

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

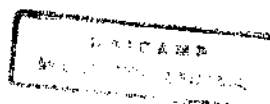
BANDAS DE MÚSICA E COTIDIANO URBANO

MARIA LUISA DE FREITAS DUARTE DO PÁTEO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CAMPINAS, AGOSTO, 1997

P272b
31632/BC



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	7777
	P272b
V.	Ex
TARVO BC	31632
PROC.	281/97
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	16/07/97
N.º CPD	

CM-00100641-B

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

P272b

Páteo, Maria Luisa de Freitas Duarte do
Bandas de música e cotidiano urbano / Maria Luisa de
Freitas Duarte do Páteo. - - Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: Suely Kofes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Cam-
pinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bandas (Música). 2. Campinas (SP) - História -
Século XIX. 3. Lazer. 4. Urbanização. 5. Sociabilidade.
I. Kofes, Maria Suely. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

MARIA LUISA DE FREITAS DUARTE DO PÁTEO

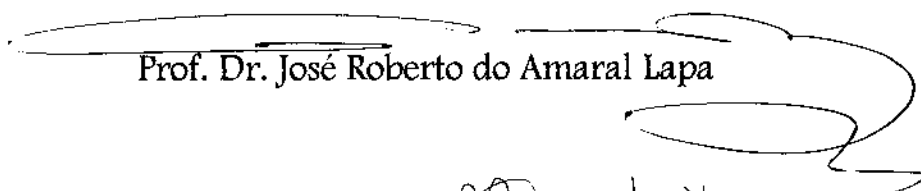
BANDAS DE MÚSICA E COTIDIANO URBANO

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de Antropologia do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação da Prof.
Dra. SUELY KOFES.

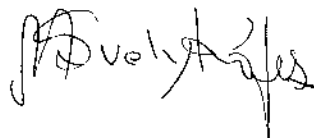
Este exemplar corresponde à redação
final da dissertação defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 28/08/97

Banca:


Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão


Prof. Dr. José Roberto do Amaral Lapa

agosto/1997


Dra. Suely Kofes

À REGINA E ROBERTO, meus pais,
pela força e emoção com que
sempre torceram por mim.

Escrever os agradecimentos não é tarefa das mais fáceis. É expor publicamente pessoas especiais que contribuíram para a minha formação intelectual e emocional; pessoas que pela confiança, companheirismo, emoção, prazer, bom astral, incentivaram, contribuíram, acreditaram em mim e neste pequeno-grande trabalho que apresento a seguir; pessoas que se envolveram intelectualmente, amorosamente, festivamente. Que bom tê-las por perto, e aquelas que hoje estão distantes por motivos dos mais diversos, que bom ter estado perto algum dia.

São elas e eles:

Regina e Roberto, meus pais, a quem dedico este trabalho do fundo da alma;

Maria Sílvia, minha irmã, que viu esta pesquisa ser gerada e que com sua sensibilidade ajudou a dar os passos iniciais;

Cacalo, meu companheiro, pelo carinho, leveza e bom astral;

Fabiana, amiga querida, atenta aos detalhes da história e da vida, sempre por perto prá o que der e vier;

Cecília, pelo seu bom humor, meiguice, paciência e boa vontade em me ajudar a lidar com as loucuras da informática;

Tadeu, que apesar da distância dos dias de hoje foi a pessoa que estive mais próxima deste trabalho;

Márcia, companheira de copo e de longas conversas sobre Antropologia e a vida no Bar Azul;

Tânia, que com sua visão crítica das coisas e do mundo, me deu toques muito importantes, sempre com aquele bom humor que lhe é peculiar;

Paulo Miceli, pelo exemplo de delicadeza com que sempre se relacionou com seus alunos;

Lilian Schwarcz e Heloisa Pontes que com muita simpatia, dinamismo e prazer em dar aula, me aproximaram um pouco mais da Antropologia;

Ao Centro de Ciências Letras e Artes e Maria Luiza P. de Moura, pelo acesso ao seu acervo iconográfico e disposição em sempre ajudar no que eu precisava;

Professor Lapa, sempre atento ao crescimento intelectual de seus alunos, pelo incentivo que sempre deu durante esta pesquisa;

Professor Brandão, pelo entusiasmo e simpatia que sempre demonstrou por este trabalho;

Suely, que escolhi como orientadora não apenas pela sua capacidade intelectual e profissional, mas também pela postura séria e ética que sempre teve nas entrelinhas da Universidade.

Ao Centro de Memória, pela importância de seu acervo. Que se mantenha e cresça cada vez mais;

Ao CNPQ e FAPESP, que através das bolsas concedidas, me auxiliaram financeiramente durante parte da pesquisa.

ÍNDICE

PRELÚDIO.....	I
INTRODUÇÃO.....	001
I - A CIDADE	
~ Luzes na cidade.....	020
~ Os caminhos: rodas e trilhos.....	032
~ Passarelas urbanas.....	045
~ Praças: nova paisagem.....	051
II - CULTURA E DIVERSÃO	
~ O primeiro trio:	
Teatro São Carlos, Club Semanal, Saraus.....	068
~ Polifonia cultural e lúdica.....	083
III - AS BANDAS DE MÚSICA - ESPETÁCULO E SOCIABILIDADE	
~ Entrando em cena.....	102
~ Fazendo cena.....	112
~ No novo cenário urbano.....	138
~ As praças como palco.....	150

IV - A MÚSICA E AS BANDAS

~ Música, sensibilidade, sociabilidade..... 161

V - PERDENDO A CENA..... 179

CONCLUSÃO..... 183

ANEXO I..... 188

ANEXO II..... 191

CRÉDITOS DAS FOTOGRAFIAS E ILUSTRAÇÕES.... 193

BIBLIOGRAFIA..... 195

"Se uma banda sozinha faz a cidade se enfeitar e provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda."

(Carlos Drummond de Andrade)

INTRODUÇÃO

Quem já não ouviu numa manhã domingueira uma banda de música tocar no coreto da cidade, naquele vai e vem de pessoas distraídas aos sons de clarinetes, trompas, flautas e flautins ?

Provavelmente poucos deixaram de conviver pelo menos um dia de sua vida com esta "cena pública", mas muitos deixarão de vê-la, menos por uma questão de opção do que pelo lugar que atualmente ocupam enquanto atividade cultural no cotidiano das cidades.

Com um espaço marcadamente reduzido, principalmente nas médias e grandes cidades, as bandas de música apresentam-se hoje mais como uma lembrança nostálgica, às vezes melancólica, do que propriamente uma expressão cultural ativa, dinâmica e integradora na vida social urbana. Apenas em algumas cidades do interior a sua presença ainda assume aquele sabor de convívio, tradição e participação.

As últimas três décadas do século XIX e os anos iniciais do século XX porém, foram palco privilegiado para a sua constituição e inserção no universo social e cultural das cidades onde transitaram por territórios diversos e instituíram não apenas mais uma opção de entretenimento e diversão, mas sobretudo, potencializaram uma nova forma de viver a cidade.

Neste período, a sua presença no cotidiano é múltipla, constante e orgânica. Múltipla por três razões. Primeiramente em relação ao agenciamento de seus músicos, que não seguiu um padrão único na sua constituição, reunindo desde as tradicionais bandas de militares, até outras, menos famosas, como as compostas por barbeiros, que entre uma barba e outra dedicavam-se ao estudo da música; bandas de escravos formadas por iniciativa de seus senhores para se apresentarem em situações que lhes dessem

status e prestígio; bandas étnicas compostas por italianos, alemães, espanhóis; bandas exclusivamente de negros ou brancos; bandas de foliões carnavalescos; bandas de comerciantes; bandas de membros da elite urbana e fazendeira; bandas de alunos de colégio; bandas de operários etc...

O segundo significado desta inserção múltipla das bandas de música no cotidiano urbano está relacionado a sua circulação e inserção pelos mais variados territórios sociais. Como se verá no desenvolvimento desta dissertação, os sons das bandas nem sempre vieram das ruas. Num período bem específico de sua história, circunscritas ao privado da sociedade, apresentavam-se em clubes, no teatro, em bailes particulares, nas salas de visitas dos sobrados e das casas-grandes. Conforme a cidade sofria transformações ampliando seus espaços de circulação social, gradativamente iam ocupando ruas e praças, locais que as institucionalizariam historicamente enquanto referência e atividade cultural.

Por último, as situações sociais nas quais se faziam presentes também não eram fixas: inaugurações, homenagens, solenidades, acontecimentos sociais importantes, festas políticas e religiosas, bailes, carnaval, quermesses e procissões, feiras públicas, clubes, enterros, sessões de cinema, festas na rua, retretas nas praças, etc. Embora esteja diluída no cotidiano fazendo-se presente em vários acontecimentos, a banda de música, neste período, é uma espécie de "marcador ritual": é requisitada desde um grande evento, como a visita de uma pessoa importante à cidade, como também para um acontecimento considerado a princípio pequeno, como um batizado, que pode tornar-se de grande repercussão se a banda estiver ali presente.

O que se pode perceber então, é que a banda de música, neste período, possui um sentido simbólico muito forte. Ela percorre ao mesmo

tempo, enquanto experiência cultural, o terreno do sagrado e do profano, toca em folias carnavalescas, mas também nas procissões; é de origem militar e também civil; percorre com tranquilidade o espaço público e o espaço privado; se faz presente em situações festivas e também solenes. Muito mais do que qualquer outra experiência cultural estruturada neste momento, ela transita nos diversos cantos e recantos da vida social, e mais, são criadas e recriadas com uma frequência que historicamente chama atenção.

Diante destas constatações, a primeira reflexão que levantei foi porquê e como se deu essa sua inserção no cotidiano e a partir do quê adquiriram essa densidade social e cultural. Para tal, problematizei-as no contexto cultural e histórico onde se originaram pois no meu entender, houve um processo de significação social, uma vivência cultural das bandas que se materializou no espaço, transitou no tempo e simbolizou nos gestos, nos comportamentos, na sociabilidade entre as pessoas. Não vou fazer aqui uma etnografia das bandas ao redor dela mesma, ou seja, direcionar à questões internas à sua organização como as relações de disciplina entre os músicos, processo de aprendizagem, a manutenção da corporação etc. São aspectos que julgo importantes e muito interessantes inclusive, mas que de uma certa forma, deslocam as preocupações centrais desta pesquisa, entre elas, a mais fundamental, porquê ela é um gênero musical que emerge e se torna emblemático e orgânico no cotidiano das cidades num determinado período de sua história.

Embora haja uma continuidade cultural da banda de música até os nossos dias, seja na forma ativa e orgânica como nas pequenas cidades do interior, seja desarticulada e sem força como nas grandes e médias cidades, seja na memória e na lembrança das pessoas, é preciso cautela para não transportar o sentido que elas possuem hoje para as décadas próximas da virada do século, não apenas pela complexidade que o espaço urbano adquiriu

com o passar dos anos, mas pela forma singular que naquele momento específico se integraram aos poros da cidade.

Interessou-me portanto saber o que estava acontecendo com a cidade e na cidade; que transformações e atividades, manifestações, redes culturais se faziam presentes naquele momento e como as bandas de música se entrelaçaram a elas.

Partindo de um estudo de caso, estabeleci como recorte a cidade de Campinas (SP), principalmente na especificidade de suas transformações nas três últimas décadas do século XIX e anos iniciais do século XX.

Este corte temporal se justifica por se tratar de um período onde as bandas emergiram no cenário urbano e principalmente pela forma como elas estavam inseridas neste cenário. Como já disse no início desta Introdução, e será reforçado no decorrer do trabalho, este período foi extremamente rico e emblemático para elas, que muito mais do que qualquer outra experiência cultural, circulou pelas diferentes esferas da vida cultural e social da cidade. Isto não quer dizer que após este período elas tenham deixado de existir ou tenham tido pouca relevância. No meu entender, após este período, a sua inserção e relação no cotidiano não apenas perdeu espaço, se deslocou, como também se transformou. Nas médias e grandes cidades onde elas ainda existem, ou persistem, suas apresentações são esporádicas, sem regularidade, com um público flutuante e circunstancial. Não só a banda, como também a praça, o centro da cidade, perderam aquele sabor de convívio tão presente em outros tempos.

Inúmeros são os motivos para esta perda de espaço, e de certo, para uma apreensão mais complexa, uma outra dissertação seria necessária, mas algumas pistas podem já indicar alguns caminhos: nos anos finais do século XIX, as orquestras, não apenas passaram a ser mais requisitadas em

certas situações em detrimento das bandas, como adquiriram mais *status*, embora outras praças estivessem se urbanizando, o Jardim Público, até então referência obrigatória no cotidiano da cidade, gradativamente, entra num processo de decadência não apenas no que se refere a sua infra-estrutura como sua frequência; crescem as opções de lazer e cultura (cinema, atividades esportivas, clubes etc.); o gramofone chega à cidade ampliando as opções de se ouvir música; a praça deixa de ser o único espaço público de entretenimento; emergem outros gêneros musicais como o chorinho e o samba que aglutinam ao seu redor um outro tipo de sociabilidade; a introdução do rádio etc. Somado a estes aspectos e outros mais, se tem uma diminuição gradativa de formação de bandas de música. Elas continuam se apresentando e estabelecendo relações com a cidade e suas festas, rituais, mas não de forma tão orgânica e constante como em anos e décadas atrás.

O corte espacial, porquê Campinas, se justifica pelos seguintes aspectos: na época, o município era expressão de prosperidade econômica e cultural na província de São Paulo. O cultivo do café, consolidado enquanto atividade essencial e rentável, catalizava, no processo dinâmico de sua produção e comercialização, o desenvolvimento econômico, ao mesmo tempo em que propiciava investimentos em melhoramentos da infra-estrutura urbana. Os proprietários de terra, além do poder econômico, detinham também poder político e de decisões sobre as diretrizes da administração pública, ocupando cargos de destaque e influenciando no destino da cidade, como na implantação de serviços bancários, na expansão da rede ferroviária, na ampliação do comércio.

Estas transformações e investimentos entretanto, ganham impulso principalmente a partir de 1870, década paradigmática na história de Campinas, quando o espaço urbano passa a ser problematizado e modificado. Até então, a cidade era caracteristicamente rural, com poucas residências, com

um comércio incipiente, ruas esburacadas e mal iluminadas pela luz mortiça de poucos lampiões de azeite; o transporte precário, à base de troles, carroças, carros de boi e lombo de burros, tornava os trajetos, por menores que fossem, lentos e pouco confortáveis; as praças e largos assemelhavam-se à clareiras abandonadas, cheias de lixo e estrumes de animais; o mato invadia a maior parte dos terrenos. Com este cenário, pouco estímulo havia para a circulação das pessoas pelas ruas e praças. A cidade, antes de tudo, era um local de passagem, com um sentido fortemente utilitário.

A partir de meados da década de 1870, ela passa por transformações fundamentais. Em 1875, cria-se a Companhia Campineira de Iluminação a Gás aumentando o tempo e o espaço social da cidade. O azeite, o querosene, o gás e muitos anos mais tarde a luz elétrica, além de fontes energéticas, significaram também fontes vitais de sociabilidade. O dia paulatinamente entrelaçava-se com a noite, e a escuridão, aos poucos, era varrida para os arredores da cidade. Conforme iluminavam as ruas, as praças, e principalmente o centro da cidade, o espaço público adquiria força e importância no convívio social. O tempo reelaborava-se ao sabor do novo ritmo e o espaço deixava de ser limitado a alguns passos à luz do dia. Com a iluminação, ainda que inicialmente precária, a noite adquiria um maior movimento. A ida aos clubes, aos espetáculos teatrais, às apresentações de bandas de músicas nas praças e ruas, tornavam-se mais frequentes, incorporando-se definitivamente à cena noturna.

A linha ferroviária ligando Campinas à Jundiaí e por conseguinte à São Paulo em 1872, aproximava a cidade de outros horizontes. O trem, antes de sua função extremamente prática e utilitária, era também símbolo de um maior controle sobre o espaço e o tempo, pois além das pesadas sacas de café que transportava, trazia em seus vagões o imprevisível: moda, idéias, artigos, pessoas, costumes, tradições, que eram assimilados, reelaborados e

incorporados à vida da cidade.

Em 1879, com a criação da Companhia Campineira de Carris de Ferro, as ruas ganham mais circularidade e novos personagens, incentivando a população a se deslocar com mais frequência pela cidade atraídas pelas novas opções do comércio e entretenimento que germinavam.

Num outro lado, Campinas era também conhecida pela sua efervescência cultural e artística, sobretudo musical. O "culto" à Carlos Gomes (nascido na cidade e integrante, no início de sua carreira, de uma banda regida pelo seu pai, "Manéco Músico", considerado o primeiro maestro de bandas da cidade), ajudava a criar um clima propício à criação e expansão da arte musical. Comportando pequenas orquestras, quartetos, pianistas, instrumentistas, cantores e compositores que se sobressaíam não apenas no cenário nacional como também internacional, exibia uma elite intelectual e artística inusitada para uma cidade de interior. O Teatro São Carlos, primeiro estabelecimento cultural, indicava, já em 1849, ano de sua fundação, o início de uma vida cultural que Campinas veria crescer nas décadas seguintes, quando inúmeros clubes privados proliferaram na cidade ao lado dos tradicionais saraus lítero-musicais.

