzenal e os mesmos valores de assinatura³¹⁴, o periódico alterou a sua dimensão³¹⁵ e passou a ter um maior número de páginas, com novas seções de conteúdo aprofundado. O foco na publicação de partituras permaneceu, buscando compartilhar “mais e maiores peças de músicas”. Com a publicação de duas partituras por volume, percebe-se a predominância de músicas compostas para piano acompanhamento ou piano solo³¹⁶.

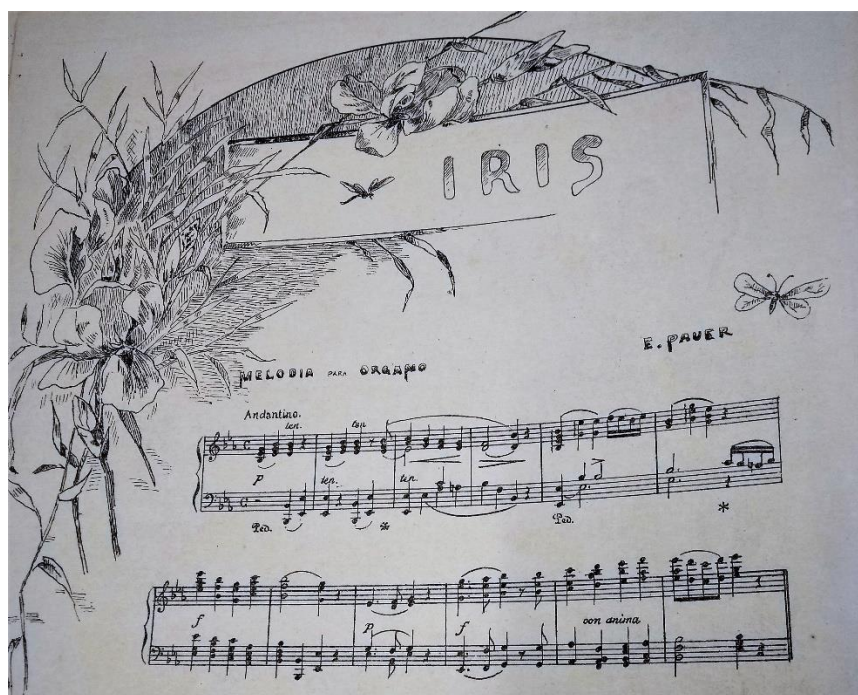
As partituras possuíam formatos diferenciados, sendo a primeira menor, com uma página acompanhada de um desenho, e a segunda com quatro páginas. A partitura maior tinha impressão com melhor qualidade, possuindo maior espaçamento entre os compassos, melhor nitidez das notas musicais e recebia uma seção na qual a obra era apresentada.

Nas imagens abaixo, foram recortados os primeiros compassos de duas músicas onde é possível observar as diferenças de formato das partituras. A primeira, *Iris*, de E. Pauer, possui um maior número de compassos e notas menores, enquanto a segunda, *A' Memória de Carlos Gomes*, de Luiz Levy, possui menos compassos e notas mais nítidas:

³¹⁴ A assinatura anual era 12\$000, semestral 7\$000 e o volume avulso 1\$000 (na primeira edição o valor foi \$300).

³¹⁵ Formato 24 x 32 cm e com 8 páginas, duas colunas. Impresso pela *Typographia V. Steidel & Comp.*

³¹⁶ Na 11ª edição, de 15 agosto de 1896, há uma partitura com indicação para tocar no piano ou na harpa.



A Música para Todos, ano 1, nº. 12, 1º de setembro de 1896.

A Música para Todos, ano 1, nº. 14, outubro de 1896.

Além da publicação de partituras e estrutura semelhante, as duas revistas trabalhavam conteúdos em seções sobre eventos musicais na cidade de São Paulo, novidades sobre artes no exterior, reflexões sobre o ensino de artes, biografias de artistas nacionais e internacionais, e tradução de capítulos de livros.

A presença da música, em algumas edições, acaba sendo maior que das outras artes que são propostas a serem trabalhadas.

Nas edições da *Gazeta Artística* foram publicadas notícias sobre a prática pianística na Europa, às vezes, em comentários sobre concertos³¹⁷ ou sobre pianistas nacionais que iam estudar no exterior. O instrumento também apareceu em uma notícia de Londres, sobre um tratamento feito em crianças com paralisia³¹⁸.

As assinaturas das revistas de variedades consultadas para essa pesquisa eram, em média, 12\$000 se fossem anuais, 7\$000 quando semestrais e, para as edições avulsas, os valores variavam entre \$300 e 1\$000. Por exemplo, as revistas quinzenais *A Cigarra* e *A Bohemia* cobravam 10\$000 para a assinatura anual e \$400 para o número avulso da primeira, já a segunda oferecia assinatura de 24 números por 24\$000 ou de 12 números por 12\$000.

A *Gazeta Artística* fornecia serviço de assinatura anual por 20\$000, semestral por 11\$000 e, em algumas edições, era possível a compra da edição avulsa, por 1\$000. Em sua primeira capa, “luxuosamente impressa e finamente ilustrada”³¹⁹, publicada em 11 de dezembro de 1909, trouxe o retrato de Nina Silva, uma cantora paulista que obtivera um “ruidoso sucesso num theatro estrangeiro”:

³¹⁷ “Realizou-se em Roma, no mez de dezembro, uma festa musical em honra de Beethoven. Em seis concertos foram ouvidas, sob a regencia de Michail Balling, as primeiras 6 symphonias, a maior parte das ouvertures, os concertos para piano em Sol e Mib, numerosas obras orchestraes menores e a Victoria de Wellington” (*Gazeta Artística*, ano 1, nº. 5, 16 de fevereiro de 1910, p. 12).

³¹⁸ Eram propostos para as crianças exercícios musicais acompanhados do som do piano, uma situação em que o instrumento se encontrava fora de ambientes de concertos. (*Gazeta Artística*, a. 1, nº 12, 20 de setembro de 1910, p. 12).

³¹⁹ *Cidade de Campinas apud Gazeta Artística*, ano 1, nº. 2, 24 de dezembro de 1909, p. 14.



Capa da 1ª edição da *Gazeta Artística*³²⁰.

A partir da 11ª edição da *Gazeta Artística*, não são mais selecionados artistas para as capas, assim como não são mais publicados pequenos comentários referentes a eles. A revista começou a publicar desenhos com muitas cores, mas sempre com uma figura feminina em destaque³²¹:



Capa da 11ª edição da *Gazeta Artística*.

³²⁰ A capa era colorida, porém, só foi possível acessá-la através de reprodução em preto e branco.

³²¹ Da 15ª edição até a 24ª, as capas possuem um desenho feito por Oscar Pereira da Silva, com uma jovem deitada lendo um livro.

Na maioria das capas do primeiro ano de publicação da revista, é possível observar jovens moças que eram prestigiadas no exterior³²². Das sete capas com presença feminina, quatro estampam retratos de pianistas. Antonietta Rudge Miller é a primeira, aparecendo na 3ª edição, publicada em 11 de janeiro de 1910, onde a forma como tocava piano foi associada à qualidade e virtuosismo:

A sua technica segura resolve as maiores difficuldades e permite-lhe a execução das composições mais complexas; a seriedade da sua arte, conscienciosa e fundo conhecimento da litteratura pianistica empresta-lhe esse character impessoal que ella imprimi ao que executa e que, no fim de contas, é uma das mais relevantes qualidades da verdadeira arte³²³.

Já na 5ª edição, de 15 de fevereiro de 1910, foi a vez de Guiomar Novaes estampar a capa da revista:



Capa colorida da 5ª edição da *Gazeta Artística*, com Guiomar Novaes.

³²² A revista *A Cigarra* também publicava, em algumas edições, fotos de pianistas. Em sua 2ª edição, há o retrato da pianista Vitalina Brasil, que acabara de realizar um concerto no “Salão Germania” (*A Cigarra*, a.1 nº 2, 30 de março de 1914).

³²³ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 3, 11 de janeiro de 1910.

Também associada à virtuosidade, a pianista apareceu em várias edições, nas quais são feitos comentários e elogios de suas apresentações em Paris, quando ainda era muito jovem. Assim como Antonietta Rudge, a técnica de Guiomar Novaes era destacada como qualidade:

[...] no nosso microcosmo artistico, de que ella é um dos mais notaveis productos, Guiomar Novaes passou de ha muito a phase critica – de promessa brilhante. Possui uma technica segura e o seu temperamento, de uma rara impressionabilidade, faz-lhe adivinhar as emoções e os sentimentos [...] Por isso, o extraordinario successo que ella alcançou em Paris, tocando, dias depois da sua chegada, numa aula publica do professor a quem foi confiada para completar a sua educação musical³²⁴.

No ano seguinte, Guiomar é mencionada outra vez em um comentário³²⁵ que fala da prática pianística nos aspectos técnicos e melódicos, acrescentando a memória como qualidade de virtuosidade:

Se não a vissemos executar não poderíamos nunca acreditar que são aquellas pequeninas mãos que tocam com aquella flexivel energia e poesia [...] Tem todas as qualidades: uma technica feérica, um som e um legato ideaes, uma destreza excepcional, um estylo de belleza, pureza, nobreza raras e uma memoria infalível³²⁶.

Nas outras edições, aparecem nas capas as pianistas Antonietta Pascale, considerada dotada de “preciosas qualidades technicas e um temperamento finamente artistico”³²⁷ e Alice Serva, vista como “a mais notável e modesta das nossas pianistas”³²⁸. A técnica de Alice também foi destacada e, mais uma vez, por conseguir superar as dificuldades das peças para piano, a *Gazeta Artística* considerou a pianista como uma artista a se admirar.

³²⁴ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 5, 15 de fevereiro de 1910.

³²⁵ O comentário fora feito por Henri de Curzon e era relacionado ao recital que Guiomar realizou aos seus 12 anos, no dia 26 de janeiro de 1911, no qual tocou 18 trechos musicais de estilos diferentes e de memória.

³²⁶ *Gazeta Artística*, ano 2, nº. 15, março-abril de 1911.

³²⁷ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro 1910.

³²⁸ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910.

Nos periódicos musicais havia artigos com assuntos específicos, onde eram feitas reflexões desde estilos musicais até especificidades de estudos de instrumentos. Em alguns casos, criavam-se textos especificamente direcionados para aqueles que tinham contato ou eram familiarizados com o estudo do piano. Os artigos podiam ser de anônimos ou assinados por personalidades conhecidas no meio artístico musical da época³²⁹.

Escreviam para a *Gazeta Artística*, Antonio Piccarolo, professor e pensador socialista italiano, Manuel Leiroz, escritor português, Visconde S. de Boa Ventura e uma pessoa que assinava como JOB³³⁰. Os textos assinados por esses autores apresentavam reflexões sobre a situação da arte e do ensino no Brasil, análises de obras e conteúdos sobre a música de países europeus³³¹, pequenas biografias sobre personalidades que morreram em datas próximas à publicação da edição, tradução de capítulos do livro de P. Bonnier, *La voix et sa culture physiologique* e uma seção com indicações de bibliografia sobre artes³³².

Os jornais diários também faziam comentários sobre os periódicos musicais da cidade³³³. A *Gazeta Artística* fora considerada pelo *O Estado de São Paulo* como “uma leitura indispensável” aos que tinham um piano em casa e era considerada valiosa ao oferecer “um suplemento musical constituindo uma novidade”³³⁴. O *Correio Paulistano* fazia pequenas resenhas a cada edição que a revista lançava e considerava que ela viera para “preencher uma grande lacuna em nosso meio”³³⁵.

³²⁹ Os grupos que produziam periódicos de variedades, em alguns casos, possuíam redatores com pseudônimos diferentes (CRUZ, *op. cit.*, p.21 e 22).

³³⁰ A revista também tinha correspondentes do interior de São Paulo, como Luiz Chianchi, Raphael Morgani, e Tullio Facin.

³³¹ Geralmente, Alemanha, Portugal, França e Itália. As seções assinadas por Manuel Leiroz apresentavam informações sobre o teatro português e música italiana na França. Há também algumas edições em que foram feitos comentários sobre a vida e as obras de compositores famosos como Chopin, Schumann, Schubert, Wagner e Beethoven.

³³² Na 10ª edição da *Gazeta Artística*, a seção de bibliografia indicou dois livros de história da música e o livro *La Vita – Le Opere*, de I. Valetta, considerado uma leitura indispensável para os admiradores de Chopin, com “detalhes da vida e do genio do illustre pianista e compositor”. (*Gazeta Artística*, ano 1, nº. 10, 1ª e 2ª quinzena de maio de 1910).

³³³ Enquanto instrumentos de divulgação de informações, jornais e revistas podiam ser diferenciados pelos temas que abordavam e pela periodicidade em que eram lançados. Os primeiros traziam, geralmente, notícias de teor político e de divulgação imediata, enquanto as revistas trabalhavam temas variados e, devido ao maior espaçamento de uma publicação para a outra, conseguiam trazer informações mais elaboradas (MARTINS, *op. cit.*, p. 39).

³³⁴ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 2, 24 de dezembro de 1909.

³³⁵ *Correio Paulistano*, 30 de março de 1910.

A presença do piano nos jornais diários é diferente quando comparada com a forma como o instrumento era abordado nas revistas quinzenais musicais. O *Correio Paulistano*, de maneira geral, apresentava divulgações sobre venda/aluguel de pianos e comentários relacionados às apresentações musicais em que o instrumento estava presente. Porém, na edição de 9 de julho de 1891, o jornal separou uma pequena seção, chamada “O Piano”, para fazer comentários sobre o desenvolvimento e modificações do instrumento desde a sua invenção.

O texto foi organizado através de datas, partindo de 1709, com a informação da construção do instrumento por Christofori, e seguiu até 1824, comentando sobre um recital que Liszt realizou em Paris. Ao final do texto, o jornal fez uma nota na qual situou as modificações mais recentes do instrumento da época e como isso chegava ao mercado paulistano:

Desde esta data até ao presente o piano tem soffrido novas modificações, bastando dizer que, em 1854, Wolfel inventou em Paris um chaveiro metallico, e que Moutal mandou para Londres um piano com um terceiro pedal para a prolongação dos sons, dos quaes alguns têm vindo ao nosso mercado³³⁶.

A Música para Todos também fez uma seção chamada “O Piano”, porém com duração maior que a do *Correio Paulistano*. Fazendo parte de quatro edições³³⁷, a seção era assinada por Felix Otero e apresentava reflexões mais aprofundadas sobre o estudo teórico do instrumento. Levando em consideração alguns detalhes técnicos, a seção tinha o intuito de ser um “instructivo passatempo áquelles que cultivam o estudo do piano, sem saber, porém, dar-lhe a importancia theorica de que carece para a justa apreciação de seu valor”³³⁸.

Antes de fazer as análises dos detalhes técnicos do estudo do instrumento, Felix Otero julgou ser “imprescindível o conhecimento da historia do piano desde a sua origem”. Diferentemente da análise pontual feita pelo *Correio Paulistano*, a

³³⁶ *Correio Paulistano*, 9 de julho de 1891.

³³⁷ A seção “O Piano” está nas seguintes edições de *A Música para Todos*: ano 2, nº. 17-18, dezembro e janeiro de 1896-1897; ano 2, nº. 19 (s/d); ano 2, nº. 21-22, fevereiro e março de 1897; e ano 2, nº. 23, 1ª quinzena de abril de 1897.

³³⁸ Cf. Janice Gonçalves, *A Música para Todos* trazia questões pedagógicas e de interpretação musical com intuito de ser “instrumento de formação de público - informando, orientando, “classificando” e valorando estilos e, principalmente, marcando territórios frente aos alunos reais e potenciais” (GONÇALVES, *op. cit.*, p.63).

seção de *A Música para Todos* trouxe mais informações sobre o surgimento do instrumento, abordando os instrumentos de teclado que o precederam; as especificidades do timbre e como o mecanismo influenciava a sonoridade do piano; o mecanismo inglês e alemão; e o surgimento dos pianistas *virtuosos*. Outra diferença é a data apresentada relacionada à invenção do piano. Enquanto o *Correio Paulistano* afirmou ser 1709, Felix Otero apontou o ano de 1711.