Foi também a partir de meados da década de 1870 que as opções de lazer e diversão fora dos salões e clubes institucionalmente restritos, passaram a se espalhar pela cidade, como a visita de companhias líricas e circenses, companhias de excentricidades, corrida de cavalos, touradas, corridas de atletismo e o próprio carnaval, que transformava as ruas em passarelas da folia ao som das bandas de música. As praças e largos, a medida que se urbanizavam, passaram a estimular uma nova forma de relação social, de comunicação e de convívio, tornando-se sensível, naquele momento preciso, às manifestações de sociabilidade e cultura. É neste período também

que se tem uma surpreendente formação de bandas de música não constatada em outro período da história da cidade. (vide Anexo I)

De um vilarejo com ruas de terra e vida pacata, Campinas, ao ritmo das transformações por que passava, incorporava às suas ruas, ainda que irregulares, um sentido até então não experimentado por seus habitantes: espaço de sociabilidade, espaço de germinação de cultura, passarelas de urbanidade.

As bandas, neste contexto, são constitutivas e participantes diretas deste novo espaço e forma de "conviver" tanto no sentido do lazer, do entretenimento, da sociabilidade, como também servindo interesses que representavam formas de poder, por exemplo, a banda de escravos que muitas vezes era utilizada em situações onde se julgava necessário mostrar prestígio e *status*, ou sendo requisitadas por militares, pela igreja, por políticos, que frequentemente, numa espécie de manipulação simbólica, tentavam identificar o poder de atração delas às suas atividades.

À medida que as bandas se mostravam na cidade, acabavam mostrando para a cidade, especularmente, fragmentos de sua própria fisionomia, a sua complexidade social através do agenciamento de seus músicos. Compostas por escravos, barbeiros, negociantes, fazendeiros, italianos, alemães, negros, meninos, foliões, operários, etc. expressavam dimensões da sociedade na qual foram criadas e onde estavam inseridas, potencializando e possibilitando uma relação orgânica com o cotidiano, tornando-se emblemáticas para o período. Portanto, problematizar as bandas buscando-lhes significados, é problematizar também a sua época.

Trata-se pois, de uma metodologia que abordará as bandas de música numa perspectiva de interpretação antropológica e também histórica. Histórica porque irei trabalhar com a memória e com estudos historiográficos

relacionados ao período e, fundamentalmente, porque estarei preocupada com os significados das bandas de música modificados na historicidade dos contextos onde transitaram. Se a Antropologia possui a tradição da prática etnográfica de observação minuciosa e detalhada de grupos e situações sociais considerados em suas particularidades espaciais, a História, com sua tradição de manuseio de fontes documentais, abre caminhos, no seu veio interpretativo, para as transformações dos acontecimentos no tempo. Porém, mais do que considerar apenas os aspectos metodológicos de temporalidade e espacialidade na interpretação dos dados, reterei a cultura (conceito tão polêmico em sua definição e tão polissêmico no seu sentido) enquanto um processo ordenador dos diferentes significados criados pela experiência humana, sujeita a ser transformada e reelaborada na sua interrelação com os diversos níveis do social. Ao mesmo tempo, mantereí o enfoque de uma visão histórica que não esgota sua análise na mudança, mas que fixa raízes no universo da investigação, na tentativa de estabelecer as relações do objeto em estudo com o contexto cultural em que ele é produzido e transformado.

Para este enfoque metodológico me inspirei basicamente em três teóricos: nos antropólogos Clifford Geertz e Marshall Sahlins e no historiador Robert Darnton¹. Outros trabalhos e teóricos poderiam também me auxiliar de forma mais direta na problematização da pesquisa, mas optei por estes três autores, primeiro, por uma questão de delimitação teórica, já que esta dissertação é fortemente uma etnografia histórica, e segundo, o mais importante, pela reflexão e questionamentos que fazem sobre certos conceitos e abordagens que me ajudaram na compreensão das bandas de música enquanto experiência cultural no cotidiano urbano.

De que forma eles contribuíram? Início com Geertz. Em

¹ - Dentre os inúmeros trabalhos escritos por estes autores, centralizei minhas reflexões nos seguintes estudos: C.Geertz, A Interpretação das Culturas (1979), M.Sahlins, Ilhas de História (1990) e R.Darnton, O Grande Massacre dos Gatos (1989).

sua teoria interpretativa da cultura (1989), ele ressalta a questão da interrelação e do jogo de significados criados entre as várias dimensões do social, subtraindo aquela visão que reduz a cultura a um conjunto já estabelecido de regras, leis ou a um "estado de poder" que determina os acontecimentos, os comportamentos, as instituições sociais. Compreendendo a cultura enquanto um contexto entrelaçado de signos e sinais a serem interpretados, Geertz sugere que o papel do antropólogo seja o de conseguir "separar as piscadelas dos tiques nervosos"², ou mais diretamente, interpretar o quê determinada expressão cultural está transmitindo com a sua ocorrência, quais os seus significados, que trama organizaram, em quê trama foram constituídas para se apresentarem enquanto tal.

Inspirada nesta perspectiva, levantei as seguintes reflexões: porque elas surgem enquanto manifestação musical especificamente nas décadas finais do século XIX? Que condições históricas, que contexto cultural propiciaram a sua emergência enquanto uma expressão musical ativa e orgânica no cotidiano da cidade? O quê elas estavam transmitindo com a sua inserção naquele cotidiano, quais os seus significados na dinâmica urbana, em que trama foram constituídas, que trama organizaram para tornarem-se emblemáticas desta época? Enfim, qual o seu sentido neste período?

Trata-se pois, de uma abordagem que não observa e interpreta as bandas de música em si, fechada no seu próprio universo, mas em contextos peculiares de relações, de espaço, de acontecimentos. Procurei estabelecer um *corpus* interpretativo, articulando-as e mergulhando-as na dinâmica do

² - Este famoso exemplo da piscadela formulado por Gilberto Ryle e problematizado por Geertz, embora simples na sua acepção, torna-se extremamente esclarecedor para esta discussão: qual o efeito de uma piscadela se ela não está inserida num sistema de código que a permite identificar como um toque de sedução, um aviso de malandragem, ou simplesmente um cisco no olho? "Estar-se situado, eis no que consiste o texto antropológico como empreendimento científico, alerta Geertz.

espaço urbano, na consolidação das opções culturais da cidade, tentando construir o jogo de relações criados e vividos por elas.

Interessada também pela sua historicidade e da época em que foram constituídas, o trabalho Ilhas de História de Marshall Sahlins, apontou algumas pistas, particularmente em relação a historicidade dos eventos e as transformações no quadro cultural daí decorrentes.³

Nesta perspectiva, o que torna as bandas de música um fenômeno de cultura emblemático de uma época é a sua problematização num contexto que a emergiu enquanto tal, a trama a qual se refere Geertz, porém uma trama que não é entendida sincronicamente, mas que se amplia à história que a perpassa a todo momento, alterando os seus significados⁴.

Esta interação entre ordem cultural e histórica dilui então, aquela visão dicotômica e polarizadora de analisar os fenômenos culturais ou sob uma ótica sincrônica ou sob uma ótica diacrônica, ou sob uma ótica estrutural ou sob uma ótica histórica. O que pretendi a partir de Sahlins foi uma maior integração dessas categorias apreendendo as bandas de música enquanto um fenômeno de cultura com historicidade; mais do que as bandas apenas circularem pela história, elas ajudaram a construí-la com novas formas, ritmos e sons.

Este interesse pela historicidade aproximou a Antropologia da

³ - Integrando categorias como tempo e espaço, a cultura, para Sahlins, é historicamente recriada na ação humana e a história é referenciada no quadro cultural. Um evento tal como a chegada do capitão Cook ao Hawaí no século XVIII, só adquire significado histórico e emblemático quando apropriado por e através de um esquema cultural que o relacionou com a volta de "Deus Lono", entidade mítica e divina cultuada pela população local e há anos esperada. Nesta perspectiva tanto a cultura é reelaborada, redefinida e reatualizada no suceder dos acontecimentos históricos, como também a história é vista como uma atualização da estrutura.

⁴ - Um dos exemplos são as bandas de escravos, que num primeiro momento, ficavam circunscritas às apresentações na fazenda de seu senhor e, a partir das transformações do espaço urbano, passam a se apresentar e interagir à dinâmica da cidade; um outro exemplo são as novas opções de lazer, que a medida que vão surgindo, trazem um novo ritmo e novos atores sociais na cidade.

História, tornando uma parceria indispensável do início ao término da pesquisa. Dos inúmeros historiadores da chamada História Nova que passaram a trabalhar nesta linha interdisciplinar escolhendo a Antropologia como uma de suas aliadas, destaquei Robert Darnton, particularmente O Grande Massacre dos Gatos na rua Saint-Severin, um estudo rico na articulação analítica das duas disciplinas na interpretação de um evento histórico.

A análise que ele realiza sobre o grotesco episódio do massacre dos gatos⁵ está mergulhada no universo simbólico da época. Inspirado pela interpretação antropológica, particularmente a teoria da cultura de Geertz, Darnton procurou compreender tal espetáculo apontando três aspectos fundamentais: primeiro, o caráter polissêmico dos símbolos: o massacre poderia ser interpretado de maneiras diferentes por diferentes pessoas, espectadores e atores, porém baseado em referências culturais próprias àquele contexto; segundo, o valor ritual dos gatos associado às suas relações de domesticidade e apego por parte de seus donos e a sua associação às "forças do mal"; terceiro, o quadro cultural da época que dá sentido aos símbolos e a esses animais. A análise que Darnton é pautada em categorias antropológicas e resultou em destacar um quadro simbólico que, segundo ele, orientou a prática daqueles trabalhadores no século XVIII.

Este estudo sugeriu problematizar as bandas de música tendo estes três pilares como referências: o primeiro é a questão simbólica. No período estudado, as bandas possuíam uma forte carga simbólica presente desde a sua formação, o seu trânsito até a sua constante requisição no espaço

⁵ - Trata-se da revolta que alguns trabalhadores gráficos realizaram por volta de 1730 em Paris contra a exploração a que eram submetidos pelos seus patrões. Cansados de serem tratados pior do que animais, principalmente os gatos (animais de estimação dos burgueses), se armam pelas ruas e becos e realizam uma carnificina contra todos os felinos que achavam pela frente: torturam, sacrificam, mutilam, incendiam, enforcam os animais, a começar pela gata de estimação da esposa de seu patrão.

e tempo urbano. Interferindo neste espaço, a sua presença é marcadamente múltipla. O valor ritual: as bandas de música enquanto um fenômeno de cultura que envolve gestos, comportamento, diversão, sociabilidade, se transforma, na sua historicidade, num ritual urbano, referência no cotidiano das pessoas e da cidade, e no período apontado, com uma força e um trânsito inigualável. E por último, o quadro cultural: o sentido emblemático das bandas a partir das últimas três décadas do século XIX se recupera uma vez problematizado o contexto onde ela emerge, circula e se modifica: o espaço urbano, suas transformações, seu ambiente cultural e lúdico, os sentidos que passam a ser atribuídos à vida na cidade e à vida de cidade.

Enfim, o trabalho de Darnton privilegia uma análise centrada nas categorias culturais da época integrando as velhas e tradicionais dicotomias pelas quais comumente se pensa as experiências humanas -história/cultura, sincronia/diacronia, passado/presente. Tal como Sahlins, também Darnton estimula analiticamente uma relação orgânica e integrada entre a Antropologia e a História.

Neste sentido, o entrelaçamento das bandas - fenômeno de cultura - com a cidade e suas transformações, é mais do que um simples contexto para a sua emergência, pois elas são constitutivas destas transformações. Assim, fazer o caminho de como a cidade se forma é também fazer o caminho de como as bandas se expressam, é fazer uma pergunta antropológica que lhes recupere o sentido e ouça o que elas estão "dizendo" naquele momento, que significados fizeram delas agentes culturais ativos, integradores e orgânicos à história da cidade.

E nada é mais emblemático e simbólico desta integração do que as festividades da inauguração da energia elétrica em Botucatu no ano de 1907, quando foram erguidos dois coretos na cidade especialmente com o objetivo

de abrigar a banda local e a banda da Força Pública de São Paulo. À banda visitante, foi reservado o coreto construído, curiosamente, com as formas da Torre Eiffel. Paris, além de considerada naquele momento uma das cidades-modelo de civilização, cultura e progresso, principalmente para àqueles do lado de cá do Atlântico, era simbolicamente caracterizada como a "cidade-luz". E se em Paris a Torre Eiffel, com seus trezentos metros de altura, monumento da Exposição Mundial de 1889, desafiava a própria racionalidade tecnológica da época iluminando as infinitas possibilidades de criação e transformação que o homem poderia alcançar, o coreto de Botucatu, na sua modesta estrutura de uma dezena de metros, simbolizava a euforia e estupefação que representava a instalação definitiva da energia elétrica na cidade, signo de modernidade e progresso. E este símbolo de modernidade fora construído não apenas para representar um novo impulso de prosperidade que a cidade adquiria mas, subjacente a isso, para abrigar especialmente uma banda de música que, na harmonia de seus instrumentos, celebrasse aquele momento mágico que, num passo de luz, iluminaria um pouco mais os horizontes urbanos e culturais da cidade.

FONTES E CAPÍTULOS

Durante o levantamento bibliográfico e documental desta pesquisa, chamou muito a atenção a escassez de fontes sistematizadas sobre as bandas de música. Consegui reunir pouco mais que uma quinzena de textos que tratam exclusivamente sobre elas⁶. Mas a maior parte deles é muito breve e com abordagens descritivas e lineares, constituindo-se mais uma coleção de informações do que propriamente uma reflexão interpretativa.

Vicente Salles, que se dedicou a um estudo mais sistemático sobre as bandas, ainda que descritivo, explicitou em seu livro "Sociedades de Euterpe", esse problema de fontes:

"Ao contrário das bandas de música das corporações militares que deixaram atrás de si pistas abundantes e por vezes minuciosas de sua organização e manutenção, as bandas civis contam histórias por vezes muito obscuras (...) A pesquisa exaustiva consegue levantar o histórico dessas bandas, muitas delas centenárias, mas não pode chegar, como ainda não chegamos, às fontes primeiras. De muitas delas, restam-nos escassas notícias." (Salles, 1985:79)

Mesmo trabalhos de memorialistas de peso como História e Tradições de São Paulo de Ernani da Silva Bruno, que esmiúça os diversos aspectos da cidade desde questões gerais como agricultura, industrialização, clima, até experiências do cotidiano urbano como a quitanda, as charutarias, os lampiões a gás, os primeiros esportes, quase não se refere às bandas, apenas faz uma passagem rápida de um parágrafo sobre uma banda de alfaiates em São Paulo por volta de 1890.

⁶ - Entre estes textos eu destaco os estudos de José Ramos Tinhorão que me forneceram pistas históricas importantes para a pesquisa, particularmente os textos "Banda Alemã" e "Bandas Militares e Coretos" (1976), "As bandas de música nas fazendas" (1972) e "Música de Barbeiros" (s/d).

Em pesquisa na Torre do Tombo e Biblioteca Nacional em Lisboa/Portugal, fiz uma intensa garimpagem na intenção de achar não apenas documentação relacionada ao Brasil, mas também estudos sobre bandas de música no contexto português, uma vez que a própria cidade de Lisboa foi palco de muitas delas no decorrer do século XIX, influenciando inclusive a formação de muitas bandas no Brasil. Porém, a escassez de referências se repetiram no outro lado do Atlântico. Consegui achar apenas algumas referências muito pouco substanciais⁷.

José Bento da Silva em seu livro Banda de Música do Concelho de Póvoa de Lanhoso (1992), logo na introdução reforça essa ausência de estudos sobre as bandas de música também em Portugal:

"Pedi a opinião a várias pessoas ligadas à música e verifiquei que não existe um conhecimento profundo sobre as bandas ou filarmônicas e muito menos sobre a sua origem histórica". (1992:17)

Quanto às outras fontes, encontrei alguns dados em pesquisas (teses, livros) que se referem às bandas de música, porém fragmentariamente e à margem de um outro tema, como por exemplo, o lazer, o cotidiano das cidades, a vida cultural na virada do século, abordagens que embora não tenham as bandas de música enquanto foco principal de análise, investigam questões intrinsecamente ligadas a ela. Estudos, pesquisas, compilações sobre a história da música no Brasil, mostraram-se também indicadores importantes da inserção das bandas de música no que diz respeito a sua dimensão musical. Relatos de viajantes que passaram pela cidade deixando relatos descritivos de

⁷ - Como por exemplo, o estatuto de uma banda da polícia, Normas de Execução Permanente para a Banda da Polícia de Segurança Pública de Lisboa (1982); um livreto sobre uma exposição fotográfica de bandas de música (1984); um livro de proporções pequenas não apenas no seu tamanho físico, mas no seu alcance analítico e histórico, Banda Musical de Freixo de Numão - 1865/1985 de Antônio Sá Coixão e Antônio A. Rodrigues (1985).

costumes, situações, fatos, foram também auxiliares indispensáveis na construção etnográfica desta pesquisa.