A seção de *A Música para Todos* também abordou os mecanismos do piano juntamente com as posições que o pianista deveria adotar para executar estudos técnicos. A escrita era detalhada apresentando especificidades de posição de mão e braço:

A posição que hoje nos serve de base para os estudos technicos desde o seu inicio, e que é hoje adoptada por quasi todos os pedagogistas de nomeada, por isso que ella permite vantajosa e rapidamente desenvolver a agilidade e o *brilhante* nas passagens e escalas, consiste em conservar a parte superior da mão numa linha horisontal com o cotovello, o pulso e as juntas dos dedos; só aos dedos é dado o direito de acção, devendo existir nas primeiras articulações a mão á força motora e conservando-se mão e braço em completo repouso³³⁹.

O posicionamento da revista com a publicação de partituras e artigos técnicos era direcionado a um público muito específico da cidade³⁴⁰. Para acompanhar a leitura da seção “O Piano”, era necessário ter tido algum tipo de contato anterior com a prática do estudo aprofundado do instrumento, uma vez que Felix Otero pontuava movimentações específicas de mão, cotovelos e braços.

O desenvolvimento do estudo técnico do instrumento fora abordado também a partir dos posicionamentos de mãos ao piano adotadas ao longo dos

³³⁹ OTERO, F. *A Música para Todos* a. 2, nº 19 (s/d), p. 166.

³⁴⁰ A revista publicou uma lista de assinantes contendo vários professores e professoras de música atuantes em São Paulo e em outras regiões do país: Luigi Chiaffarelli, Felix Otero, Luiz Levy, Antonio Leal, José Mello Abreu, Giulio Bastiani, Henrique Oswald, Salvador Panadés, Arthur Vieira, José Pedro de Sant’Anna Gomes, Eduardo Bourdot, Justino Gomes de Castro, D. Luiza Dalbert, D. Maria da Conceição, Pedro Santelli, José Ramos de Lima e D. Maria Moura Fonseca (*A Música para Todos* a. 2, nº 17-18, dezembro-janeiro de 1896-97).

anos, desde os clavicentistas até os *virtuoses* do pianoforte³⁴¹. Citando nomes como Mozart e Clementi, Felix Otero pontuou detalhadamente em seus comentários, como os diferentes mecanismos de piano influenciaram a maneira como os tecladistas tocavam o instrumento:

Mozart é o fundador da escola de Vienna, assim chamado pelo estylo que o grande mestre creou, influenciado pelo *mechanismo allemão*. O seu estylo é gracioso, leve, brilhante, nunca sacrificando, porém, a idéa dos efeitos puramente technicos.

Clementi, o fundador da eschola ingleza, assim chamada por causa da influencia que o mecanismo dos pianos inglezes teve sobre a technica empregada nas obras deste grande virtuose, escreveu n'um estylo mais grandioso e grave.

Incontestavelmente, estes dous grandes mestres tiveram maneiras diversas de tocar, visto como mecanismos dos instrumentos allemães permitiam um ataque mais leve, suave e ligeiro do que permittiam porventura os pianos inglezes, que exigiam maior emprego de força e de elasticidade [...] ³⁴².

A revista *Gazeta Artística* também trouxe uma seção exclusiva para o instrumento, chamando-a de “O piano no nosso meio. Seu ensino”³⁴³. Fazendo parte de três edições, a seção era assinada por JOB e trazia reflexões sobre o piano a partir de comparações feitas sobre o estudo do canto³⁴⁴.

³⁴¹ Felix Otero apresentou que os princípios estabelecidos pelos clavicenistas influenciaram a forma como os pianistas abordavam o instrumento. São citados e comparados dois exemplos de métodos: o de F. W. Marpug (1785) e o de D. G. Turk (1789). Otero pontuou que ambos os métodos afirmavam que somente os dedos deveriam agir enquanto as mãos e os braços deveriam ficar em repouso. Porém, em relação a posição de mão, a abordagem era diferenciada. Marpug determinava que a parte interior do cotovelo deveria formar uma linha horizontal com o pulso e as pontas dos dedos, enquanto Turk indicava que as mãos deveriam se posicionar mais baixas que o cotovelo com os dedos curvos.

³⁴² OTERO, F. *A Música para Todos*, ano 2, nº. 19 (s/d), p. 166.

³⁴³ A seção “O piano no nosso meio. Seu ensino” se encontra nas seguintes edições da *Gazeta Artística*: ano 1, nº. 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910; ano 1, nº. 7, 1ª quinzena de março; e ano 1, nº. 8, 2ª quinzena de março de 1910.

³⁴⁴ Assuntos relacionados ao canto e a ópera aparecem bastante nas edições da *Gazeta Artística*. Nas páginas da revista é possível observar comentários sobre óperas e operetas apresentadas na capital – às vezes com fotos do palco -, resumos de libretos, textos sobre o ensino do canto na escola pública e no estudo particular, partituras para canto e minibiografias de personalidades que fizeram parte das capas da revista. Em algumas edições, também, dedicaram páginas com

Para JOB, como o piano era um instrumento visível, seu estudo podia ser realizado em melhores condições que o estudo do canto, porém, assim como Felix Otero, via que, para tocá-lo com maestria, era preciso atenção nos movimentos corporais:

[...] il tocco, agilidade de pequena mão, ataque de dedo, de pulso, antebraço diferenças de dedilhado, emprego de pedal etc.; cuja interpretação espiritual está bem longe de ser atinada sem a pratica [...] ³⁴⁵.

O piano também estava presente nas seções de anúncios das revistas. Na *Gazeta Artística* há um predomínio de anúncios referentes a artigos musicais, sendo que, dentre esses, a maioria menciona o piano. Na 4ª edição, foram publicados 34 anúncios, sendo 17 referentes a algo musical, nos quais 10 foram relacionados a venda de pianos. Alguns dos anúncios com pianos nas revistas de variedades eram mais trabalhados que os publicados pelos jornais diários ³⁴⁶.

A maioria dos anúncios menciona categorias gerais como “músicas” ou “instrumentos”, porém, o piano é sempre especificado a parte. Carlos Pova anunciou sua fábrica de instrumentos de cordas junto a um desenho de um violão e mesmo com a ênfase no outro instrumento, foi escolhido especificar que também trabalhavam com pianos:

reflexões sobre a ópera *Tristão e Isolda* de Wagner e incluíram recortes de trechos de partituras com as melodias da ópera para serem feitos comentários de análise musical.

³⁴⁵ *Gazeta Artística*, a.1, nº 6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910.

³⁴⁶ Em relação aos valores para espaço de anúncios, a revista *A Mensageira* possibilita uma dimensão. Em 15 de junho de 1898, a revista publicou as condições para a publicação de anúncios em suas páginas: para página inteira o valor era 15\$000, para meia página 8\$000, para o quarto de página 4\$000 e para os anúncios pequenos, cada linha \$200.



Gazeta Artística, ano 1, nº. 4, 30 de janeiro de 1910.

Alguns estabelecimentos não chegam a mencionar o piano, como a premiada fábrica de instrumentos musicais *Scavone & Cia*³⁴⁷:



Gazeta Artística, ano 1, nº. 4, 30 de janeiro de 1910.

Localizada na Rua 24 de Maio, nº 34-36, a loja mostrava, em seu anúncio, desenhos de instrumentos de corda e metal. Com o cuidado de especificar o

³⁴⁷ A Casa *Ventia*, fundada em 1889 e localizada na Rua Florencio de Abreu, nº 101, também não menciona o piano. Ao lado da imagem de um violão, havia a indicação: “Completo sortimento de instrumentos de cordas, cordas napolitanas legitimas, accesorios para harmonicas e instrumentos de corda”. (*Gazeta Artística*, a. 1, nº 4, 30 de janeiro de 1910).

sortimento de instrumentos variados que possuíam, os anunciantes mencionavam instrumentos como flautas, clarinetas, violões, cavaquinhos e rabecas. Além de instrumentos, também mencionavam a venda de outros tipos de produtos associados às práticas musicais, como cadernetas para escrever música, papel impermeável de linho e cordas napolitanas.

A Casa Levy também anunciava na *Gazeta Artística*, trazendo destaque para a venda de pianos da marca francesa *Pleyel*, mas também vendia o piano-pianola:



O PIANO-PIANOLA

O instrumento que está revolucionando o mundo musical
e a industria mundial

Só ha uma Pianola e só ha um Piano-Pianola
Quando se tiver de comprar este iustrumento
E' INDISPENSÁVEL
verificar bem se é da

Companhia Aeolian Orchestrelle
Sem o que não é PIANOLA nem PIANO-PIANOLA

Reputado o mais perfeito instrumento pneumatico, podendo ser tocado por qualquer pessoa mesmo não sabendo Musica.
Catalogos illustrados e informações devem ser pedidos directamente aos UNICOS
representantes no Estado de São Paulo,

**L. Levy & Irmão - CASA LEVY 50-A, Rua 15 de Novembro
São Paulo**

Gazeta Artística, ano 2, nº. 13, janeiro de 1911.

O piano-pianola era anunciado como um instrumento revolucionário e possibilitava que qualquer pessoa “tocasse” música, mesmo sem conhecimento. Devido ao seu mecanismo pneumático, a pianola da *Companhia Aeolian Orchestrelle* fornecia, em um mesmo instrumento, um piano e uma pianola. Dessa forma, era possível tocar músicas com os próprios dedos ou acionar com os pés o mecanismo que faria soar uma música sem a necessidade de dedilhar o

instrumento. Através da pianola, era possível ouvir uma determinada música sem ser através de um som criado no momento, e sim um som gravado³⁴⁸.

Outro anúncio do piano-pianola, vendido pela Casa Levy, foi publicado na revista *A Cigarra*³⁴⁹. Destacado como o “maior sucesso da actualidade”, o instrumento fora desenhado, de novo junto de uma jovem, mas que, dessa vez, está segurando um rolo de papel:



A Cigarra, ano 1, nº. 2, 30 de março de 1914.

Com o intuito de validar a qualidade e importância do piano-pianola, fora anexado, junto ao anúncio, uma carta do pianista *virtuose* Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), na qual ele elogiava e destacava a importância do instrumento para o aprendizado do piano:

³⁴⁸ As pianolas cresceram junto com a produção de pianos domésticos, no final do século XIX e começo do século XX. Com os rolos de papel perfurado era possível gravar longos trechos de música e era através dos pedais que se acionava o mecanismo com a notação da peça. Outra forma de ouvir gravações de música era com os gramofones. A Casa *Edson*, localizada na Rua São Bento, nº 38-B e na 15 de Novembro, nº 27, vendia vários modelos com valores entre 100\$000 e 240\$000.

³⁴⁹ *A Cigarra*, ano 1, nº. 2, 30 de março de 1914.

Não percebo a menor objecção que possa ir contra a admissão do PIANO-PIANOLA (combinação da pianola e do piano em um só instrumento) em todo o lar. Sendo como piano, si è o seu teclado que se utiliza, não deixa a desejar; além de que tratando-se de adquirir essa larga educação musical e essa compreensão desenvolvida da musica moderna, é sem duvida O MAIS PERFEITO E NA REALIDADE O MAIS PODEROSO DOS AUXILIARES.³⁵⁰

Em todos os jornais e revistas pesquisados, quando há um anúncio com imagens, geralmente, é com alguma moça tocando ou próxima ao piano. O piano *F. Feurich*, representado pela *U. Gabrieli* aparece em anúncio d' *A Música para Todos* com uma jovem tocando-o em um ambiente feminino decorado com flores:



A Música para Todos, ano 1, nº. 13, 15 de setembro de 1896.

Já os pianos *Ronisch*, representados pela *Bevilacqua e Cia.*, são anunciados com a imagem de duas jovens como se estivessem em um sarau: uma sentada ao piano e a outra cantando. Em seguida, está a imagem de divulgação do *Club de Pianos Standard*, porém, com a presença de um violinista sendo acompanhado por uma pianista:

³⁵⁰ A carta foi dirigida à *Aeolin Company* em 8 de novembro de 1913.



A Música para Todos, ano 1, nº. 13, 15 de setembro de 1896.



Gazeta Artística, ano 1, nº. 11, 20 de setembro de 1910.

Essas duas últimas imagens são exemplos de situações para as quais as partituras da *Gazeta Artística* eram destinadas.

3.2 – A Impressão musical e a publicação de partituras na *Gazeta Artística*

A atividade de impressão musical em São Paulo iniciou e se consolidou na segunda metade do século XIX³⁵¹. A produção de peças impressas na cidade crescia, juntamente com o comércio de partituras e de instrumentos musicais. As partituras eram vendidas em avulso ou anexadas em algum periódico. Antes dos avanços da reprodutibilidade técnica do som, uma das formas de se acessar as músicas era por intermédio de sua codificação através da notação musical³⁵².

Conforme Janice Gonçalves, a impressão de partituras se tornou um serviço regular a partir de 1860, com a Casa Levy³⁵³. Essa prática foi significativa, uma vez que as peças deixaram de ser importadas da Europa e começaram a ser feitas na cidade³⁵⁴. O estabelecimento funcionava como uma “porta de entrada” para a circulação de partituras em São Paulo³⁵⁵.

A impressão musical tinha um processo específico e requeria um tipógrafo que soubesse noções de leitura musical:

A opção tipográfica envolvia a mobilização de uma quantidade imensa de tipos, dada a complexidade da notação musical - um conjunto de linhas horizontais e verticais, formando o pentagrama; figuras rítmicas diversas, traduzidas em figuras gráficas ora vazadas, ora cheias, dotadas ou não de hastes e bandeirolas, e por vezes pontuadas; indicações de dinâmica; figuras de pausa; claves; acidentes; fórmulas de compasso; sinais de ornamentação, etc. Consequentemente, o manejo dos tipos requiritava a presença de um compositor-tipógrafo extremamente atento, hábil e ao menos razoavelmente informado sobre o material a ser impresso (portanto, dotado de razoáveis conhecimentos musicais)³⁵⁶.

³⁵¹ A partitura musical é um material que permite pensar como se ouvia a música antes do surgimento do disco em vinil, do rádio, do cinema falado, da fita magnética, do disco a laser e da penetração mais ampla do gramafone (GONÇALVES, *op. cit.*, p.5 e p. 19).

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*, p. 36.

³⁵⁴ Eventualmente, a Casa Levy também imprimia partituras no Rio de Janeiro ou em locais fora do Brasil, como a Bélgica e Portugal.

³⁵⁵ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 121.

³⁵⁶ GONÇALVES, 1995, p. 31-32.

Os estabelecimentos da cidade que ofereciam esse tipo de serviço não se dedicavam exclusivamente para essa prática. A litografia de Jules Martin (1832-1906)³⁵⁷, na Rua São Bento nº 37, imprimia gravuras³⁵⁸, assim como partituras musicais³⁵⁹. O estabelecimento também vendia bilhetes para eventos³⁶⁰, remédios para gonorreia³⁶¹ e realizava exposições de retratos³⁶².

Conforme Janice Gonçalves,

[...] diversos professores de música da cidade, e mesmo de cidades do interior, como Campinas, Sorocaba e Itapetininga, fizeram circular suas composições por intermédio da oficina de Jules Martin: João Gomes de Araujo, Antonio Carlos Ribeiro de Andrade Machado e Silva Junior, José de Almeida, A. S. Reis, A. Leal, Gabriel Giraudon, Elias Lobo, Santana Gomes, Maurício Garcia Vieira, Eugenio Leonel Ferreira³⁶³.