Relatos de cronistas e principalmente monografias municipais constituíram um outro veio de fontes. Registrando as lembranças de sua época, do cotidiano por eles vividos e a eles contados, o trabalho destes memorialistas possuem muitas informações e detalhes segmentados, nem sempre registrados pelas fontes tradicionais da época como jornais, revistas, e que provavelmente sem o seu registro, se perderiam na poeira da história.

Quanto à legislação municipal, apenas algumas Atas da Câmara Municipal, Leis e Atos do Município de Campinas foram possíveis serem utilizados, pois o seu acesso e seu estado de conservação se encontram em péssimas condições, infelizmente.

Os periódicos constituíram um núcleo documental importante, pois através deles pôde-se acompanhar os mais variados aspectos relacionados às transformações de Campinas. Inicialmente, numa abordagem mais geral, os Almanques indicaram as atividades culturais, as associações e sociedades recreativas no decorrer dos anos, mas sem se aprofundar em detalhes. Nos jornais, através de uma leitura minuciosa de todas as suas seções (dos editoriais aos anúncios classificados) obtive indícios e pistas importantes sobre o cotidiano da cidade.

A dissertação está dividida em cinco capítulos. O primeiro, Capítulo I (A Cidade), é uma "viagem" à Campinas do século passado através de alguns *flashes* de sua história. Reconstrói as principais transformações ocorridas na sua infra-estrutura urbana a partir da década de 1870, demonstrando como a melhoria gradativa no seu sistema de iluminação, transporte, calçamento e urbanização das praças e largos, estimularam um novo tempo e espaço social.

O Capítulo II (Cultura e Diversão), explora o primeiro trio de cultura e lazer com significância na cidade - o Teatro São Carlos, o Club Semanal e os saraus lítero-musicais - para em seguida percorrer a polifonia lúdica e cultural que se esparrama na cidade após a década de 1870 (visitas constantes de companhias líricas e circenses, criação de inúmeras sociedades de canto e dança, criação do hipódromo e do Rink de Patinação, diversificação de vários tipos de jogos de caráter informal como o xadrez, o bilhar, o dominó, jogo de cartas, competições de atletismo e outras modalidades esportivas etc.)

Entrelaçado a essas transformações urbanas e lúdico-culturais, proliferaram na cidade a criação de inúmeras bandas de música compostas pelos mais variados segmentos da sociedade como escravos, barbeiros, fazendeiros, comerciantes, negros, foliões, militares, operários, italianos, alemães etc... Transitando mais do que qualquer outra expressão cultural do período entre as diversas situações e territórios sociais, as bandas transformaram-se num ritual urbano, criando o espetáculo e se tornando um espetáculo; estimulando uma nova prática de viver e conviver na cidade, onde a praça torna-se seu palco privilegiado. Este é o assunto do Capítulo III (As Bandas de Música - Espetáculo e Sociabilidade).

No Capítulo IV (A Música e as Bandas), realizo uma discussão sobre uma característica fundante e especial das bandas: a música. Que

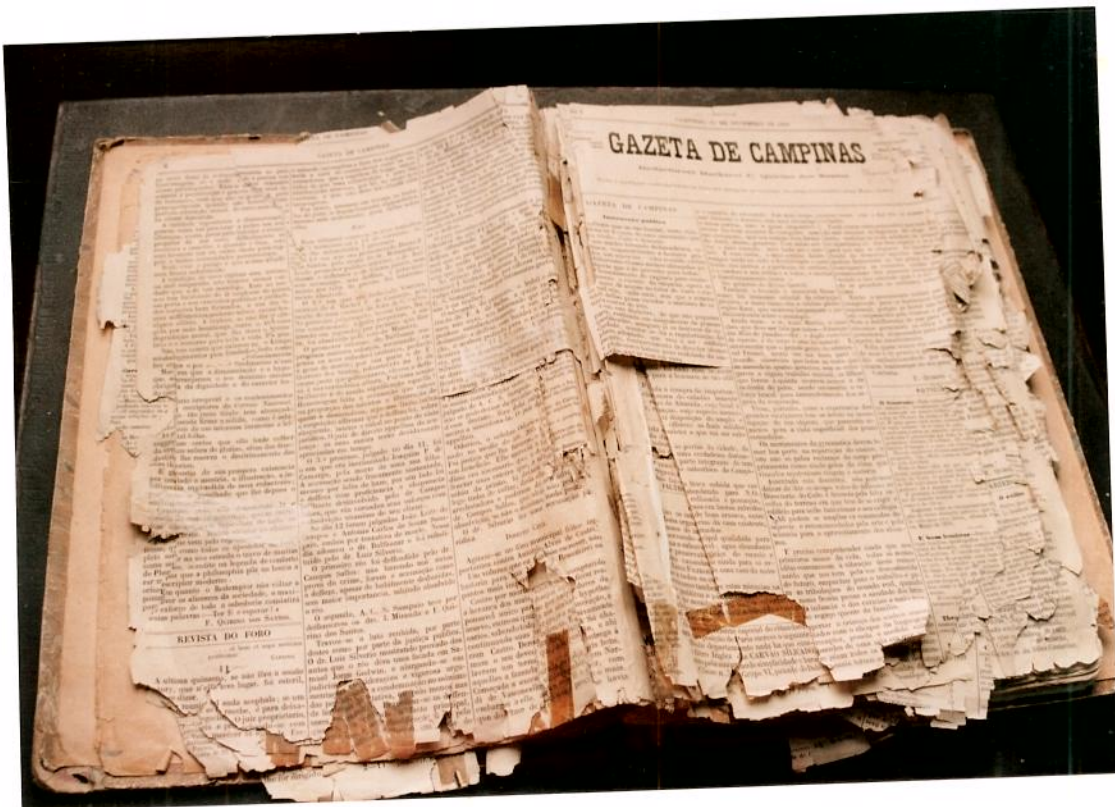
leitura e discussão, do ponto de vista social e cultural, é possível fazer sobre esta expressão de arte? Que peculiaridade a música, enquanto instrumento de comunicação, assume, ao ser entoada por um grupo de pessoas com trombones, clarinetes, pratos, bombardinos, circulando cidade afora tocando marchas, mazurcas e dobrados?

Por fim, no Capítulo V (Perdendo a cena), faço um pequeno exercício de reflexão, já que foge ao objetivo desta dissertação, sobre possíveis fatores que contribuíram para que a presença das bandas no cotidiano começasse a se enfraquecer nas primeiras décadas de nosso século.

I - A CIDADE

Neste capítulo, convido o leitor a fazer "uma viagem" às três últimas décadas do século XIX pelas ruas e cantos de Campinas e percorrer um universo cheio de histórias, sensações e movimentos.

Mas não creia que será uma viagem através de um túnel do tempo que irá recuperar exatamente como tudo aconteceu no passado, pois o passado, sabemos, é um lugar que não existe, é um espaço/tempo que se constrói e se reconstrói através de vestígios que resistiram aos fungos dos arquivos e bibliotecas e ao desinteresse dos homens pela sua memória e história.



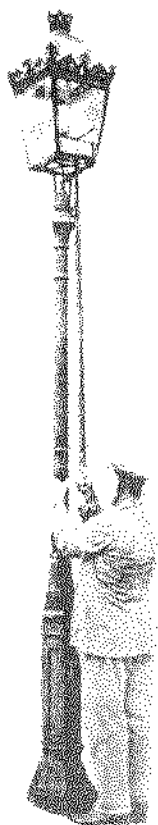
Os documentos, um dos instrumentos pelos quais este passado se reconstrói, não aparecem aqui ou ali aleatoriamente¹, ele não é inócuo, é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou não, da história, da época, da sociedade que o produziu como também das épocas sucessivas que o guardaram e o conservaram.

À procura de documentos e vestígios da Campinas do século passado, embrenhei-me então, nas bibliotecas, arquivos e estantes empoeiradas e encontrei alguns *flashes* da cidade representada pelos seus protagonistas e personagens: falas, expressões, hábitos, ritmos, sons, movimentos, lugares...

Reuni alguns destes *flashes* e tentei contar uma história, uma parte da história, não toda, nem a única!

¹ - Ou como diria Marc Bloch "pelo efeito de um qualquer imperscrutável designio dos deuses. A sua presença ou ausência nos fundos dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas..." (*in* Le Goff, 1984:101)

LUZES NA CIDADE



"É tempo da Câmara Municipal apresentar o seu orçamento. Pois bem, v.s. lembre a nossa edilidade que, no que tiver de apresentar, contemple uma verba para iluminação. Basta de andar às escuras. O recurso da lanterna não serve. A escuridão dá lugar à quedas, esbarrões, etc, etc. Não me detenho na conveniência da coisa, porque até os cegos a reclamam." (Gazeta de Campinas, nº 127: 02/02/1871, grifo meu).

"Basta de andar às escuras" era uma das reclamações constantes dos moradores de Campinas nos primeiros anos da década de 1870. Indignados com as condições precárias e perigosas da cidade, cada vez mais passam a ficar incomodados com a falta de iluminação pública. É o início de uma década que trará uma série de transformações no desenho e ritmo urbano.

Nestes anos, sair à noite era uma temeridade; a iluminação fazia-se presente às duras penas e poucas velas. Em dias de festas populares ou manifestações públicas, acendiam-se grandes fogueiras nas ruas e em ocasiões especiais, a Câmara determinava a instalação de luminárias nas ruas centrais da cidade, construídas de arcos de madeira guarnecidos por lamparinas de azeite em vidros coloridos, que apesar de proporcionar um tom mais festivo à ocasião, pouco iluminavam. Nas residências, especialmente nos sobrados, eram pendurados nas sacadas globos de vidro com velas em seu interior, numa constante luta contra a escuridão e contra o vento, teimoso em apagar sua chama. Em dias de carnaval, quando as ruas eram transformadas em passarelas da folia, pedia-se aos moradores que iluminassem a frente de suas casas².

²

- "Os moradores da rua Direita, do Commercio, Rosário e de Cima, illuminem suas

No Teatro São Carlos, as noites de espetáculo eram iluminadas com lampiões à base de querosene espetados nos balaústres das frisas e camarotes. O próprio trajeto até o teatro envolvia uma série de providências a serem tomadas, pois na escuridão das ruas, alguém sempre poderia estar à espreita, esperando uma boa oportunidade para dar o seu bote. As ruas, com seu traçado irregular, com pouco ou nenhum calçamento, com buracos e lama em dias chuvosos, dificultava o caminhar das pessoas.

Assim, aqueles que se aventuravam a esta travessia em troca de algumas horas de entretenimento no teatro, levavam consigo a "criadagem" - três ou mais escravos - que além de iluminarem o caminho com as chamadas "lanterninhas", era uma proteção para os senhores e sua prole contra qualquer eventualidade no percurso. Estas "lanterninhas", nestes tempos obscuros, eram tão imprescindíveis quanto o trabuco, ainda mais nas noites frias de inverno, onde a cerração ofuscava a visão daqueles que caminhavam noite adentro. Não raro, tinha-se notícias de brigas, morte, facadas, apreensão de revólveres.

O problema da iluminação atingia também os forasteiros e viajantes que, de passagem pela cidade, eram obrigados a pagar a iluminação no hotel em que se hospedavam se quisessem que seu quarto não ficasse às escuras. Assim divulgava seus serviços, o Hotel Oriental:

"Este excelente hotel em vários pontos de vista, o primeiro talvez da província e já muito conhecido do público, oferece aos senhores viajantes todas as commodidades desejáveis, já por sua posição, já pelos numerosos, espaçosos e aceiados aposentos de que dispõe (...)

Almoço em mesa redonda.....1\$000

Jantar em mesa redonda2\$000

Chá com pão e manteiga..... --
 Cama, luz e banheiro.....1\$000
 Animal na cocheira.....1\$500
 (...).³

A iluminação pública de Campinas pois, constituía neste tempo, cada vez mais um problema sério a ser resolvido pela Câmara Municipal. Nos jornais, espécie de muro das lamentações da época, as reclamações dos moradores se multiplicavam clamando pelo necessário e urgente melhoramento na iluminação.

O primeiro sinal de luz neste sentido é a chegada do empresário J. Marty à cidade trazendo debaixo dos braços o lampião à querosene como proposta de iluminação pública. A notícia se espalha rapidamente. Vários moradores, principalmente àqueles ávidos por claridade, não cansam de fazer saudações e elogios ao "empresário da luz", cuja missão, segundo eles, "era esclarecer a nossa Campinas".

Assim, a movimentação em torno da iluminação assume grande vulto. Na rua, nas igrejas, nas diversas seções do jornal (editorial, artigos pagos, anúncios), o problema está na ordem do dia. Lançando-se ao debate, diversos segmentos da sociedade se manifestam e embora a iluminação fosse esperada ansiosamente pela população, cansada das dificuldades provocadas pela sua ausência, um cidadão de profissão funileiro faz o seu curioso protesto:

"O abaixo assinado do Grêmio dos Funileiros, vem por meio desta lembrar a seus estimáveis colegas, a conveniência de opor-se um dique à corrente impetuosa de uma povo fanático por iluminação pública. O abaixo assinado, tem considerado que a efetuar-se a

³ - In Gazeta de Campinas, nº 02, 04/02/69, grifo meu.

iluminação, o prejuízo da classe será imenso e a nossa arte criadora desaparecerá. Pois que ? Que será de nós se não tivermos lanternas para fabricar ? Eu espero que o juízo esclarecido de meus colegas cogitará nos meios de nos opormos a qualquer iluminação. Queremos que se mantenha a necessidade do uso das cômodas e deliciosas lanternas, para a nossa manutenção, prosperidade e imortal glória." Libório Queixo - Funileiro (Gazeta de Campinas,nº 175: 23/07/1871, grifo meu).

Libório Queixo, no seu desespero de ver a arte de seu ofício derreter-se em postes públicos de iluminação, não percebe a dimensão contra o quê estava lutando. A resposta ao seu apelo não tardou a vir, inclusive de uma colega de profissão:

"O meu colega Libório Queixo, deixe-se de fazer protestos contra a iluminação. Eu e outros honrados funileiros cedemos de bom grado de todos os lucros lanterneiros para ter o gosto de ver o progresso à porta. Se o sr. Queixo, só cuida dos queixos, abandone a classe, mas não a comprometa com suas vinagreiras. Viva o progresso, viva a iluminação, adeus as lanternas." Um funileiro progressista. (Gazeta, nº 176: 27/07/1871, grifo meu)

Tanto a luminosidade das lanternas quanto a sonoridade da voz de Libório Queixo pareciam fracas naquele momento. Membros da sua própria classe profissional abriam mão de suas habilidades e profissão de lanterneiro; a luz, antes de tudo, significava progresso para a cidade e nenhum profissional ou cidadão poderia se furtar desse processo.

Embora o debate suscitado pela presença desse "empresário da luz" na cidade estivesse apenas começando, era um caminho praticamente sem volta. Mais cedo ou mais tarde a Câmara tomaria providências para introduzir a tão esperada iluminação pública e Libório Queixo seria apenas um vagalume

a transitar ofuscadamente pelas ruas. Mas ainda não seria este o momento. J.Marty acabou não conseguindo convencer a Câmara a tal investimento, apenas alguns cidadãos (entre eles, o maestro de banda Sant'Anna Gomes, irmão de Carlos Gomes), por iniciativa própria, compraram alguns lampiões e os instalaram na frente de suas casas. Isto incentivou outros moradores, principalmente comerciantes, a organizarem uma comissão para cotizar as despesas e instalar seis combustores à querosene em postes de ferro no centro da cidade: dois ao lado da Matriz Velha, dois na rua Benjamin Constant e dois no Largo da Cadeia (atual Praça Bento Quirino), inaugurados em setembro de 1871 com muito foguetório e bandas de música.

Percebam que este melhoramento público da cidade partiu da iniciativa particular, ainda que de forma precária, ainda que com interesses próprios, já que alguns desses cidadãos, principalmente os comerciantes, viam vantagens em manter seus estabelecimentos sob os fachos da luz dos lampiões. O Largo da Matriz e o Largo da Cadeia, espaços consolidados de passagem na região central da cidade, ao serem iluminados por "tais e tais" cidadãos, conferia-lhes prestígio e admiração por parte da população.

Se os lampiões do sr. Marty iluminaram muito pouco a cidade nas noites escuras, ao menos lançaram alguma luz sobre a edilidade do município que meses mais tarde passou a se preocupar mais seriamente com o problema, principalmente porque as reclamações tornavam-se cada vez mais frequentes e eloquentes.

Em 1872, a Câmara Municipal trata institucionalmente o assunto: o vereador suplente, José Manoel Alvez Cruz, propõe que a iluminação da cidade fosse à gás com um montante inicial de 500 lampiões e que se solicitasse o auxílio financeiro necessário junto à Assembléia Provincial, já que a cidade contribuía com altos e pesados impostos. Na Assembléia, o

deputado campineiro Luiz Silvério Alvez Cruz (provavelmente irmão do vereador José Manoel) elabora um projeto, transformado posteriormente em lei, que finalmente abriria caminhos palpáveis para a iluminação pública de Campinas.