Eugenio Hollender³⁶⁴ vendia, em seu estabelecimento na Rua Benjamin Constant nº 22, pianos, livros e músicas. Hollender representava casas editoriais como *Vieira Machado & Comp.*, do Rio de Janeiro, e *Breitkopf & Hartel*, de Leipzig. O estabelecimento também fornecia exemplares com edições feitas pelo próprio Hollender³⁶⁵, assim como mandava imprimir partituras no exterior³⁶⁶.

Uma das formas que o estabelecimento utilizava para divulgação das novas partituras impressas era através do envio de alguns exemplares para jornais diários da cidade. No primeiro dia de outubro de 1895, *O Estado de São Paulo* publicou uma nota de agradecimento a Eugenio e, nela, constam nomes de

³⁵⁷ Jules Martin viera da França para o Brasil em 1868 e atuou em diversos campos do meio-artístico paulistano. Fizeram parte de sua trajetória trabalhos como o “Mapa da Capital da Província de São Paulo”, elaborado por Francisco de Albuquerque e Martin, em 1877, e a “Planta da Capital do Estado de São Paulo e seus arrabaldes”, em 1890. Martin também se envolveu em projetos como o Viaduto do Chá e das Galerias de Cristal.

³⁵⁸ *Correio Paulistano*, 9 de junho de 1880.

³⁵⁹ *Correio Paulistano*, 26 de fevereiro de 1890.

³⁶⁰ *Correio Paulistano*, 29 de julho de 1880.

³⁶¹ *Correio Paulistano*, 6 de agosto de 1880.

³⁶² *Correio Paulistano*, 17 de julho de 1880.

³⁶³ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 54.

³⁶⁴ Eugenio Hollender era um imigrante francês que dava aulas de línguas e piano em Capivari, interior de São Paulo. Em 1901, ele começou seu próprio jornal, *Le Messenger de St. Paul*.

³⁶⁵ A polka *São Paulo na Ponta!*, de Juca Storoni, foi editada por Eugenio Hollender e teve o trabalho litográfico realizado pela casa *Vieira Machado & Comp.*, no Rio de Janeiro. (*Correio Paulistano*, 4 de setembro de 1894).

³⁶⁶ GONÇALVES, *op. cit.*, p.59.

partituras para piano: *Gavote*, de F. Defruyt; *Valsa 18 de junho* e *Primeiro de Maio*, de João Narciso do Amaral.

O *Correio Paulistano* também recebia partituras e, em uma seção intitulada como “Novidades Musicais”, considerou que o estabelecimento estava inundando a “capital de walsas, polkas, tangos, shottish, composições musicas, cada qual a mais mimosa, mais chic e mais brilhante”³⁶⁷. A maioria das músicas que divulgavam eram de estilos melódicos ou dançantes e podiam ser tocadas em bailes e saraus.

A Casa *Bevilacqua*, em 1890, elegeu a capital para ser filial da matriz do Rio de Janeiro, passando a comercializar, em São Paulo, partituras que eram editadas e impressas no Rio de Janeiro³⁶⁸. Também havia a Casa *Apollo*, que possuía um grande depósito com músicas de editores como *Ricordi*, *Schott*, *Peters*, *Breitkopf & Hartel*, *Arthur Napoleão* e *Buschmann & Guimarães*³⁶⁹.

Os periódicos da época incluíam, em suas edições, partituras musicais que, em grande maioria, eram indicadas para piano solo ou eram melodias acompanhadas. As peças eram como brinde ou presente aos leitores e podiam ser incluídas no corpo da revista, em ordem sequencial, ou em encartes destacáveis. A última opção facilitava a utilização da partitura, assim como o processo de impressão musical³⁷⁰.

³⁶⁷ *Correio Paulistano*, 12 de junho de 1894.

³⁶⁸ Bevilacqua e Arthur Napoleão foram considerados como bem-sucedidos no ramo de editoração e venda de pianos, e os seus salões, Bevilacqua e Salão Arthur Napoleão & Migueles foram réplicas dos famosos salões de concertos em Paris, Salle Pleyel e Salle Herz (TOFFANO, *op. cit.*, p. 65).

³⁶⁹ *Almanach do Estado de São Paulo para 1891* apud GONÇALVES, *op. cit.*, p. 60.

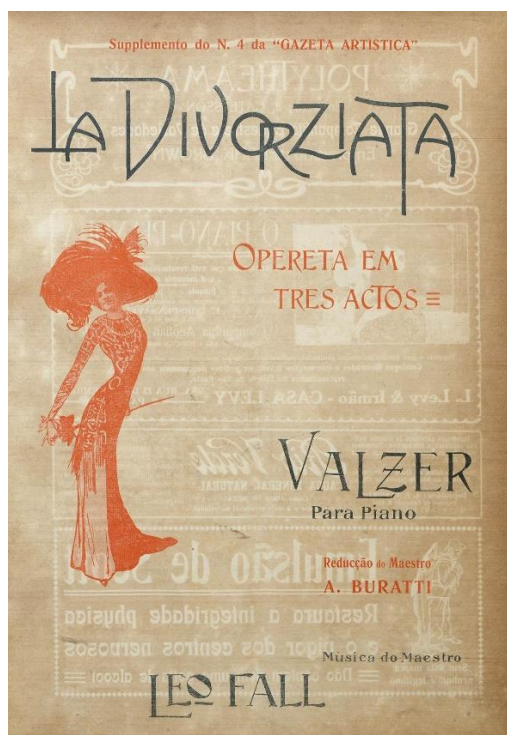
³⁷⁰ A impressão musical possuía processo gráfico específico e podia vir a ser realizada em oficinas diferentes. (GONÇALVES, *op. cit.*, p. 62).



Partitura publicada na parte central da revista *Gazeta Artística*, ano 3, nº. 18, outubro de 1911.

Em sua 4ª edição, a *Gazeta Artística* publicou duas partituras, sendo uma com capa própria e especificada como suplemento da edição³⁷¹:

³⁷¹ Conforme Janice Gonçalves, a sofisticação crescente das capas, no caso dos exemplares avulsos de partituras, bem como a impressão de peças musicais não só em periódicos especializados, mas também em jornais de grande circulação, parecem indicar o interesse cada vez mais acentuado por esse tipo de material (GONLAÇVES, *op. cit.*, p. 66).



Gazeta Artística, ano 1, nº 4, 30 de janeiro de 1910.

Como muitas das partituras publicadas pela revista, *La Divorziata*, de Leo Fall, era uma redução para piano baseada em temas operísticos e classificada como valsa³⁷². O compositor também teve sua obra, *O Camponez Alegre*, reduzida em uma valsa para piano, porém, não fora publicada pela *Gazeta Artística* e sim disponibilizada para ser comprada nas casas de música da cidade ou na redação da revista³⁷³.

A partitura não era anexada apenas em periódicos musicais³⁷⁴. O *Almanach Litterario de São Paulo* de 1879, publicado pela *Typ. Da Provincia*, na Rua da Imperatriz nº 41, colocou, em sua capa, a mensagem “acompanhado de uma melodia para piano pelo maestro Sant’Anna Gomes”. A peça aparecia nas páginas

³⁷² Nem todas as partituras eram baseadas em temas operísticos. Na 3ª edição da *Gazeta Artística* foi publicada a música *Romance sans parole* de Luiz Levy em versão para piano e violoncelo. Na própria partitura havia a indicação de disponibilidade na Casa Levy, da mesma música, mas em versão apenas para piano (*Gazeta Artística*, ano 1, nº 3, 11 de janeiro de 1910).

³⁷³ *O Camponez Alegre* era uma opereta em 8 atos de Victor Leon, com músicas de Leo Fall que estava sendo apresentada no “Theatro São José” na mesma época de publicação do anúncio da partitura a venda na *Gazeta Artística* (*Correio Paulistano*, 23 de janeiro de 1910).

³⁷⁴ Janice Gonçalves menciona dois periódicos que não eram musicais, mas que publicavam partituras: *O Diário Popular* e o *Bohemio*.

centrais do almanaque e era uma redução para piano feita por Emilio Giorgetti. A partitura fora impressa na litografia de Jules Martin.

Conforme José D'Assunção Barros, no século XIX, a música erudita, reproduzida de maneira amadora nos circuitos familiares, foi possível devido a “profusão de partituras que eram editadas para serem vendidas para pessoas comuns”³⁷⁵. De maneira geral, as partituras da *Gazeta Artística* eram músicas de salão – como valsas, quadrilhas, polcas e mazurcas –, que não exigiam conhecimento pianístico muito avançado para serem tocadas e que dessa forma se encaixavam nas festividades familiares.

A publicação de partituras em *A Música para Todos* era organizada de maneira semelhante, onde os editores se propunham a trazer em cada edição uma

[...] música nova e escolhida para satisfazer a todos os gostos, isto é: quadrilhas, fantasias, arias, canções, etc. mais ou menos difíceis ao alcance de noveis artistas e amadores, de maneira que o nosso jornal possa servir tanto aos mais habilitados pianistas, como aos principiantes³⁷⁶.

Diferente da partitura manuscrita, a música impressa podia ser vista como mercadoria³⁷⁷. A *Gazeta Artística* divulgava o valor de 2\$000 para as partituras avulsas que disponibilizava em sua redação - o dobro de uma edição avulsa da revista, que era 1\$000. Assim, adquirir um volume da *Gazeta Artística* proporcionava o acesso à partituras inéditas por um preço mais baixo e o assinante ainda recebia páginas com conteúdos artísticos diferenciados.

Em resenha sobre a primeira edição da *Gazeta Artística*, *O Estado de São Paulo* considerou-a essencial aos que possuíam um piano em casa e com a grande vantagem de publicar partituras por um preço mais acessível que o de uma partitura em um mercado³⁷⁸:

³⁷⁵ BARROS, José d'Assunção. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Editora HUCITEC, p. 117.

³⁷⁶ *A Música para Todos*, ano 1, nº. 1, 15 de março de 1896.

³⁷⁷ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 6.

³⁷⁸ Para uma dimensão do valor de uma partitura, a quantia de 3\$000 era equivalente ao livro de poesias com 279 páginas de Silvio de Almeida (*A Mensageira*, nº. 17, 15 de junho de 1898).

Cada numero da nova publicação custa 1\$000, mas dando uma peça de musica que no mercado não se obteria certamente por menos de 3\$000, segue-se que em cada numero a empresa proporciona aos seus assignantes uma economia de 2\$000 e dá, gratis, o numero da *Gazeta*³⁷⁹.

A Música para Todos também se apresentava como uma boa opção para os amantes de músicas que quisessem partituras. Em sua primeira edição, foram mais precisos quanto ao público que se direcionavam:

[...] será nas famílias não só uma economia, para receber muito barato de 15 em 15 dias uma peça musical, mas também servirá para as gentis senhoras que dedicação à musica uma boa parte do seu precioso tempo, ter o estímulo para se esercitarem, no inocente desejo de receber uma surpresa Musical³⁸⁰.

As composições musicais não eram anunciadas na *Música para Todos* e na *Gazeta Artística* como partituras, e sim como “músicas”. Nessa época, a palavra música podia receber três significados:

[...] a realização sonora em si; as partituras, nas quais tal realização sonora estava potencializada [...]; os agrupamentos musicais responsáveis pela realização sonora contida ou não em partituras (“musica”, “orchestra”, corporação musical e banda aparecem como sinônimos)³⁸¹.

Essa questão da nomenclatura pode ser percebida no título da seção “A Nossa Musica”. A cada composição inédita lançada na revista, era feito um comentário especificando o porquê da escolha e o que a música tinha para acrescentar ao público que a recebia. Na primeira edição, fora publicada a música *Romance sans parole* de Alexandre Levy:

³⁷⁹ *O Estado de São Paulo* apud *Gazeta Artística*, 24 de dezembro de 1909, p. 13.

³⁸⁰ *A Música para Todos*, ano 1, nº. 1, 15 de março de 1896.

³⁸¹ GONÇALVES, 1995, p. 8.



Gazeta Artística, ano 1, nº. 1, 11 de dezembro de 1909.

A composição foi considerada como “uma verdadeira joia” e “sincera e espontânea”. Com desenho de fácil leitura, melodias leves e claras, coloridos e harmonia agitadas, por estarem em contratempo, a *Gazeta Artística* concluiu que a música foi uma boa contribuição para a produção nacional. A seção continuou apresentando análises técnicas direcionadas a um público que tivesse contato com o piano, mas também que tivesse conhecimento aprofundado em teoria musical.

Além das músicas de salão, em algumas edições, a *Gazeta Artística* trazia músicas de “intenção virtuosística”, como caprichos, estudos, galopes, fantasias, noturnos, romances e prelúdios³⁸². Em sua 12ª edição³⁸³, a revista começou a publicar músicas de compositores estrangeiros. A *Intimité*, op. 77, nº. 5, de Maurice Moszkowski, compositor polaco-alemão, foi publicada com o comentário de que o autor era a “melhor recomendação ou garantia do valor de uma composição”. A música fora uma doação da Casa *Sotero Souza & Cia*.

A revista também abria espaço para compositores iniciantes terem suas obras divulgadas. O *Minuet* para piano de R. Galli não foi publicado pela revista, mas recebeu uma breve resenha elogiando o jovem compositor:

A composição do Snr. Galli mereceu a publicação; reveste forma classica, tem leveza de factura, é contrapontada com bastante elegancia, harmonisada criteriosamente, distribuída sem

³⁸² GONÇALVES, op. cit., p. 114.

³⁸³ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 12, 20 de setembro de 1910.

muito lata ou cerrada; contem felizes imitações rythmicas de bom efeito apesar da desigualdade, vacilações e subterfúgios [...] ³⁸⁴.

Para a *Gazeta Artística*, um bom compositor era aquele que soubesse ser original, pois

[...] pintores, litteratos, musicos e etc., devem preocupar-se sómente com desembaraçar a influencia alheia, e pôr fora os lugares communs, as reminiscencias, resíduos do meio ambiente ³⁸⁵.

Mas afirmavam que era preciso ter paciência para maturar essas ideias e não ter “pressa em seguir a corrente”, pois “em arte, tudo isso retarda muito o desabrochar da modalidade própria, do cunho pessoal [...]”.

A Música para Todos também se disponibilizava, “de bom grado”, para publicar composições de artistas nacionais, “mediante a preço módico”. Na visão do periódico, isso consistiria como algo agradável ao jovem compositor já que, dessa forma, poderiam ver suas composições musicais difundidas em famílias, *Clubs* e Salões ³⁸⁶.

Um último comentário a ser feito sobre a relação do piano com as composições que eram feitas e tocadas em São Paulo é a respeito dos concursos musicais promovidos pela revista *A Cigarra*. A revista se referenciava como “nascida para a publicidade”, pois teve que realizar uma segunda tiragem de sua primeira edição, já que as vendas esgotaram muito rápido ³⁸⁷.

Era significativo para os jovens compositores da cidade terem acesso a um espaço de ampla divulgação para suas obras. O primeiro concurso musical promovido pela revista, em 1914, veio com o intuito de estimular “artistas e amadores e incital-os ao trabalho e á lucta em pról da Arte” ³⁸⁸. O primeiro colocado

³⁸⁴ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 5, 16 de fevereiro de 1910.

³⁸⁵ *Gazeta Artística*, ano 1, nº. 5, 16 de fevereiro de 1910.

³⁸⁶ *A Música para Todos*, ano 1, nº. 1, 15 de março de 1896.

³⁸⁷ Os 12.000 exemplares impressos esgotaram em poucas horas, sendo 8.500 destinados para a capital (*A Cigarra*, ano 1, nº. 2, 30 de março de 1914).

³⁸⁸ *A Cigarra*, ano 1, nº. 15, 31 de dezembro de 1914.

receberia a quantia de 200\$000 e o segundo 100\$000, além de que suas composições seriam impressas.