A Câmara Municipal divulga a concorrência para agilizar os trâmites legais e, num total de oito propostas, escolhe a de uma empresa organizada por acionistas campineiros. Fica a cargo do engenheiro Robert Normant o projeto técnico, a planta do edifício e o material necessário para o gasômetro, comprado quase todo na Europa, principalmente na Inglaterra. (Almanaque de Campinas, 1972:117). Quase dois anos depois, já se trabalhava na abertura de valas para a colocação de canos condutores e em 29 de junho de 1875 inaugura-se finalmente, com novo foguetório e bandas de música, a Companhia Campineira de Iluminação a Gás, com lâmpões instalados em ruas e largos principais da cidade e no Teatro São Carlos, que aliás contribuiu com um espetáculo especialmente encenado para as comemorações daquele dia que ficou memorável na lembrança da população. (Amaral, 1927:507/512)



Para desespero de Libório Queixo, os postes de iluminação pública à gás foram instalados.

A iluminação foi ampla e efusivamente saudada e festejada. Não se falava em outra coisa, não se poupavam elogios àquele melhoramento considerado o mais perfeito de todos naquele momento "de óptima qualidade, correspondendo em tudo à perfeição, solidez e elegância", como costumava-se dizer pelas ruas.

Aquela nova claridade que se batia contra a escuridão da noite parecia estar tirando a cidade das trevas e da sua condição de "aldeia", como se refere um cidadão estupefato com a iluminação:

"Podemos dizer que agora começa verdadeiramente a vida de cidade para Campinas, visto por mais opulenta e florescente que seja uma povoação, estando ela às escuras não passa de uma grande aldeia, pelo menos de noite." (Castro Mendes, recorte s/d, grifo meu).

Notem aqui a expressão significativamente reveladora, "vida de cidade". Campinas, num passo de luz, parecia assumir uma nova fisionomia urbana: seu colorido, sua silhueta e principalmente seu ritmo, provavelmente não seriam mais os mesmos. A iluminação à gás era vista como a grande energia que impulsionaria a cidade para o progresso, para o desenvolvimento, enfim, para uma vida realmente "de cidade", isto é, urbana tanto quanto a província e a corte.

Utilizado durante quase trinta anos como iluminação pública, os postes de gás torneados artisticamente, além de clarearem as noites, tornaram-se também pontos de encontro da mocidade de então. Em memórias escritas sobre essa época, comenta-se que era comum dizer "olha aquele gas!", onde "gas" significava namorado, objeto de flerte daquelas "senhorinhas" que transitavam pelas ruas próximas aos rapazes que estrategicamente se escoravam no poste de lampião. As moças, para referirem-se aos encontros

com seus pares diziam "marquei com o meu 'gas' no Rink de Patinação". Por outro lado, este romantismo era rejeitado por pais e futuros cunhados, que se referiam aos indesejados namorados de suas filhas e irmãs pejorativamente: "qualquer dia ainda quebro a vidraça daquele 'gas'! 'Gas' ordinário!" (Mariano, 1952:533).

Entretanto a euforia inerente aos períodos de mudança e exteriorizadas no calor dos acontecimentos relativiza-se pelo próprio desenrolar dos fatos: ainda que significasse um grande avanço para a cidade nos seus mais variados aspectos, inclusive social, o serviço de iluminação com a recém-criada Companhia, era ainda muito precário. Na verdade, não fora a cidade toda iluminada, apenas algumas ruas e locais que, ou por serem centrais ou por ocuparem uma posição de destaque econômico ou social, foram privilegiados nessa primeira fase. Meses depois já se percebia indícios de precariedade no serviço, fosse pela lenta aquisição de novos lampiões, fosse pelo desligamento do serviço durante algumas horas da noite. Durante meses e depois anos, quase quinze anos depois da instalação da iluminação pública à gás, as reclamações continuam, e muitas delas praticamente intimando a Câmara a cumprir com suas devidas responsabilidades:

"Foi uma vergonha hontem. Nas casas commerciaes, nas casas de família, na rua, em toda a parte, ouviam-se reclamações contra o gaz. A illustre edilidade o que tem feito, depois do que prometeu? Ao que parece nada. E a população que aguentel!" (Diário de Campinas, nº 1645: 01/05/1881).

Ao mesmo tempo que a população exigia providências mais eficazes da administração municipal em relação à iluminação, a Câmara por sua vez, através do "Código de Posturas" ordenava a população a também combater a escuridão, sob pena de multa:

"art.38 - Em os corredores das casas da cidade são os respectivos moradores obrigados a accender todas as noites, em quanto tiverem as portas abertas, um lampeão que os esclareça, salvo nos corredores em que a luz da iluminação pública foi sufficiente para isso(...)sob multa de 10\$000." (Código de Posturas, 1872/1881, p.08, grifo meu)

A Companhia de Gas, por seu lado, além dos problemas de escassez de recursos e de infra-estrutura, enfrentava já nos primeiros meses de instalação do novo sistema, alguns atos de vandalismo como a quebra de alguns lampiões, que demoravam para serem repostos, provocando constantes reclamações da população:

"(...) um grupo de individuos forçosamente composto de gente ordinária, andou pela rua São José a quebrar lampiões de iluminação pública. O grupo permaneceu por muito tempo nas ruas (...) quebrando 18 lampiões. A algazarra feita pelos desordeiros, denunciava o estado de embriaguês que estavam todos (...)" (Diário de Campinas, nº 1568: 22/01/1881, grifo meu).

Aquele apologista da "vida de cidade", não previra tais mazelas!

Esse novo leque de problemas "modernos" acabou levando a Câmara Municipal, através de seu Intendente, a incumbir os "fiscais de distrito" a percorrerem as ruas e observarem a condição dos lampiões, se estavam abastecidos, quebrados ou com algum outro problema. Após vistoria, os fiscais elaboravam um relatório apontando quais lampiões precisavam de reparo⁴

⁴ - "Communico-vos ter percorrido hontem o meu districto e tendo encontrado apagado o lampeão do mercado nº16, e o lampeão da rua Luzitana, prédio nº2." (Relatório da Câmara, 3/06/93).

Apesar de todos esses problemas e precariedade dos serviços de iluminação, a cidade lentamente transformava seu tempo e espaço social, que seriam sensivelmente ampliados com a melhoria no sistema de transporte urbano e intermunicipal.

OS CAMINHOS: TRILHOS E RODAS

"Realizou-se hontem ás 4 horas da tarde, a inauguração dos bondes desta cidade. Em número de 4, fizeram o percurso da linha, sendo o da frente ocupado pela *Banda de Música* e os outros pela directoria da Companhia, pelo Presidente da Câmara, algumas authorities civis e mais alguns convidados. Durante o trajeto de toda linha, a Banda de Música tocou algumas peças e subiram no ar muitos foguetes. As ruas estavam embandeiradas e repletas de povo. No Largo do Rosário a banda de Música de Sant'Anna Gomes tocou também algumas peças quando passavam os carros. Após o passeio foi servido um copo d'agua e o brinde foi feito." (Gazeta, nº 1941: 25/09/1879 - grifo meu).

Caminhar, transitar, andar! Ir de cá para lá, de lá para cá! Mas como?

Tal como a iluminação pública, o transporte até os anos iniciais da década, encontrava-se também em condições precárias e rudimentares. À base de diligências, troles, carroças, berlindas, charretes, carros de boi, lombo de burros, bangüês, a locomoção de um lugar para outro, além de lenta e na maioria das vezes desconfortável, nem sempre era acessível para toda a população. Quem não possuísse uma carroça ou mesmo um bom lombo de burro ou mula que o transportasse, não tinha muita alternativa a não ser andar a pé, e dependendo da distância isso não era muito fácil, tendo que apelar ou para a compra de uma carroça ou na utilização de serviços de aluguel que começavam a ser oferecidos, tanto para circulação local, como para a locomoção intermunicipal. O empresário José Cazes, dono de alguns

hotéis da região e proprietário de vários troles e diligências, oferecia constantemente seus serviços na cidade:

"José Cazes, empresario das diligências na estrada de Jundiahy a Campinas, faz sciente aos fregueses que frequentam os seus hoteis, sites nestes pontos, que tem de haver grande abatimento nos preços de seus trolys e diligências para o trânsito destas duas cidades (...)." (Gazeta, 07/11/69, nº 03).

Jundiaí era a cidade mais próxima e próspera da região e estava ligada à São Paulo através da Railway Estradas de Ferro; era o elo entre Campinas e as novidades e acontecimentos da província. Desde gêneros alimentícios, vestuário e mercadorias diversas, até a visita de grandes personalidades, companhias teatrais e líricas, Jundiaí era o ponto final dos trilhos. Prosseguir viagem até Campinas era uma aventura árdua, uma longa viagem no lombo de um cavalo ou nos bancos não tão confortáveis dos troles e carroças. Alguns percalços comuns enfrentados na viagem entre as duas cidades são relatados pelo viajante J.A.Van Hale, que passou pela cidade no ano de 1871:

"Mas que caminho horrível entre estas duas cidades. Nunca em minhas viagens passadas encontrei tão perigoso quebra cabeças, lama e água a inundarem o caminho; precipício ocasionados pelas grandes massas de água estagnadas; pontes quebradas (nenhuma em bom estado). Por 2 vezes, o nosso pobre veículo atolou-se e graças a alguns bravos carroceiros e seus bois, fomos salvos desse inferno. Mais tarde e apenas a 3 léguas da cidade o trolley virou em um morro e ei-nos viajantes, cocheiro, bestas, malas, armas e bagagem precipitados em confusão na agua e lama. E isto, repito: na única estrada que vem de Jundhiaí a Campinas." (Castro Mendes, recorte publicado na Gazeta, 1871, grifo meu).

A travessia infernal porém, a que se referiu Van Hale, iria tornar-se sensivelmente mais acessível. O café, em larga produção e expansão em Campinas, há muito tempo exigia mudanças no sistema de infra-estrutura e transporte da mercadoria. Emílio Zaluar, viajante português que passou pela cidade em 1860, muito impressionado com o desenvolvimento de "uma pequena cidade de interior", já destacava a necessidade de um sistema ferroviário, para ele símbolo de desenvolvimento e prosperidade. Diz ele em seus relatos:

"Vêde a independência das idéias políticas dos Campineiros, observai o desempenho com que formam as suas associações literárias, examinai o impulso de seus melhoramentos materiais, observai esta espécie de avidez com que ensaiam os diversos sistemas e com que aplicam as máquinas ao aperfeiçoamento agrícola e dizei-me se um povo tem ou não direito a figurar desde já como um dos núcleos mais esperançosos, não só da província, como do país?"

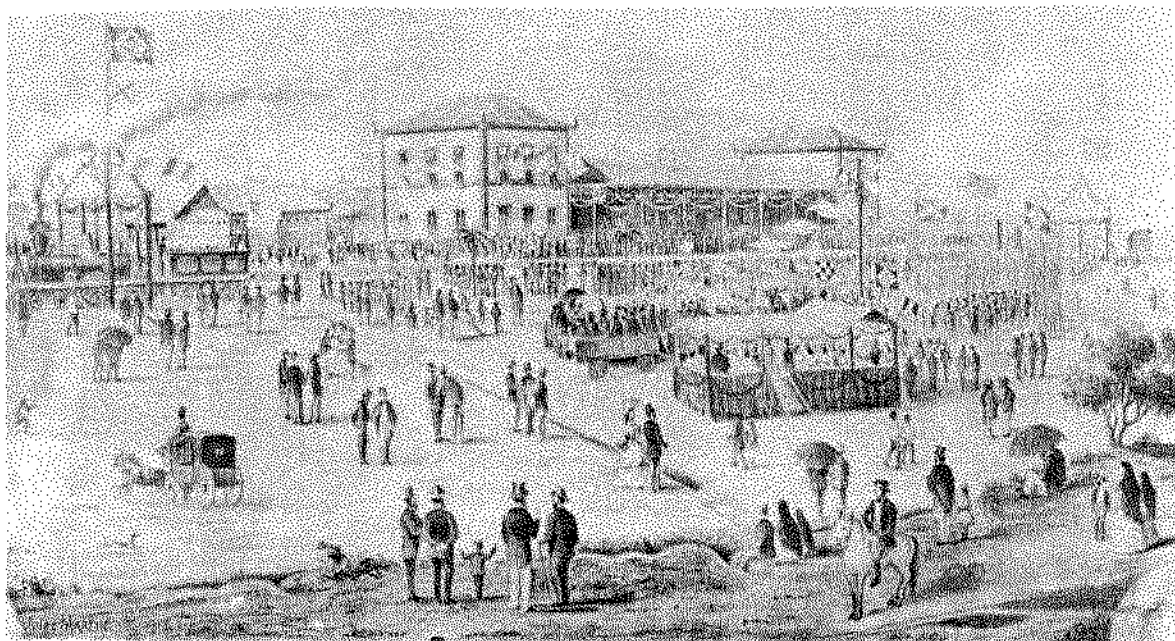
Apesar de todos esses elogios eloquentes, Zaluar condiciona todo esse potencial que ele julga a cidade possuir, a um elemento essencial: a estrada de ferro:

"No entanto, todas estas lisonjeiras esperanças podem ser destruídas. Estes elementos de grandeza que ora prometem um tão risonho porvir aos campineiros, dependem de um auxílio que se lhes for negado, fará estacionar o seu desenvolvimento e até comprometer seu futuro. Sabeis qual é este auxílio ? É a estrada de ferro! (...) A estrada de ferro de Santos a Campinas, abrirá por encanto novos e fecundos mananciais de riqueza pública e é sem dúvida, a única e real garantia do futuro que corre aos lavradores do sul da província de São Paulo." (Zaluar, 1975:135, grifo meu).

Apesar dos seus rasgados e exagerados elogios, característica

comum de alguns viajantes que sentiam-se compelidos a construir uma boa imagem daquelas plagas onde fora muito bem acolhido, Emilio Zaluar não hesitou em marcar em tons bem claros a necessidade de Campinas se equipar finalmente com um melhoramento tão essencial "para aqueles que rumam ao desenvolvimento: a estrada de ferro." E este "desenvolvimento", segundo ele, não era apenas para melhorar e agilizar o escoamento da produção de café na região, mas também a própria vida político-cultural da cidade, o que no início, pouca gente percebeu.

Ele visitou muitas fazendas e conversou com vários fazendeiros de nome e poder na cidade. Influenciados ou não pelos conselhos e conversas de "um homem viajado e procedente de um país moderno e desenvolvido" (o que na época considerava-se muito), alguns fazendeiros da cidade e da região, primeiramente mais interessados em escoar mais rapidamente a sua produção com destino ao porto de Santos para fins de exportação, resolveram constituir, em 1867, a Companhia Paulista de Estradas de Ferro. A inauguração do seu primeiro trecho ligando Campinas a Jundiaí se deu em 1872 com a presença, na Estação, de duas bandas de música: a Banda da Fazenda Santa Maria, composta apenas de escravos e a Banda Euterpe Comercial, composta de comerciantes. À noite, na casa de Jorge de Murande, onde estava hospedado Saldanha Marinho (idealizador da extensão dessa linha férrea de Jundiaí a Campinas), a Banda Santa Maria novamente se apresentou, animando uma festa para um selecionado grupo de pessoas. Em homenagem àquele momento, o maestro Sant'Anna Gomes compôs uma peça musical intitulada "A Estrada de Ferro", a qual, segundo relatos da época, foi "efusivamente executada." (Album, 1937:48).



Nos traços de Jules Martin, impressões sobre a inauguração da Cia. Paulista em Campinas, 1872.

O café foi portanto, a grande mola propulsora da expansão ferroviária em Campinas, como também em todo Brasil. Ele precisava da ferrovia, dependia da ferrovia, produzia a ferrovia⁵. Inicialmente a São Paulo Railway, que fazia a linha Jundiaí-São Paulo-Santos, não se interessou em estender seus ramais para além de Jundiaí rumo a outras regiões cafeeiras do interior, preferindo privilegiar o litoral, zona direta de exportação/importação. Em Campinas, foi a iniciativa de alguns fazendeiros da cidade e região em formar companhias e expandir os caminhos de ferro pelo interior que cumpriu este papel.

⁵ - Isto pode ser verificado, por exemplo, num certo desinteresse pela "Lei Feijó" de 1835, que estimulava e estabelecia planos para a ligação ferroviária do Rio de Janeiro com outras cidades. Mas o interesse pelos incentivos dessa lei foi muito pouco significativo, e apenas na metade do século XIX, quando o café tinha se transformado em principal produto de exportação brasileiro, é que se deu o verdadeiro início da "era das estradas de ferro. Entre 1870 á 1885, a rede ferroviária passou de 1000 km para 9000 km, coincidindo com a expansão do café para o oeste paulista (CPFL, 1982:08).

Mas é preciso olhar também para a importância da construção de ferrovias para além de seu sentido meramente utilitário e econômico. É inegável que elas facilitaram o escoamento e produção de café de forma mais eficiente, mais ágil e inclusive mais rentável. É inegável também que a Companhia Paulista estruturou uma rede ferroviária regional conferindo à Campinas, face a sua localização e expansão econômica na época, o lugar de capital regional, interligando a cidade a partir de 1872, a vários municípios do Estado⁶.

Mas outros caminhos os trilhos dos trens estavam abrindo nesse momento: pessoas, costumes, tradições, idéias, objetos, contatos, relações, moda, etc., chegavam e saíam da cidade através dos vagões de ferro. Mais do que uma melhoria de comunicação física entre as cidades alargando seu universo econômico, os trilhos ampliaram o seu horizonte social e cultural.

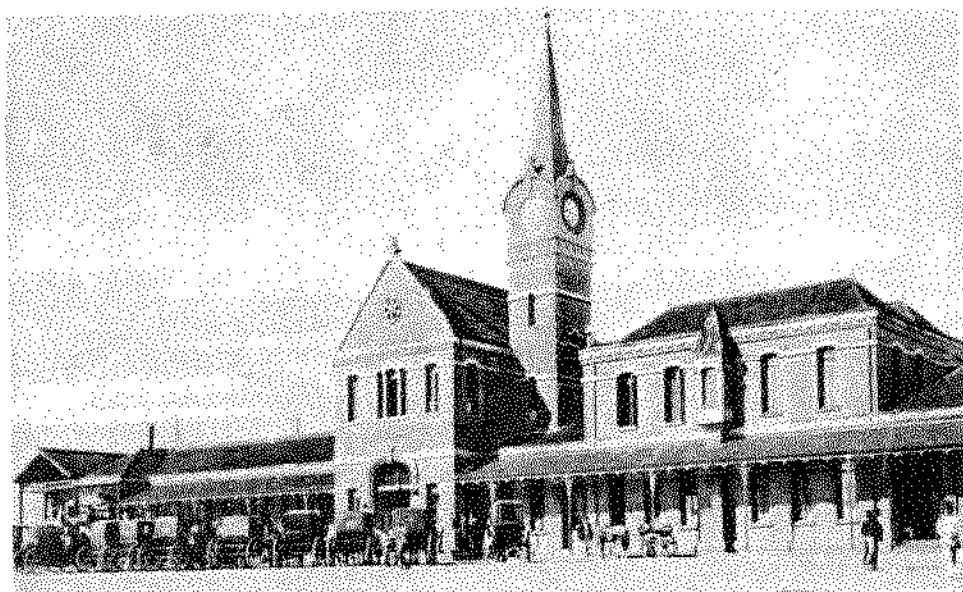
Acompanhando a programação dos espetáculos do Teatro São Carlos no período de 1869 até os anos iniciais deste século, pude constatar que principalmente a partir dos anos de 1873/1874, há um incremento significativo na programação cultural da cidade: espetáculos líricos, dramáticos, musicais, dança, companhias de variedades (equilibristas, prestidigitadores, copofonistas), etc., vindos de fora - da província de São Paulo, da corte ou até de outros países. As referências são inúmeras, como por exemplo, a Real Cia. Japonesa Satsuma's em 1873, o espetáculo das "Meninas

⁶ Ligações de linhas férreas à Campinas através da Cia. Paulista de Estradas de Ferro:

1872 - Jundiaí	1885 - Araraquara
1875 - Mogi-Mirim	1886 - Batatais
- Amparo	1887 - Jaú
1877 - Leme - Franca	1888 - Jaguara
1878 - Casa Branca	1891 - Rincão
1881 - Descalvado	1905 - Barretos
1882 - São Simão	1907 - Bebedouro
1883 - Ribeirão Preto	
1884 - Vila Americana.	

Riosas" em 1874, Cia. Lírica Ferri, Cia. de Autômatos Luiz Luppi, Cia. Lírica Bouffes Parisien, Cia. Lírica Italiana J.Mirandola em 1875, o prestidigitador Pedro D'Amico, Espetáculo Variado Fauré Nicolay, Cia. de Zarzuelas do Tenor Aragon em 1876 e muitos outros espetáculos, além é claro, da apresentação muito citada e lembrada na cidade, da grande atriz Sarah Bernhardt, em 1886, que se apresentou no espetáculo "Damas das Camélias".

Embora alguns espetáculos de origem estrangeira já tivessem se apresentado na cidade nos tempos de trilhas e caminhos tortuosos no trajeto Jundiaí-Campinas - demonstrando já a atração e interesse pela cidade - foi fundamentalmente a partir da expansão dos caminhos de ferro através da Cia. Paulista que Campinas se expôs a outros universos pouco imagináveis por aqueles cidadãos de então. O trem, antes de sua função extremamente prática e utilitária, constituía símbolo de um maior controle sobre o espaço e o tempo, transportando além das pesadas sacas de café, o imprevisível: artigos, idéias, pessoas, costumes, tradições, etc. A cidade enfim, abria as suas portas.



CAMPINAS - Estação da Cia. Paulista
 (Arquiteto: Eng. Carlos O. de Mello)

Nova estação da Cia. Paulista, inaugurada em 1884. A cidade ampliava seus horizontes.

Quanto às formas urbanas de condução de passageiros, mantiveram-se muito precárias durante anos. A população em geral não dispunha de qualquer conforto para sua locomoção; apenas a elite podia se dar ao luxo de se fazer carregar em bangüês, "cadeirinhas" ancoradas nos ombros de escravos e mais tarde, em veículos puxados por tração animal, como carruagens, charretes, etc. Àqueles menos favorecidos, mas nem tanto, serviam-se de veículos de aluguel, chamados também de "carros de praça". O modelo variava entre "carros fechados, de quatro assentos, mais a boléia, puxados por uma parrelha de animais, até os tilburis de dois assentos, sem boléia, tirado por um só cavalo." (Mariano, 1952:536).



Os primeiros "carros de praça" em Campinas

Ainda que estes meios de locomoção não fossem numerosos em dias normais, em dias de espetáculos no Teatro São Carlos um movimento incomum se formava nas ruas mal calçadas da cidade, estipulando a Câmara, através de seu Código de Posturas, locais apropriados para estacionamento⁷,

⁷ - "Art.82, §12 - "É proibido deixar de fazer estacionar os vehiculos nas noites de bailes, espetáculos ou qualquer outro ponto de reunião, a não ser nos lugares determinados pela politica em edital." (Código de Posturas, pg.17, 1872/1881)

quando não raro provocava pedidos de providências urgentes às autoridades policiais para a devida organização do fluxo de carros:

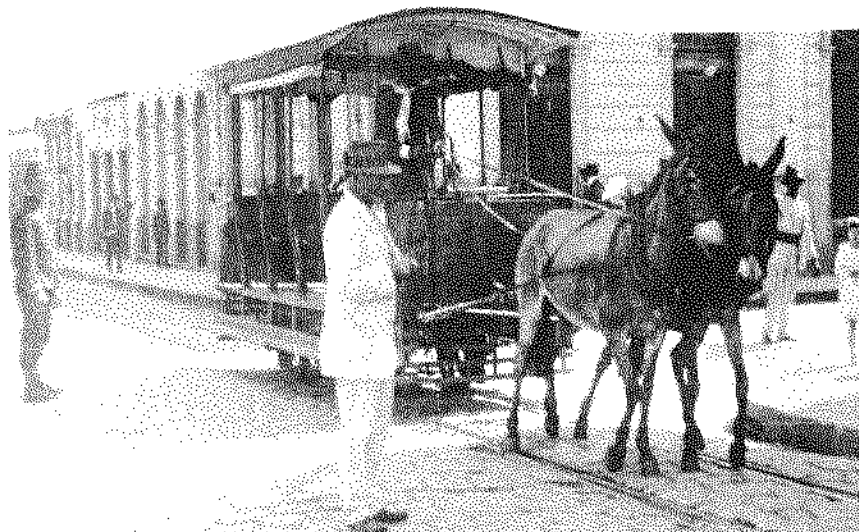
"Ainda ante-hontem, dois delles se encontraram e quasi ia se dando um desastre que podia ser fatal (...) Não só deixam muitos de andarem com lanternas, como sóbem e descem indistinctamente pelas ruas, sendo que há uma tabella em que determinam as linhas de subida e descida em taes occasiões, com penas e multas paras as infracções. Porque não hade pôr em execução o direito escripto tanto para carros de praça, como para os particulares?" (Gazeta de Campinas, nº 638: 18/12/1875, grifo meu).⁸

Apenas no final dos anos 70 é que se começa a articular os primeiros planos para a instalação de uma linha de bondes. A cidade havia crescido, sua área urbana já não se restringia às pequenas e poucas ruas do centro. Alguns melhoramentos urbanos já se faziam perceber através do calçamento das ruas, iluminação a gás em vários pontos da cidade, instalação crescente de lojas e comércio ambulante e, conseqüentemente, uma maior circulação da população pelas ruas e esquinas da cidade.

Essa nova fisionomia urbana que se constituía imperceptivelmente aos olhos daqueles que viviam intensamente aquele momento, colocava a necessidade da organização de um sistema de transporte coletivo. Assim, em 1879, com a implantação da Companhia Campineira de Carris de Ferro, os bondes puxados a tração animal passaram a movimentar mais a cidade⁹.

⁸ - Este "direito escrito" de que fala a nota, está se referindo a regulamentação do Código de Posturas que proibia "condusir os vehiculos a não ser por um lado das ruas, de modo que deixem livre transito para outros pelo outro lado." (Código de Posturas, tit. 7º, art.82, §11 de 1872/1881)

⁹ - Em São Paulo, desde 1872, a cidade já contava com estes bondes puxados por animais e na corte, desde 1869, explorados por uma companhia americana, a Botanical Garden Rail Road. (Bruno, 1953, pg.174)



Bondes à tração animal. O espaço urbano, ainda que no ritmo do trote e de sacolejos, adquire um maior momento.

Na inauguração da Companhia de Carris não poderia faltar, já era uma tradição na cidade, uma festiva solenidade animada com muitos foguetes e bandas de música, como transmite a epígrafe deste sub-capítulo.

Apesar do transporte lento e limitado, o espaço urbano se ampliava na medida em que a população, ou melhor, parte dela, tecia lentamente suas redes de relações no centro da cidade, fosse com relação ao comércio, fosse com relação às idas mais frequentes à igreja (referência básica neste momento), fosse principalmente com relação a novas opções de divertimento que ganhavam força em meio aos melhoramentos que a cidade adquiria. Fora dos horários diurnos normais, fazia-se os bondes circularem em caráter extraordinário para atender exclusivamente essas opções de lazer. A Companhia de Bondes fazia a seguinte comunicação:

"Nos dias de espectáculo, correrá um bond especial do Gazômetro ao Theatro ás 7:28 e 7:44 e depois do espetáculo para o Jardim e Gazometro, até 10:30 da noite, se fizer bom tempo." Cia de Bonds (Gazeta de Campinas, nº 1878: 25/03/1880, grifo meu).

O detalhe da precisão do horário 7:28 e 7:44 chama a atenção considerando que as ruas eram irregulares e cheias de buracos, podendo provocar incidentes a qualquer momento!

Embora essa vinculação entre transporte e lazer tivesse se estabelecido inicialmente com os espetáculos do Teatro São Carlos, não tardaram a chegar reclamações para que os bondes atendessem também outras locais de divertimentos noturnos, como o Rink de Patinação por exemplo¹⁰. Mas é em 1881 (quando a Companhia já havia adquirido mais dois bondes, num total de seis), que se institucionaliza finalmente, um horário fixo: das 9:00 às 20 horas e nos dias santos até 22 horas¹¹. Nos próprios programas dos espetáculos, bailes realizados no Teatro, no Rink, em circos, em praças, fazia-se uma nota no final da programação comunicando que após o espetáculo haveria a condução de bondes.

Ainda que a introdução das linhas de bonde à tração animal significasse maior circulação urbana, ampliando o tempo e espaço social, não tardaram a aparecer também os primeiros problemas. Contando inicialmente com uma frota modesta, o serviço da Cia. de Carris teve dificuldades em atender a movimentação urbana que crescia com as inúmeras opções de lazer que a cidade adquiria. Um cidadão, acionista da Cia, reclama na imprensa do serviço, argumentando que nos dias de corrida no Hipódromo, os bondes eram suprimidos do Jardim Público e do Gasômetro, e que "providências urgentes deveriam ser tomadas".

O Hipódromo por esta época, 1880/1881, atingia o seu auge, atraindo cada vez mais espectadores ao longo de suas raias. Devido a sua localização não central e o grande interesse provocado por suas atividades,

¹⁰ - "Fede-se ao gerente da C.C. Carris de Ferro, colocar bonds para o Jardim e gazômetro depois dos espetaculos do Rink". (Gazeta de Campinas, nº 2046: 13/10/1880).

¹¹ - "Os carris de ferro passam a funcionar das 9 às 20 horas e em dias santificados até 10 horas." (Gazeta de Campinas, nº 2188: 05/03/1881).

exigia uma capacidade de locomoção que a Cia. de Carris precariamente conseguia oferecer. Os cidadãos mais abastados utilizavam-se de transporte próprio e uma outra parte dos espectadores, dependentes de um transporte coletivo, lotavam os bondes, fazendo com que a Cia. deslocasse para o Hipódromo um número maior de carros e como estes eram poucos, alguns pontos da cidade ficavam sem transporte causando inúmeras reclamações.

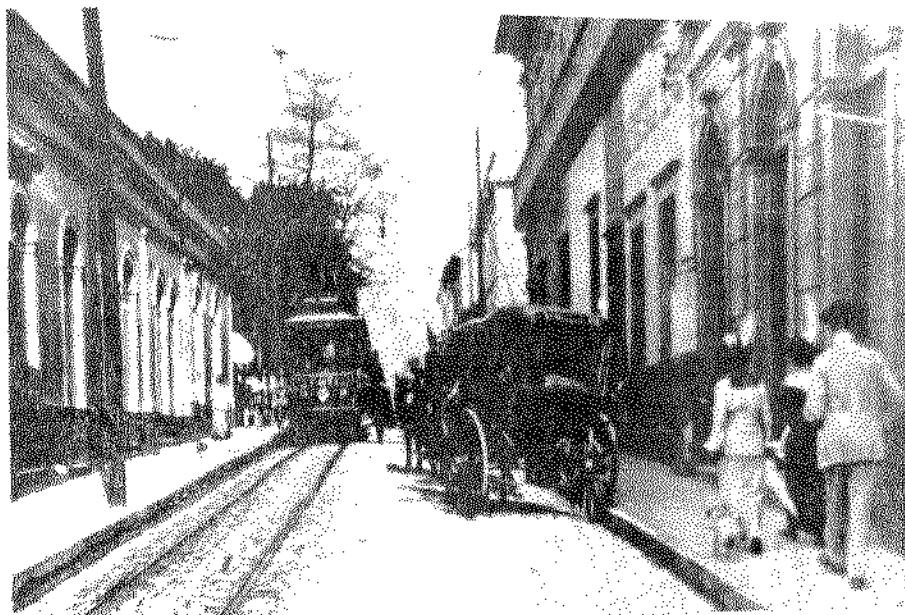
Em outro sentido, o fato de muitas ruas não possuírem calçamento e terem uma topografia muito acidentada, dificultava em muito a circulação dos bondes, que no seu constante "vai e vem" acabavam por aumentar as irregularidades do solo. Queixa-se um cidadão:

"A Rua Direita, no ponto dos bonds, quando chove transforma-se em um mare magnum, impossibilitando completamente o trânsito público. Não há alli escoamento para as águas que estagnam-se produzindo o inconveniente que apontamos. Em outras ruas por onde passam os bonds então, é uma calamidade e mui principalmente n'aquellas não calçadas, que se tornam pantanosas. Quando é que a illustrissima Camara ou Cia Carris de Ferro, sanarão semelhantes irregularidades? Depois que se creou a linha de bonds, o mal cresceu com referênciã as ruas por onde eles passam, porque até hoje não foram mandadas revolver para o assentamento dos trilhos." (Diário de Campinas, nº 1645: 01/05/1881, grifo meu).



Rua Direita, atual Barão de Jaguara, em dias de enchente no ano de 1889.

Em que pese as poucas linhas e os problemas que acarretavam, as ruas adquiriam outro movimento e novos personagens. Com os bondes, a população deslocava-se mais facilmente pela cidade atraída até a região central que lentamente deixava de ser um mero local de passagem. Novos ritmos sociais começavam a ser embalados por entre as ruas e becos.



PASSARELAS URBANAS

"E então, calça-se ou não a rua Regente Feijó? Se é para não se calçar mais, pede-se ao sr. empregar o especial favor de remover as pedras que lá estão inutilmente."Antro que quebrou o nariz" (Gazeta de Campinas, nº 384: 07/08/1873, grifo meu).