Nas normas do concurso, ficou estabelecido que podiam concorrer brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil e que as obras tinham de ser enviadas para o endereço da redação d'*A Cigarra*, na Rua Direita, n. 8-A. Eram requisitadas composições exclusivamente para piano, os mesmos estilos que eram muito publicados na *Gazeta Artística*:

Valsa: elegante, de estilo moderno, dividida em quatro partes pelo menos de média dificuldade, para piano.

Tango: puramente de estilo e forma brasileira, de cunho característico e ritmo severo. Predominar elegância e menor trivialidade, de média dificuldade, para piano³⁸⁹.

Os professores Luigi Chiaffarelli, João Gomes de Araújo e Alfredo Oswald formaram a comissão avaliadora e a Casa Levy se disponibilizou para fazer a impressão das composições vencedoras. João de Souza Lima, aluno de Luigi Chiaffarelli, e Francisco Mignone, utilizando os pseudônimos “Diabo” e “Euterpe”, foram os vencedores e apresentaram suas obras na cerimônia de entrega do prêmio. Ambos se tornaram pianistas e compositores reconhecidos no país e no exterior.

A decisão da revista em promover um concurso de composição musical, com pré-requisito de serem peças para piano, mostra como as práticas pianísticas da cidade iam além dos concertos e estudos nos salões e casas da cidade.

O piano tinha um espaço específico em periódicos musicais – e de outras classificações –, que não se limitava a anúncios e artigos. A publicação de músicas com o instrumento e, em níveis de dificuldade pianísticas mais acessíveis, era realizada pensando no público ao qual o periódico se direcionava – um público inserido em uma cultura pianística, independentemente de serem pianistas avançados ou não.

³⁸⁹ *A Cigarra*, ano 1, nº. 8, 1 de agosto de 1914.

O desenvolvimento da música erudita em São Paulo, no final do século XIX e começo do século XX, era tão associada a práticas pianísticas, que o instrumento apareceu de diversas formas em páginas de jornais e revistas, que circulavam pela cidade. Porém, a impressão de partituras mostra outro aspecto de dinâmica dessa cultura pianística.

A impressão e publicação de músicas para piano, de autoria de músicos brasileiros, junto ao desenvolvimento de concursos musicais de composição, mostram que havia, em São Paulo, uma movimentação para que obras pianísticas fossem não só criadas, mas também divulgadas. Assim como, havia um grupo disposto a receber, comprar, escutar e executá-las.

CASA LEVY
PIANOS MÚSICA

1.º Concurso Musical da “A CIGARRA”

Achando-se no prêlo as quatro composições premiadas no 1.º Concurso Musical da “A CIGARRA” intituladas:

ENTÃO TÉ LOGO - Tango de João de Sousa Lima
CHARMANTE . - Valsa de João de Sousa Lima
EUTERPE . . - Tango de Francisco Mignone
MANON. . . - Valsa de Francisco Mignone

temos o prazer de avisar ao publico que a nossa casa desde já receberá pedidos para a remessa das referidas composições que deverão estar impressas por todo o proximo mez de Janeiro de 1915.

Os pedidos deverão vir acompanhados da importância de 8\$000 para receberem os 4 exemplares REGISTRADOS pelo correio. - Para os pedidos avulsos: 2\$500 cada valsa e 2\$000 cada tango.

L. LEVY & IRMÃO
50-A, Rua 15 de Novembro - S. PAULO

A Cigarra, ano 1, nº. 15, 31 de dezembro de 1914.

Considerações Finais

Os aspectos aqui apresentados sobre o surgimento e desenvolvimento do piano em São Paulo foram levantados e analisados levando em consideração que estavam inseridos no cenário da música erudita da cidade. Ao longo da segunda metade do século XIX e começo do século XX, os sujeitos que interagiam nesse cenário, consumindo e produzindo práticas pianísticas, também foram essenciais para que fosse possível pensar essa cultura pianística florescer.

Situar o piano em um tempo e espaço próprio, procurando por professores, alunos, ouvintes e amantes da música em geral, assim como levantar os endereços que, de alguma forma, se envolviam com a prática pianística, foi um processo que contribuiu para que questões fossem elaboradas e propostas a cada consulta que era feita nos jornais e revistas escolhidos para serem trabalhados.

Por estar propondo uma nova maneira de abordar o surgimento e desenvolvimento do piano em São Paulo, se fez necessário manter o foco em levantar questões e análises referentes às presenças do instrumento na cidade. Ainda há muitas formas de abordar a cultura pianística e outras questões para serem propostas. Isso também pode ser aplicado, de maneira geral, para as pesquisas de História da Música em São Paulo.

As revistas de variedades e jornais, aqui consultados, proporcionaram espaços para a cultura pianística se desenvolver, ao mesmo tempo em que faziam parte dela. Cada análise que foi escrita buscou apresentar as práticas relacionadas ao piano como práticas sociais. Participar de concertos, como público ou artista, tocar o instrumento, como professor ou aluno, comprar ou vender um piano, são relações de interações entre sujeitos, espaços e o instrumento.

Dentre essas interações e relações, também foi possível perceber questões simbólicas. Adquirir um piano como símbolo de *status*, uma jovem estudar o instrumento por passar a imagem de boa conduta feminina, o estudo no exterior significar reconhecimento enquanto pianista *virtuose* e uma marca de piano

estrangeira significar qualidade, são exemplos de situações que foram possíveis de serem trabalhadas.

A cultura pianística constitui e é constituinte de todas essas relações aqui apontadas. O ensino e estudo do instrumento, o piano como peça de mobiliário e as apresentações nos salões da cidade, são relações e situações que tinham um desenvolvimento específico por estarem em um cenário musical que se desenvolvia em São Paulo. Levantar e abordar essas e outras questões, situando-as em seus próprios contextos culturais, comerciais e sociais, ainda pode gerar muitas pesquisas.

No momento da escrita da dissertação se fez necessário escolher, dentre as questões que surgiram, trabalhar a presença do piano em situações específicas. Em partes, porque isso possibilitou dialogar com outras pesquisas de temas semelhantes, mas, também, por ser um primeiro passo para um tema que ainda tem muitas possibilidades e óticas para serem pesquisadas. Dessa forma, se levou em consideração estabelecer os locais, os sujeitos e os cenários musicais da cidade.

Para os futuros trabalhos nessa temática, fica a sugestão de proporem novos olhares para temas relacionados aos métodos de piano adotados na cidade e o desenvolvimento da iniciação ao instrumento. Outra questão que fica proposta são as mensagens e discursos musicais que aparecem nas partituras publicadas nos periódicos aqui consultados.

Nessa pesquisa, optou-se por não incluir esse tipo de discussão, pois demanda outro tipo de cuidado trazer um tema de análise musical para a área da História. Mesmo sem aprofundar com discussões musicais, foi possível observar, com as partituras da *Gazeta Artística* e d' *Música para Todos*, um público interessado em tocar e compor músicas para piano.

No decorrer da pesquisa, foi possível observar que o piano era um símbolo de *status* e que deveria ser estudado, possibilitando o desenvolvimento de carreiras e até de ascensão social. São questões que também podem ser trabalhadas mais a fundo, pois os porquês de estudar e tocar piano em São Paulo

estão aí para serem abordados, rastreados e compreendidos em outras dimensões e situações de seu desenvolvimento.

Referências Bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz F. “A vida privada e ordem privada no império”. In: ALENCASTRO, Luiz F. (org). *História da vida privada no Brasil 2*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. Introdução, p.11-93.

AMATO, Rita de C. F. “Cultura musical e pianística nacional: seus crescendo e diminuendos”. In: *Em pauta*, v. 17, n. 28, jan-jun de 2006, p. 19-37.

AMATO, Rita C. F. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. *Music Hodie*, nº.1, v. 6, 2006, p. 75-96.

AMATO, Rita de C. F. *Memória Musical de São Carlos: retratos de um conservatório*. Tese (Doutorado em Educação) - UFSCAR. São Carlos, SP, 2004.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895-1915)*. São Paulo: Carrenho Editorial/Narrativa Um/Carbono 14, 2004.