O calçamento das ruas - passarelas urbanas - perseguiu com seus problemas os passos da cidade no seu dia a dia, tornando-se um constante incômodo para a população. As providências tomadas para o seu melhoramento foram muito lentas e na maioria das vezes precárias. Henrique Barcelos, cronista e um dos pioneiros da imprensa campineira (fundador e diretor do "Correio de Campinas"), em artigo publicado em 1897 pinta um quadro bastante pessimista da cidade em fins da década de 60:

"A cidade era uma mesquinha aldeia, não havia calçamento. As ruas eram atoleiros. Na rua Direita, apenas algumas tiras de pedras bicudas, temor dos calos e alegria dos sapateiros, fingiam de calçamento. Na rua do Comércio, havia buracos enormes, onde cabia um homem dentro. (...) No Largo do Rosário, da Cadeia e do Teatro, a erva crescia (...)" (Matos e Ricci, 1985:70, grifo meu).

As observações de Barcelos, ainda que num tom caricaturizado ("havia buracos enormes, onde cabia um homem dentro") não eram muito diferentes das constantes reclamações publicadas no jornais. O calçamento parece não ter merecido muita atenção da administração pública, fosse pela falta de recursos, fosse pela pouca qualidade dos serviços prestados, necessitando com constância dos mais elementares reparos. Mesmo as ruas do

comércio - portanto de maior concentração e circulação- não escapavam da precariedade. Um comerciante de "secos e molhados", literalmente desesperado com as condições da rua de seu estabelecimento (rua de Baixo, atual rua Luzitana), dirigiu-se até o jornal num apelo quase que a base de "propina" pedindo providências urgentes para sua rua, pois segundo ele, seu comércio estava sendo prejudicado pela dificuldade de acesso:

"Sr. Redactor. As ultimas chuvas pozeram a minha Rua de Baixo - tão por baixo - que muito de meus fregueses ameaçam-me de não voltarem à minha loja, se eu não der providências. É boa esta dos meus fregueses! Pois eu heide (sic) calçar a rua? Sabe Deos que sacrificios faço para calçar os meus pés, e mais, uso tamancos que é obra barata e de duração! V.S. é quem póde me salvar, se não eu québro e não assigno mais a "Gazeta". V.S. pois, póde com palavras bonitas e peitoraes fazer vêr a illustríssima Camara, os meus prejuizos e talvez ella, condoída de tanta magua, mande fazer o calçamento de toda a rua. V.S. arranje isso e eu lhe prometto de vender-lhe só toucinho gordo e ainda arranjo com os collegas para darmos a V.S. um presunto pelo Natal. A Camara também pode contar com a gratidão dos da Rua de Baixo." (Gazeta de Campinas, nº 89: 15/09/1870, grifo meu).

Talvez a Câmara tenha desconsiderado tal reclamação ou o "toucinho gordo e o presunto no natal" fossem realmente pouca paga para tal empreendimento! Um ano depois, cansados dos mesmos problemas, alguns moradores resolvem calçar a rua às próprias custas, pois além do movimento da rua ter aumentado, passou a ser trajeto obrigatório de procissões¹².

¹² ~ "Moradores da rua de baixo, devido a passagem constante de procissões e aumento de trânsito do dia a dia, resolveram cotizar-se entre si e calçá-la convenientemente." (Gazeta, nº 145: 06/04/1871) Essa atenção de algumas ruas receberem melhoramentos em função de serem trajetos de procissões tão comuns e frequentes nesses idos, ocorre também em São Paulo como destaca Ernani da Silva Bruno em História e Tradições da cidade de São Paulo. Em 1854, portanto quase vinte anos antes do que ocorre em Campinas, um grupo de moradores do Brás enviou a Câmara Municipal

Mais uma vez os próprios moradores tomam iniciativa de realizar melhoramentos essenciais na cidade, porém parece que não foram suficientes, pois oito anos depois a rua de Baixo permanecia ainda alvo de reclamações¹³, enquanto outras continuavam completamente ao léu, à mercê da lama em dias de chuva e do pó em dias secos. Não era raro pedir à Câmara Municipal que tomasse providências mandando aguar as ruas em dias que em procissão, passaria o bispo diocesano e seus fiéis.

Apesar do calçamento das ruas encontrar-se em mau estado, o aumento de casas e edifícios em suas margens mal delineadas passava a exigir um mapeamento mais preciso para sua localização:

"Está um verdadeiro cahos a numeração das nossas casas. Quasi que não há meio de indicar as residências, senão pela cor das paredes, pelo dono do prédio, pela vizinhança e outros signaes desta ordem. A população tem crescido muito e o conseqüente augmento dos edificios tem ocasionado entre elles a impossibilidade de serem conhecidos (...)"
(Gazeta de Campinas, nº 158: 25/05/1871, grifo meu).

Este crescimento da população e da cidade apontado acima, começava a não comportar mais as antigas estruturas informais, meramente topológicas, onde as relações sociais eram ainda eminentemente personalizadas. Nessa busca da cidade por uma identidade, as ruas, becos e largos deviam espelhar, se possível, os novos tempos que se anunciavam. Em

de São Paulo um requerimento "pedindo diversos melhoramentos para as ruas daquele arrabalde, por onde possam passar algum dia procissões". (Bruno, 1953:774) E de fato a Câmara deliberou que fossem tapados os buracos na rua do Carmo por ser uma das ruas de trânsito das procissões e isso, enfatizava o documento, "que fosse feito com urgência".

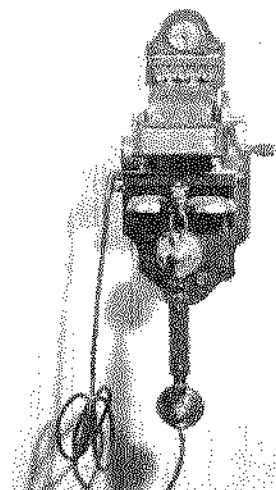
¹³ - "Por mais de uma vez a imprensa local tem chamado a atenção da Camara Municipal para rua Luzitana, a mais rendosa e menos considerada nos melhoramentos a que carece. Sendo esta rua exclusivamente comercial, torna-se indispensável seu calçamento, pois que a aglomeração do pó que actualmente n'ella se observa impellido pelo vento, não pode resultar senão no deterioramento das mercadorias expostas nas prateleiras." (Gazeta de Campinas, nº 1256).

1874, um projeto enviado à Câmara sugeria que o nome de algumas ruas e largos fossem alterados:

Largo do Chafariz Velho ----- Largo Carlos Gomes
 Largo do Tanquinho ----- Praça dos Andradas
 Largo da Capellinha-----Largo Riachuelo
 Rua do Campo da Estação ----- Rua Andrade de Neves
 Beco sem saída acima de Campinas Velha----- 24 de Maio
 Campinas Velhas ----- Rua de São Carlos
 Rua acima que sae na casa do Barreto ---- Rua Aquidaban
 Becco sem saída da esquina de José Ribas ---- Gal.Camara

Quando estes logradouros - os principais da cidade - até então referidos por sua localização ou associação com um objeto ou morador qualquer das vizinhanças, passaram a ser oficialmente denominadas por nomes de personalidades e datas importantes da história do Império, parece ter-se um forte indício dos novos desejos que animavam os moradores.

A cidade, aos poucos, se abria à novas idéias, novos costumes, novos equipamentos. Depois da iluminação pública, dos carris de ferro, do calçamento de algumas ruas, chegava a vez do telefone. Embora em 1878 o engenheiro Morris Konh já tivesse feito uma primeira demonstração do "fio falante" na cidade, apenas em 1884 a Empresa Campineira de Telefone obteve permissão para o assentamento de postes nas ruas e praças, abrindo uma lista aos interessados.



Um dos primeiros "fios falantes" instalados em Campinas em 1884.

Na inauguração da Companhia, foi servido um copo de água seguido de vários brindes e em seguida, começaram as ligações com todos os assinantes, em número inicial de 56, que de suas residências ouviram uma marcha executada por uma banda de música, chamada especialmente para a ocasião.

Apesar de toda euforia inicial com o "aparelho falante", o telefone, nesta época, era um artigo de extremo luxo e além do mais, aqueles poucos cidadãos abastados que poderiam comprar um linha, possuíam a tradicional e arraigada prática de enviar os seus recados através de seus empregados, escravos, agregados ou através dos chamados "moleques de recado", contratados nas ruas da cidade.

De um vilarejo com ruas de terra e vida pacata, Campinas tornava-se, ao ritmo das transformações por que passava no último quartel do século XIX, numa cidade que, apesar de muito arraigada ainda na tradição de alguns costumes, adquiria uma faceta mais moderna. Mesmo com seu traçado irregular de ruas, incorporava à elas um outro sentido, que passava de mera superfície de locomoção à um espaço de sociabilidade, de germinação de cultura, passarelas de urbanidade.





E se ruas e calçadas, por seu caráter típico de "*Iocus*" de passagem, onde as pessoas passam umas pelas outras transformam-se em espaço potencial de sociabilidade, o quê dizer das praças, locais, por definição de confluência e permanência?

PRAÇAS: NOVA PAISAGEM

"A nossa cidade é uma daquelas onde o aceio público das ruas nunca se fez recommendar como exemplo para ser imitado em parte alguma. Ultimamente o repugnante quadro tem subido de ponto, com especialidade aos largos. O que fica ao lado do mercado é indescriptível pela immundicie. Alli faz-se aterro com toda qualidade de lixo. O Largo Jorumbeval está nas mesmas condições. Accrescente-se ainda que até pelo centro da povoação a cada passo se encontram animaes mortos como cães, gatos, etc. e teremos ahi uma vista consoladora para o quadro em que as bexigas, se não lavram intensamente, pelo menos não arrefecem. Sabemos que falar sobre esse aspecto é chamar no deserto(...)" (Gazeta de Campinas, nº547:11/04/1875, grifos meus).

"Bella e agradável reunião no vasto Passeio Público. Como se sabe, aquelle ponto de distracção está hoje no caso de chamar a concorrência do público, graças aos cuidados das pessoas incumbidas de tal melhoramento. Os jardins estão começando a florescer, as árvores crescem (...) de modo que daqui a pouco tempo, estará o Passeio de Campinas rivalizando com os melhores de outras cidades (...) No dia 25, haverá festa alli, a Banda de Música do conceituado prof. Azarias, composta de meninos, vae tocar à tarde lindas peças, o que sem dúvida deve despertar attenção. Nessa tarde, haverá uma pessoa com um salva afim de receber de cada visitante a quantia (...)" (Gazeta de Campinas, nº 1208: 19/12/1877, grifo meu).

Apenas dois anos separam estes dois relatos e no entanto, nota-se uma diferença significativa na imagem construída em cada um deles sobre as

praças e os largos. Em menos de dois anos, o primeiro Passeio Público da cidade já demonstrava o seu poder atrativo.

Entretanto, antes das praças e largos tornarem-se uma referência cotidiana de lazer e entretenimento, não passavam de terrenos baldios, depósitos de lixo e imundícies, como bem explicita a primeira citação acima. Até 1875, as praças não haviam recebido ainda a devida atenção dos poderes públicos que ignoravam qualquer tipo de despesa orçamentária para a sua manutenção. Apesar de situadas em locais próximos ao centro, mais pareciam clareiras abandonadas, verdadeiros depósitos de lixo e entulho, provocando constantemente reclamações sobre o seu estado desolador.

O Largo ao lado do mercado a que se refere o primeiro relato é a atual Praça Carlos Gomes (vide Mapa da cidade em Anexo II), que teve sua origem na metade do século passado num quintal de uma casa demolida. Como o terreno localiza-se numa baixada infiltrada por águas nascentes, na época, concentrava as águas das enxurradas da cidade transformando-se num brejo, o que lhe rendeu o apelido popular de "Largo do Brejo". Durante muitos anos o lixo foi ali jogado provocando, principalmente a partir de 1871, constantes reclamações à Câmara Municipal em consequência do mau cheiro que exalava:

"Pedem-nos que reclamemos a quem competir para que cesse o pernicioso abuso de fazer-se depósito de quanta immundicia ha, no largo vulgarmente denominado de Brejo. Em realidade, é tal a quantidade de estrumes ahi depositados e tão pestíferas as exalações que parece incrível que haja quem possa morar naquelas proximidades e mais, que não se tenha desenvolvido já alguma epidemia (...) Alguns dos reclamantes lembram mais, que parte daquelle terreno foi pela Camara vendido em hasta publica, há já algum tempo

e que seria de toda a conveniencia que os respectivos donos o cercassem".(Gazeta de Campinas, nº 320: 01/01/1873, grifo meu).

Esta crítica traz à tona aspectos importantes da relevância das praças e largos no início dessa década.

Quando alguns melhoramentos urbanos começaram a ser realizados, como a iluminação pública por exemplo, este largo, colado ao centro da cidade, continuava em verdadeiro estado de abandono.¹⁴



"Largo do Brejo", atual Largo Carlos Gomes. Na década de 1870, uma clareira abandonada no centro da cidade.

A preocupação que existia em relação às suas condições é ainda essencialmente de higiene e saúde pública: mau cheiro, ambiente propício à epidemias, doenças, etc. Não raramente o aparecimento de casos intermitentes de febre entre a população era a ele atribuído.

¹⁴ O significado de "largo" neste momento historicamente datado, é estritamente etimológico: apenas uma extensão territorial ampla, praticamente sem valor ou função de convívio social.

Outras praças, entre as quais a Praça do Pará, hoje Largo do Pará, e o Largo Jorumbeval (hoje Praça Correa e Mello, atual Mercado Municipal), encontravam-se nas mesmas condições, depósitos de lixo e de estrume de animais, e por não estarem localizados tão próximos ao centro, foram das últimas a se urbanizarem. Embora tivesse havido uma tentativa de arborização da Praça do Pará em 1874, apenas no final da década de 90 se deu o plantio de árvores fornecidas pelo Instituto Agrônômico. O Largo Jorumbeval por sua vez, além de ter se tornado um depósito de lixo, acabou abrigando grupos considerados marginais na época, como os negros e prostitutas, que se reuniam frequentemente ao redor do chafariz. Este chafariz, construído em 1873, acabou tendo mais um efeito funcional do que artístico: sua água era utilizada para lavar roupas, quando não raramente, servia de bebedouro para animais.

A concentração desses grupos no largo, provocava constantemente a ira dos moradores vizinhos que reclamavam à Câmara providências urgentes, pois segundo eles, ali em volta do chafariz "a decência e a moral eram constantemente maltratadas".

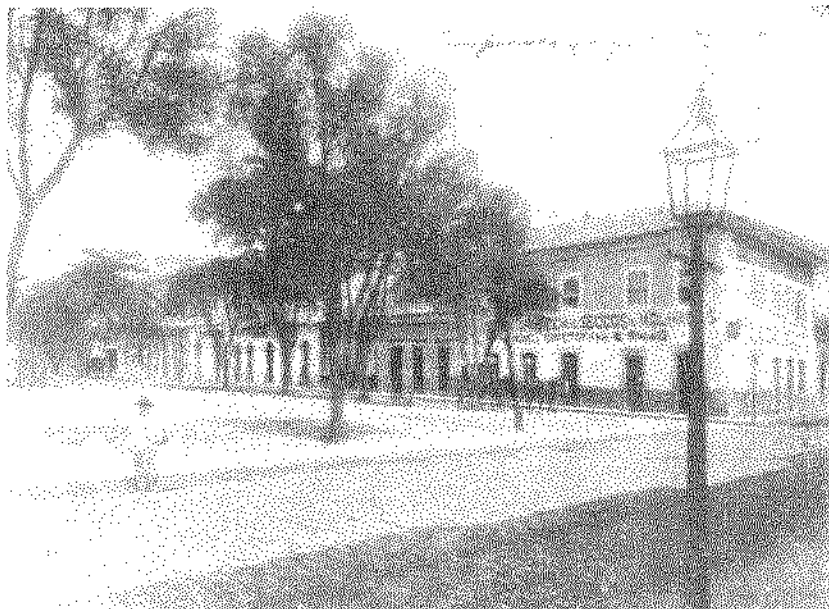
No início da década de 80 já se cogitava a necessidade de transformar o largo " em um jardim aprazível de harmonia, com o constante adiantamento desta cidade. Não só como embelezamento, mas como medida higiênica"¹⁵, dizia o editorial da Gazeta. Esta transformação porém, significava antes de tudo, expulsar os "grupos indesejáveis e nocivos à boa moral da sociedade", tal como eram denominados os negros e as prostitutas, estas chamadas também de "Camélias Sujas":

"É indigno o que se pratica neste largo (...) Mulheres decompostas e sujeitos de má nota, preferem as mais nauseabundas obscuridades. Temos visto também (e não é raro) alguns

¹⁵ - In Gazeta de Campinas, nº1970: 21/07/1880.

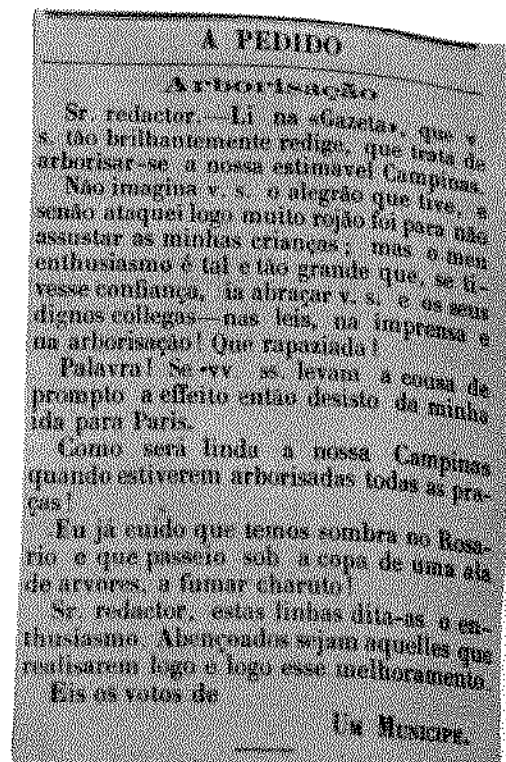
mantenedores da ordem entre a rédua de vagabundos e de parceria com as Camélias Sujas, que alli se reúnem para escândalo da moralidade pública !" (Diário de Campinas, nº 1480: 06/10/1880, grifo meu).

O Largo do Rosário, localizado no coração da cidade, é arborizado em 1873, porém permanece com funções de transitoriedade durante anos, abrigando esporadicamente o comércio ambulante, feiras livres de gêneros alimentícios.



Largo do Rosário, ainda local de passagem.

Um morador que não se contenta de tanta satisfação ao saber que algumas praças e ruas da cidade iriam ser arborizadas, escreve na Gazeta de Campinas:



O Largo de Santa Cruz, local histórico de enforcamentos de escravos, centro comercial de tropeiros e negociantes, nos carnavais tornava-

se ponto de concentração dos mascarados acompanhados da banda de música do bairro. A Praça da Matriz Velha (atual Praça Bento Quirino), a mais antiga da cidade, recebeu suas primeiras mudas de árvores também em 1873, juntamente com as do Largo do Rosário. Porém foi palco não de venda de gêneros alimentícios mas de gêneros humanos¹⁶, referenciando-se na cidade como local público preferido de exposição e tráfico de escravos para aqueles que vinham de terras vizinhas vender seus "produtos":

"Exposição pouco bonita. Algumas pessoas que vem a esta cidade negociar o elemento servil adoptaram o systema de levar os seus comboios á porta da Igreja matriz e de estende-los pelo páteo em seguida á missa, com o fim de athrair a atenção e a concurrencia. Achamos pouco edificante o espetáculo para ser visto logo depois de se haver pensado em Jesus Cristo. Entretanto a lei acaba de prohibir os leilões respectivos para evitar scenas destas." (Gazeta de Campinas, nº 41: 20/03/1870, grifo meu).

O comércio de negros em plena luz do dia e a olhos nus, poderia mesmo incomodar até aqueles que faziam do trabalho escravo sua riqueza, luxo e conforto. Considerada apenas uma exposição "pouco bonita" e "pouco edificante", não deveria ser realizada às portas da "casa do Senhor", mas com certeza poderia sê-lo em qualquer outra praça ou local público como sugere um leitor, dois anos depois de tal comércio ter sido proibido na lei, mas sem muito efeito na prática:

"Parece-nos, sr. redactor, que deve ser profligado com toda a energia o mau hábito (já de ha muito extincto e que agora se quer fazer reviver) de ir collocar às portas dos templos, em exposição as turmas de escravos que vem ao município para serem vendidos.

¹⁶ - Anuncia a Gazeta de Campinas: "Praça de Escravos. Hoje ao meio dia vai a praça para ser arrematada mediante propostas em cartas fechadas, a escrava de nome Laura, mulata, 24 anos, de préstimos e sadia, avaliada pela quantia de..." (Gazeta de Campinas, nº111, 04/12/70)

Se a lei não faz mais praças para evitar a immoralidade, como é que os negociantes desse genero vem ausentar-se com a sua mercadoria á porta da casa do Senhor, quando o povo está assistindo o Santo Sacrificio? Há 19 séculos Jesus Cristo expulsou do templo os vendilhões (...)" (Gazeta de Campinas, nº 352: 01/05/1873, grifo meu).

Neste relato fica muito claro que o "pouco bonito" e o "pouco edificante" desse tipo de comércio é ter como palco e cenário a Praça da Matriz, ou melhor, o "Templo do Senhor". A questão não é proibir tal cena e sim modificar o local onde será exibida, tanto que o reclamante incita para que através da lei se faça mais praças "para evitar immoralidade" aos olhos de Deus. A praça da Matriz Velha caracterizava-se já, como um espaço público, não de lazer, mas de comércio.

Como se pode perceber então, até a primeira metade da década de 70, as praças e largos não haviam adquirido ainda o sabor de lazer e entretenimento, servindo apenas como locais transitórios para comércio dos mais diversos gêneros, inclusive o humano. Somente em 1876 tem início a discussão sobre a formação de um espaço público para esses fins¹⁷. O Largo do Mercado (atual Praça Carlos Gomes) e o Largo Municipal (onde hoje se encontra o Centro de Convivência Cultural), foram os primeiros locais a serem cogitados para se transformarem no primeiro Passeio Público da cidade¹⁸

¹⁷ - "É tempo de pensarmos com critério e summa reflexão no local mais apropriado para o Passeio Público há muito projetado nesta cidade" (Gazeta de Campinas, nº 895: 19/11/1876).

¹⁸ - "Querem alguns que o Largo Municipal seja o escolhido. Querem outros que o Largo do Mercado tenha preferência. Contra a idéia dos primeiros, basta lembrar um fato para ela não ser mais aventada: é a maioria da população que se pronuncia a favor do Largo do Mercado. Sendo isto verdade, é claro que o povo contribuirá em pequena escala para o Largo Municipal (...). Por outro lado, sendo a maioria favorável ao Largo do Mercado e este oferecendo melhores condições de ajardinamento por causa da água que alli é abundante, cremos que o passeio público não pode ser feito em outro lugar. Cumpre pois que a população reflecta moderadamente antes de se prometer o seu dinheiro à esforçada

Embora as discussões sinalizassem uma preferência pelo Largo do Mercado, argumentando inclusive que este oferecia uma nascente que facilitaria o seu ajardinamento e manutenção, ele continuou em abandono até meados da década de 80 quando finalmente recebeu os primeiros benefícios efetivos: algumas obras de saneamento, com palmeiras imperiais, muitas das quais se conservam até os dias de hoje. Mas até então, muitos moradores continuavam reclamando do mato e principalmente do mau cheiro de cadáveres de cães que eram envenenados pelos fiscais da Câmara Municipal e ali deixados. Isso porque a quantidade de cães sem dono perambulando pela cidade passou a incomodar alguns moradores não apenas pela sujeira e perigo que representavam para a saúde, mas também pelo incômodo que causavam com seus latidos durante à noite.

Diante de muitas reclamações, a Câmara decidiu regulamentar, através de seu Código de Posturas, que os donos dos animais mortos tomassem providências quanto ao seu destino sob pena de multa.¹⁹ Como esta decisão não teve muito efeito, inclusive porque grande parte dos cães não possuía donos, a Câmara decidiu assumir uma atitude mais drástica: ordenou aos seus fiscais que dessem fim àqueles animais perambulantes, oferecendo-lhes, traiçoeiramente, "bola envenenada". E assim foi feito.

Mas ao mesmo tempo que parecia estar-se sanando um problema, criava-se simultaneamente outro: os cadáveres eram simplesmente

comissão que está a pedir em favor do Largo Municipal. Finalmente consta-nos que não só a Câmara actual, como a futura, pretendem auxiliar o projecto do Passeio Público no Largo do Mercado." (Gazeta de Campinas, nº 895: 19/11/1876).

¹⁹ - "Tit. 2º, art. 26 - Os donos de animaes que morrerem nas ruas e mais lugares públicos serão obrigados a remove-los imediatamente, mandando enterra-los fora da cidade. Os infratores incorrerão na multa de 10\$000rs além de ser feita a remoção a sua custa. Quando não se souber quem são os donos, a remoção será feita pelo fiscal" (Código de Posturas, 1872/1881).

amontoados no Largo do Mercado, exalando obviamente odores fétidos e oferecendo o perigo de doenças e contaminação para aqueles que ali transitavam:

"O sr. fiscal continua a ingloria tarefa de dar cabo dos cães em pleno inverso. Se os matasse e imediatamente os removesse vá; mas deixa-lo resupinos e entregues aos cuidados dos corvos (...) por todas parte se vêem cães mortos e si o sr. fiscal fosse tão activo e retiral-os como matál-os não viríamos mais dirigir-lhes sensuras". (Diário de Campinas, nº 1653: 08/05/1881, grifo meu).

O problema da superpopulação de cães continuou anos a fio e a urbanização do Largo do Mercado permaneceu durante um certo tempo mais uma questão de saúde pública do que uma necessidade de se criar um local de lazer e entretenimento na cidade.

"(...) Enquanto a nós, a Praça Municipal deve ser arborizada como se pretende. Mas dessecar e ajardinar o Largo do Mercado, já não é somente fazer um passeio público, é tractar da saúde, do bem estar da vida. Depois, a natureza do terreno, as condições todas (...) devem recommendar este Largo á atenção da Câmara Municipal e do povo para se tornar um centro de animação e de conveniência, em vez de fóco de miasmas e de matérias em putrefacção que é actualmente." (Gazeta de Campinas, nº 895: 08/05/1881, grifo meu).

Embora o Largo do Mercado (atual Praça Carlos Gomes) fosse um espaço mais central, próximo do coração da cidade, no discurso sobre o local adequado para a formação do primeiro passeio público da cidade, optou-se, surpreendentemente, pela chamada Praça Municipal:

"Desta vez parece que se desincanta a feliz idéia de um passeio público entre nós. E desincanta-se mesmo, porque com sumo

praser declaramos aos leitores que hoje começam os trabalhos de aplainar e limpar o Largo escolhido, que é Municipal, certamente adequadíssimo e o mais próprio possível par este fim. Tracta-se de levantar uma colecta de 10 contos de réis afim de cobrir as despesas. Já há boas assignaturas." (Gazeta de Campinas, nº 117: 23/11/1876, grifo meu).

Situado onde hoje se encontra o Centro de Convivência Cultural (vide Mapa da cidade em Anexo II), era um local relativamente distante para as dimensões espaciais da época, exigindo daqueles com pés mais cansados ou com pouca disposição para enfrentar a longa subida que ligava o centro da cidade ao local, o transporte sobre rodas. O Almanaque da Cidade de Campinas de 1878 justificava a escolha do Largo Municipal como o mais apropriado para o Jardim Público "por estar situado em um dos arrabaldes e donde se goza uma vista esplêndida para ao lado da cidade". Note-se aqui a expressão reveladora de que o Jardim oferecia "uma vista para o lado da cidade", dando uma impressão clara de sua localização geográfica periférica ao centro da cidade.

Assim, em 1879 com a inauguração da Cia. Campineira de Carris de Ferro, os bondes de tração animal acabam tendo como pontos referenciais de circulação exatamente o Jardim Público e o Gasômetro. Levando-se em consideração, como já foi dito, a precariedade e escassez dos meios de transporte coletivos da época, é significativo para o cotidiano da cidade que em apenas um ano após a sua inauguração, o Jardim Público tenha se tornado, em detrimento de outros locais, ponto prioritário do ainda incipiente transporte coletivo.

Diferentemente de outras praças centrais que abrigavam feiras livres, exposição de escravos ou eram apenas locais de passagem, o Jardim Público foi praticamente o primeiro espaço coletivo da cidade, ao ar livre,

onde a sociabilidade com sabor de lazer floresceu²⁰. A sua construção foi planejada não apenas como uma questão de higiene e saúde pública tal como se cogitava no início da década de 70, mas sobretudo como um local de reuniões, de encontro, de sociabilidade:

"(...) Essa numerosa concurrencia aquelle lugar, vem provar uma cousa, e é que este povo sente absoluta necessidade de um passeio público onde possa atravessar as tardes domingueiras. Queira Deus que a idéia há tempos tão bellamente concebida se converta em realidade. Dos passeios franqueados ao público não advém unicamente beneficios higiênicos. São também focos de reuniões onde se exerce sociabilidade que é característica do adiantamento de um povo". (Diário de Campinas, 31/10/1876 - grifo meu).

Note-se que aqui já se exterioriza uma necessidade de um passeio público, necessidade esta até então ausente ou adormecida nas salas de visitas, clubes privados, atividades religiosas. A praça, potencialmente foco de reuniões, campo aberto para as relações sociais, solo fértil para o encontro e convívio de conhecidos e estranhos, descortinava lentamente a cidade para um novo horizonte social. O exercício da sociabilidade, cujo palco e cenário se materializavam no emergente Jardim Público, era visto como característica de um "povo adiantado que caminhava para os moldes de uma cidade próspera e desenvolvida".

Conjuntamente com outros melhoramentos urbanos que a cidade adquiria, a urbanização e organização de espaços até então isolados e com uma frágil função social como a praça, instituíam um novo pulsar no cotidiano, tornando o Jardim Público uma referência quase que obrigatória

²⁰ - Há algumas referências ao Boulevard Campineiro como primeiro espaço público de lazer na cidade, porém a sua inserção e o seu sentido no cotidiano da cidade foi pouco significativo em comparação à mobilização e interesse pela criação do Passeio Público.

nas domingueiras ensolaradas. Mas para quem?

Este é um aspecto curioso. Como já foi dito, o local escolhido para a construção do Jardim Público não era central. Situava-se numa área ainda pouco habitada, com apenas alguns casarões que mais pareciam "chácaras urbanas", dada a extensão de seus terrenos . Além do mais, o Jardim Público foi totalmente construído: o terreno foi limpo, árvores foram plantadas, contando inclusive com a assessoria do prestigiado botânico Joaquim Correa de Mello que selecionou as espécies (figueiras, ipês brancos e amarelos, palmeiras, pau-brasil, etc.); ornamentos foram adquiridos e as pessoas foram convocadas à frequentá-lo.

Enfim, de um local até então isolado e sem relevância social, transformou-se num espaço público de lazer e convívio. Talvez fosse diferente se optasse por uma praça central da cidade já incorporada ao cenário e ritmo urbanos, onde as pessoas já circulassem, ainda que apenas efemeramente. O fato do primeiro Passeio Público estar situado "fora de lugar" tinha lá suas razões! Vamos a elas!

As praças e largos são associadas normalmente a um público popular que na falta de opções e condições em absorverem um lazer e divertimento mais sofisticado ou privado como clubes, espetáculos teatrais, saraus etc., embrenham-se nos espaços públicos, ruas, praças e largos, à procura de algum entretenimento gratuito e menos restritivo. Neste sentido, o Jardim Público seria um destes lugares. Porém o que se consegue perceber é que desde a sua gestação, ele está visceralmente acoplado à iniciativa e interesses da elite campineira. Os trabalhos de urbanização do jardim ficam a cargo de uma comissão de cidadãos eleitos²¹ "por instância competente", tendo por responsabilidade tocar as obras, receber donativos e contribuições para

²¹ - Entre eles, Cel. Augusto Cezar do Nascimento, Antonio Benedito de Cerqueira Leite, Carlos Bresane, Raphael Branco, João Mouthé.

"aformoseamento" do lugar. A movimentação em torno dele mobiliza alguns "cidadãos ilustres" da cidade que contribuíam com as obras emprestando seus escravos para o serviço braçal ou enviando mudas de plantas, árvores, areia e outros materiais:

"Informam-nos que importante fazendeiro d'este município, sr. José Teixeira Coelho, começou a prestar bons serviços ás obras do passeio público, mandando 22 escravos seus alli trabalharem até a conclusão das mesmas obras. É natural que outros cidadãos (...) não demorem em exercer seus valiosos auxílios." (Gazeta de Campinas, nº 902: 28/12/1876, grifo meu).

Realmente não demoraram. Dias depois, passa-se a publicar regularmente nos jornais o nome de outros "ilustres cidadãos" com o número de escravos cedidos aos serviços do jardim. Tratava-se de comendadores, grandes fazendeiros, barões e baronesas, cidadãos de destaque político, econômico e social, que deslocavam seus escravos para prestar serviço num local de futuro entretenimento público, fazendo-se destacar na sociedade campineira pelo auxílio prestado. Não é por mera informação que faz-se questão de publicar na imprensa o nome do benemérito e o número de escravos cedidos²².

²² - Publicava-se na Gazeta de Campinas: "Hontem o sr. commendador Joaquim Polycarpo Aranha, mandou 32 dos seus escravos trabalharem na Praça Municipal." (30/11/1876).

"Exma. sra. D. Maria Brandina de Souza Aranha mandou hontem 25 dos seus escravos para trabalharem durante o dia nas obras do Largo Municipal,(...) e dez senhores ofereceram plantas."(06/12/1876).

"Baronesa de Campinas - 30 escravos" (07/12/76)

"Antonio Carlos Sampaio Peixoto, offerece areia branca para as ruas do passeio. (...) Hão de elles continuar por certo e dentro em breve teremos um lugar de diversão tão necessário entre nós."(10/12/1876).

"Thereza Miquellina do Amaral - 40 escravos".(14/12/1876).