ANDRADE, Mario. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.

ANDRADE, Mario. Pianolatria. In: *Klaxon*, ano I, n. 1, maio de 1922, p. 8.

ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

ANTUNES, Gilson. *Américo Jacomino “canhoto” e o início do violão solo em São Paulo*. Anais do II Simpósio de Violão da Empab, 2008, p. 18-33.

AZEVEDO, Elizabeth R. “Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil”. In: *Luso-Brazilian Review*, ano II, n. 2, 2008, p. 68-83.

AZEVEDO, Elizabeth R. “Conservatório dramático e musical de São Paulo: pioneiro e centenário”. In: *História – Revista Eletrônica do Arquivo do Estado*, n. 16, novembro, 2006.

Link: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16/materia01/texto01.pdf> . Acesso em 28 de março 2018.

BARBUY, Heloisa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

BARROS, José D'Assunção. *Raízes da música brasileira*. São Paulo: Hucitec Editora, 2011.

BINDER, Fernando. "Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo". In: *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Natal, 2013.

BINZER, Ina Von. *Os meus romanos, as alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BLOMBERG, Carla. "Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar". In: *Projeto História*, n. 43, dez. 2011, p. 415-444.

BRUNO, Ernani S. *História e tradições da cidade de São Paulo: Volume 3*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1984.

CARHART, T. *A loja de pianos da Rive Gauche*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Reccord, 2001, p. 110.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil - Andiamo in 'Merica*. São Paulo: Edusp, 2003.

CHIAFFARELLI, Luighi. *Migalhas - Segundo Fascículo*. São Paulo: Propriedade Reservada, s.d.

CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana 1890-1915*. São Paulo: Educ, 2000.

CRUZ, Heloisa de Faria (org.). *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana 1870-1930*. São Paulo, Arquivo do Estado, 1997.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. "Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa". In: *Projeto História*, n. 35, dez. 2007, p. 255-273.

FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos - a música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP. São Paulo: 1995.

JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *A escola de música de Luigi Chiaffarelli*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Mackenzie, São Paulo: 1982.

KATCHVARTANIAN, Soraya A. *Teatro Municipal de São Paulo: histórico de projetos e análise estrutural*. Dissertação (Mestrado) – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015, p. 20.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997. 4ª edição.

LEITE, Edson. *Antonietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil*. São Paulo: Acquerello, 2011.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles urbanas”. In: SEVECENKO, N. (org.). *História da Vida Privada no Brasil 3*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MORILA, Ailton Pereira. “Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo”. In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 21, jan.-jul., 2010, p. 90-96.

MOREIRA, Ana Lúcia I. G. *Iniciação ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, 2005.

OLIVEIRA, Milena Fernandes. *Consumo e cultura material, São Paulo “Belle Époque” (1890-1915)*. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP. Campinas, SP, 2019.

PEREIRA, Margareth da Silva. *A exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro*. Arqtexto, n. 16, s/d. Disponível em (acesso 23/07/18 às 19:20h) :https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/01_MSP.pdf

PEREIRA, Robson M. “Cultura e Sociabilidade na Belle Époque Paulista através de um diário íntimo”. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, ano II, n.11, jul.-dez., 2014. Disponível:http://www.revistafenix.pro.br/PDF34/Artigo_Robson%20Mendonca%20Pereira.pdf. Acesso em 9 de Maio 2018.

RAGO, Margareth. “O lazer das elites”. In: PORTO, P. (org). *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

RICARDO, Severo. *O liceu de artes e ofícios de São Paulo*. São Paulo: s.n., 1934.

ROCHA, João Gomes. *Escolas especializadas em música: conservatórios, modelo conservatorial e formação de professores*. Campina Grande, II CONEDU.

SEVECENKO, Nicolau. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: SEVECENKO, N. (org.). *História da Vida Privada no Brasil 3*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. “Introdução”, p. 7-48.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira - das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

Redação SP City. Do conservatório dramático musical de São Paulo à praça das artes. Disponível em: <https://spcity.com.br/do-conservatorio-dramatico-musical-de-sao-paulo-praca-das-artes/>. Acessado em 29/06/18 às 18:14h.

Fontes

A Cigarra, 1914.

A Gazeta Artística de São Paulo, 1909-1914.

A Música para Todos, 1986-1987.

O Commercio de São Paulo, 1890-1915.

O Correio Paulistano, 1850-1914.

O Estado de São Paulo, 1890-1915.

Anexo: Lista de partituras publicadas pela *Gazeta Artística*

Essa lista apresenta, título da obra, autor, meio de execução e em qual edição da *Gazeta Artística* a partitura se encontra. Apenas nas duas primeiras edições foi fornecido o ano em que a música foi composta, assim, a partir da terceira música essa informação não é mais colocada.

Para saber mais informações sobre partituras que circulavam por São Paulo, no final do século XIX, há o catálogo da dissertação de mestrado de Janice Gonçalves³⁹⁰.

Título da Obra: Romance sans paroles (feuilles d'Album). Autor: Alexandre Levy. Ano: 1885 (publicação póstuma). Meio de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 1.
Título da Obra: Mai! Melodia. Autor: música de Belisa/poesia de Pagliara. Ano: 1909. Meios de execução: piano e canto. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 2.
Título da Obra: Romance sans paroles. Autor: Luiz Levy. Meios de execução: piano e violoncelo. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 3.
Título da Obra: Alla Mamma! - Romance para meio Soprano. Autor: música de Meneleu Campos ³⁹¹ . Meios de execução: piano e canto. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 4.

³⁹⁰ GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação. (Mestrado em História Social), São Paulo: FFLCH, USP, 1995.

³⁹¹ Na partitura aparece "poesia de x. x. x".

Título da Obra: La Divorziata. Autor: Música de Leo Fall /redução de Armando Buratti. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 4 (publicada como suplemento da edição).
Título da Obra: Intermezzo. Autor: Ezequiel Ramos Jr. Meios de execução: piano e voz. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 5.
Título da Obra: Fuga (prelúdio). Autor: P. Florens. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 6.
Título da Obra: Gavotta - capitan fracassa” atto 3º. Autor: Mario Costa. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 7.
Título da Obra: Don Quichotte – comédie lyrique, (interlúdios 1 e 2). Autor: J. Massenet/poema de Henri Cain. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 8.
Título da Obra: Romanza. Autor: Savido de Benedictis. Meios de execução: piano e violino. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 9.
Título da Obra: Primavera. Autor: Oscar Strauss. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 9 (publicada como suplemento da edição).
Título da Obra: Tramonto - Capitan Fracassa. Autor: Mario Costa. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 10.

Título da Obra: Notturnino³⁹². Autor: Casella. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 11.
Título da Obra: Intimité. Autor: Maurice Moszkowski. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 12.
Título da Obra: Sérénade Arabe. Autor: F. Paul Frontini. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 13.
Título da Obra: Romance sans paroles. Autor: M. Moszkowski. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 14.
Título da Obra: Inquiétude. Autor: M. Moszkowski. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 14.
Título da Obra: Souvenir. Autor: F. Paul Frontini. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 15.
Título da Obra: Pecato. Autor: Belisa. Meios de execução: piano e canto. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 16.
Título da Obra: Malbruk – fantasia comica medioevale in 3 atti. Autor: Ruggero Leoncavallo. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 17.

³⁹² Impresso pela *Typ. Hennies Irmãos*.

Título da Obra: Danzano I Sogni... Autor: Gennaro Napoli. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 18.
Título da Obra: Berceuse. Autor: Mario Tarenghi. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 19.
Título da Obra: Tempo di Tarantella. Autor: Ferruccio Arrivabene. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 23.
Título da Obra: Serenata. Autor: Gius. Martucci. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 24.
Título da Obra: Pensées lyriques. Autor: Serge Bortkiewicz. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 27.
Título da Obra: Esquisse. Autor: B. Grodzki. Meios de execução: piano. Edição da <i>Gazeta Artística</i>: 28.