"Elizário Ferreira de Camargo Andrade- 11 escravos".(20/12/1876).

A quantidade de escravos emprestados para a formação do Jardim Público surpreende não apenas pela quantidade mas sobretudo, pelo empenho e disposição de alguns cidadãos em disporem de sua "valiosa" mão de obra para serviços que não os de ordem particular.

No dia 05 de outubro de 1879, um espaço que mudaria muitos hábitos na cidade estava pronto para receber seus convidados. O Jardim Público, iluminado com lanternas japonesas, é inaugurado ao som de bandas de música.

Mas o que se percebe quando inicia as suas atividades com retretas domingueiras, é que a concorrência não é tão popular como se poderia imaginar. A comissão encarregada de sua organização e atividades, cobra nas entradas do Passeio uma quantia em dinheiro (às vezes fixa ou não) para ser revertida em aperfeiçoamento do lugar²³. Com esse dinheiro e mais aquele adquirido nos leilões e quermesses, se comprou por exemplo, "sophas de ferro" e um moinho de vento, ambos importados da Europa.

Para se ter uma idéia do nível de acomodação do Passeio Público nesta época, além desses "sophas de ferro" importados em 1881, foram comprados mais de 30 bancos, totalizando quase 100 bancos, ou seja, assentos para mais de 800 pessoas, segundo registros da época; fora, evidentemente, o espaço que se tinha para caminhar ou simplesmente ficar de pé.

"Joaquim Ignácio do Amaral Lapa - 30 escravos".(27/12/1876).

Um ano depois prosseguem ainda algumas doações de árvores: "Sr. Henrique Snell ofertou ao Passeio Público desta cidade duas mudas de araucárias Cookei que muito afformosea os jardins. A comissão encarregada do passeio, pede-nos para declarar que serão sempre recebidas de bom grado as ofertas que como esta, vão auxiliar a arborisação d'aquelle logar de recreio". (Gazeta de Campinas, nº 1174: 08/11/1877).

²³ - "Agradável passatempo deve hoje à tarde offerecer o Passeio Público, pois a distincta banda de música do maestro Sant'Anna Gomes vae alli tocar escolhidas peças de seu repertório. Comenta-se que graças ao auxílio das pessoas cobradas nos portões, esta-se tornando um magnífico ponto de reunião." (Gazeta de Campinas, nº 1295: 07/04/1878, grifo meu).

público na cidade, foi frequentado, absorvido e direcionado no seus primeiros anos, principalmente à elite campineira²⁴. Embora estivesse à "disposição" da população em dias comuns, como atesta um comunicado alertando que ao "sahir e entrar do Passeio, fechem os portões com a taramela de ferro que alli se encontra, afim de evitar a entrada de animaes que costumam estragar as plantas", em dias de atividades, principalmente aos domingos, contratava-se porteiros (vide o gasto com tal função na "prestação de contas" acima citada) que postavam-se nos quatro portões de entrada, a fim de receber as taxas cobradas ou contribuições espontâneas²⁵.



Jardim Público - bancos, árvores e plantas crescendo, iluminação à gas, cerca ao seu redor.

²⁴ O historiador Hernâni DONATO, descrevendo aspectos da cidade de São Paulo no ano de 1854, refere-se ao Jardim da Luz, um dos primeiros passeios públicos da cidade, como um lugar "onde "barões do café" habitando bairros vizinhos davam passeios ostentosos, tendo ao braço excelentíssimas consortes que exibiam o requinte da moda translada a São Paulo por modestas pelos menos se dizentes francesas. Ali as notícias circulavam, nasciam os boatos e os namoros entre a gente fina". (Donato, 1994:03)

²⁵ Contribuições estas, que além de reverterem em melhoramentos do local, cobririam os gastos com a infra-estrutura montada: pagamento às bandas de Música, imposto à Câmara (portanto a obrigatoriedade de uma taxa municipal para realização de atividades públicas, mesmo que com finalidades de lazer e divertimento), etc.

A colocação de cercas circundando o Jardim Público, mais do que impedir a invasão e destruição do jardim por animais soltos nas ruas, revela um caráter elitista e segregador que se atribuía àquele embrionário espaço de sociabilidade. Como bem observou Gilberto Freyre em seu antológico Sobrados e Mocambos, os primeiros jardins públicos foram por muito tempo reservados ao uso de "gente de botina, de cartola, de gravata, de chapéu de sol". (Freyre, 1977:16)

Na verdade, o Jardim, que é denominado Público, supostamente aberto a toda a população, é neste momento historicamente datado, privilégio de alguns, tornando-se merecedor de tal adjetivo, apenas anos mais tarde.

Mas a sua inserção na geografia urbana e social da cidade começava, ainda que lentamente, a modificar hábitos, costumes, ritmos. Tanto quanto a rua, a praça, e portanto o Passeio Público, paisagem urbana privilegiada, adquiria um sentido peculiar de sociabilidade, sensível à manifestações de cultura, particularmente às bandas de música. E este alargamento do horizonte social é percebido não apenas pelo aparente aumento na circulação de pessoas por estes espaços, mas fundamentalmente pelo o quê faziam elas passarem a passear, conversar, comprar, freqüentar, circular por entre ruas, largos e praças.

II - CULTURA E DIVERSÃO

O primeiro trio:

Teatro São Carlos, Club Semanal, Saraus

Ao mesmo passo que a cidade lenta e gradualmente se urbanizava, uma nova atmosfera cultural e social ia se criando. O incremento do comércio, oferecimento de serviços bancários, fundação de estabelecimentos educacionais, constituição de uma imprensa local e diária, caminhavam lado a lado com a criação de sociedades dramáticas e de dança, clubes privados, novos espaços de cultura e lazer.

O comércio, concentrando suas atividades de natureza diversificada nas antigas ruas de Cima, do Meio e de Baixo, posteriormente denominadas de rua Direita, rua do Comércio e rua Luzitana respectivamente¹, oferecia artigos para a vida no campo e na cidade: lojas de ferragens e instrumentos agrícolas, alfaiatarias, loja de instrumentos musicais, sapatarias, charutarias, joalherias, livrarias, chapelarias, armazéns de secos e molhados, até as badaladas lojas de roupas, algumas delas estampando no tecido e corte de seus figurinos, a última moda parisiense. Variando cada vez mais a natureza de seus produtos, a maioria vindos de fora da cidade - da capital ou da Europa- as lojas comerciais atraíam seus clientes, transformando-se muitas vezes numa opção de lazer. Várias lojas acabavam tornando-se pontos de encontro, de conversa, de troca de informações. A famosa Casa Genoud (antes "Au Monde Elegant") fundada em 1876 pelo

¹ Atualmente rua Barão de Jaguará, rua Dr. Quirino e Rua Luzitana, respectivamente.

francês Alfred Genoud, concentrou durante muito tempo a "ala elegante" da cidade. Sua esposa, Mme. Genoud, dirigia uma espécie de salão de cabeleireiro para senhoras "cuja especialidade eram as tranças postiças e os vistosos canudos para os cabelos, de muito uso no derradeiro quartel do século." (Amendola, 1952:522/523) Com seus variados artigos de papelaria, brinquedos, perfumaria, instrumentos musicais, tipografia, livros, etc., a Casa Genoud funcionou durante muito tempo na cidade como importante centro de difusão da cultura européia, principalmente francesa, proporcionando e estimulando a troca de informações e conversas sobre moda, política, música, oferecendo artigos exibidos nas vitrines sempre com um sabor de novidade: espelhos, bijouterias, vasos, jarras de porcelana, livros, vinhos, pentes, perfumes, chapéus, tecidos, etc. Sede da primeira livraria de Campinas, tornou-se local preferido dos intelectuais campineiros, promovendo círculos literários, concertos de música, récitas poéticas, etc. (Battistoni, 1983:24/25).



No entanto, antes que esse terreno fértil ao lazer, à cultura, à sociabilidade, se tornasse uma prática comum no cotidiano da cidade, a vida cultural e social de Campinas mostrava-se ainda muito tímida até fins da década de 60. As sedes das fazendas é que constituíam os ninhos de uma ainda restrita sociabilidade; os senhores de terra, pouco atentos às suas residências na cidade, estavam mais interessados em investir e prosperar suas terras, fosse economicamente (alcance de uma maior produtividade), fosse

sócio/culturalmente, estabelecendo relações sociais de cordialidade, de amizade, nas salas de visita de sua fazenda. Na cidade, com suas ruas escuras e pouco movimentadas, as únicas opções de lazer e entretenimento para a elite campineira, fora do núcleo estritamente familiar, eram as procissões e atividades religiosas promovidas pela igreja local, os espetáculos do Teatro São Carlos, as famosas e frequentes "partidas" do Club Semanal e os saraus lítero-musicais reservados às residências particulares.

Nestes tempos, as procissões e festas religiosas ocupavam um maior espaço no cotidiano e lazer da cidade. Além de seu caráter religioso, evidentemente cultuado pelo seus fiéis, as atividades religiosas ampliavam o espaço de sociabilidade. As quermesses, as procissões, as festas comemorativas, a Semana Santa, as Festas do Divino, os dias considerados sagrados, além do caráter religioso, acabavam se transformando em grandes acontecimentos sociais, numa mistura de fé e divertimento². Nas procissões de maior importância, as ruas eram enfeitadas com flores e bandeirolas, os moradores colocavam toalhas decoradas e ramagens em frente de suas casas e em época de poucas chuvas, as ruas eram aguadas para não levantar poeira durante a caminhada dos fiéis.

Além dessas atividades religiosas provocarem uma sensível movimentação da população na cidade, atraía também a população vizinha, que no lombo de burros ou em charretes e carroças, se deslocavam para a cidade³.

² - Em São Paulo já em 1860, o Correio Paulistano publicava seus comentários sobre as procissões: "Entre nós as procissões não são mais que um divertimento como qualquer outro: um batalhão de moleques à guisa de batedores, precede a cruz da Irmandade (...) Segue-se indivíduos de todas as qualidades e feitios, uns contando anedotas, outros fumando seu charuto com o chapéu enterrado até as orelhas". (Correio Paulistano de 23/07/1860 in Bruno, 1953:778).

³ - "As festas que nesta igreja (Matriz Velha) se fizeram outr'ora com verdadeira solenidade, taes como as da Semana Santa, as do Espírito Santo, constituíram deslumbrantes attractivos para as localidades vizinhas que nessas ocasiões, despejavam inúmeros de seus habitantes nesta cidade, imprimindo-lhe um aspecto de mais vida

E a todo esse movimento, incorporava-se ao grupo de fiéis uma ou mais bandas de música que percorriam a cidade anunciando ao som de clarins e trombetas, mais uma festa religiosa. Leopoldo Amaral, memorialista da cidade e espectador da época, faz um relato sobre um dos dias da Festa do Divino realizada na cidade, festa que por sinal, tinha muito prestígio e participação da população nesta época:

"No largo da igreja criptavam enormes fogueiras de grossos toros de lenha e muitas casas particulares deitavam luminárias, enquanto a banda de música acompanhada do povo, percorria as ruas indo findar a passeata na residência do "Imperador" (do Divino) que na ocasião oferecia um chá (sem ser dansante) aos amigos e mais adherentes." (Amaral, 1927:88, grifo meu)

Note-se no relato acima a presença de uma banda de música na Festa, além de uma curiosa observação sobre o chá oferecido durante o acontecimento, "sem ser dansante", como se a ausência da dança, subtraísse o caráter festivo e descontraído desse rito religioso.

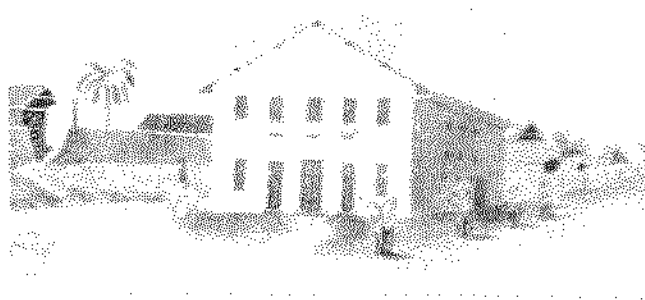
Enfim, a Festa do Divino e outras atividades promovidas pela igreja, constituía, nestes tempos de fraca vida social, uma rara oportunidade das pessoas se encontrarem fora do círculo familiar restrito, possibilitando, ainda que timidamente, a ampliação dos laços de sociabilidade. A devoção pela fé e a opção de diversão, paradoxalmente, faziam o sagrado trazer embutido

durante os dias festivos". (Amaral, 1927:197, grifo meu). Mas além da motivação religiosa e de seu caráter festivo e social, a Festa do Divino, através da distribuição de gêneros alimentícios, acabava atraindo também um grande número de pessoas pobres que se beneficiavam da circunstância, levando para casa algum tipo de alimento. Sobre uma dessas festas, nos conta Amaral: "Ali lhes fizeram (para os pobres) os dignos festeiros, que assim se compenetravam no verdadeiro espírito evangélico, a distribuição de 8 a 10 mil litros de feijão, carne de dezoito rezes e grande quantidade de sal, farinha e lenha". (Amaral, 1927:87). O memorialista da cidade de São Paulo, Ernani da Silva Bruno, numa visão mais irônica sobre a presença do povo à festa, afirma "gastava-se somas aviltadas com os festejos, distribuíram ao povo carne e rosca benta. Não era à toa que a festa atraía muita gente de fora". (Bruno, rec. s/d)

em seus rituais uma porção profana.

Num outro campo cultural, o do entretenimento, contava a cidade com um pequeno teatro, que apesar de sua infra-estrutura inicial bastante precária, oferecia, ainda que bem mais limitado do que as atividades religiosas, momentos de sociabilidade.

Este teatro, denominado Teatro São Carlos, foi o primeiro estabelecimento cultural propriamente dito da cidade, fundado oficialmente em 1847 pela Associação Campineira do Teatro São Carlos, uma sociedade particular, e inaugurado três anos depois, em 1850, com tímidas programações. Modesto na sua concepção arquitetônica e instalações internas, promoveu na infância de sua história pequenas festas e recitais lítero-musicais, restrita a pequenos e escolhidos grupos da sociedade campineira.



O primeiro prédio do Teatro São Carlos nos traços de H.Lewis em 1863.

Já na inauguração tornou-se visível sua pouca infra-estrutura: os espectadores eram obrigados a levar suas próprias cadeiras se desejassem um mínimo de conforto durante o espetáculo, pois o teatro não possuía nenhuma acomodação. Os camarotes, alugados por aqueles mais abastados, poderiam ser ocupados além de seu próprio limite, sem nenhuma restrição à quantidade de pessoas, ainda que "os concurrentes ficassem como sardinhas em lata". (Duarte, 1905:93). Famílias inteiras acomodavam-se como podiam, repartindo o exíguo espaço com seus serviçais (pajens e escravos) e com os quitutes que estes levavam para o "durante" e o "entre" atos.

Raphael Duarte, cronista da cidade, rememora em seu livro "Campinas de Outr'ora" (1905), de forma minuciosa, o trajeto de uma família e de toda a sua mobilização para assistir a um espetáculo:

"Uma hora antes do espetáculo começar, lá vinha o batalhão possuidor de camarotes: o pagem na vanguarda, trazendo na cabeça a equilibrar, enorme penca de cadeiras; seguia-se a pirralhada desmamada pelas mãos da cozinheira e da mucama; depois a ama de leite, carregando muitas vezes a um braço a cria, um carvãozinho lanudo, de olhar matreiro e no outro o pequerrucho de que era a ama. Fechando a marcha, vinha o chefe à banda de sua dona, ambos solenes quase sempre com a prole insubordinada. Toda essa avalanche enchia o camarote, sem levar em conta a matalotagem constante de um colchãozinho para o mamante, o pote ou a bilha d'água, o cuscuzeiro, com o cuscuz ainda quentinho. Quem não dispunha de um cuscuz ou de um virado de frango, tinha o seu farnelzinho de linguicas fritas, acamadas em farinha de milho, e os de menos posse a sua passoca com banana."(Duarte, 1905:94- grifo meu).

Ainda que esta descrição de Duarte soe um pouco pitoresca na composição e detalhes, esta cena, em sua essência, como pude constatar em outras fontes, não era rara⁴.

Duarte conseguiu reunir neste relato, a meu ver, algumas das várias facetas que envolviam a "ida ao teatro" em Campinas nesta época. A primeira, é a própria falta de acomodação. Nos seus primeiros anos de funcionamento, o Teatro não possuía mobiliário, apenas alguns bancos de

⁴ ~ Castro Mendes, por exemplo, um dos principais memorialistas e pesquisadores da cidade de Campinas, deixa registrado em seus manuscritos observações parecidas, acrescidas ainda do problema sério que era a falta de iluminação nas ruas nesta época: "Quando as famílias iam a um espetáculo, um criado ia a frente do grupo levando as cadeiras empilhadas na cabeça, o respectivo lampião de querosene e um pequeno farnel de empadas, pastéis, cuscuz que servia para amenizar o tempo nos entre atos".(Castro Mendes, manusc.)

madeira, que por sinal não pareciam muito seguros e confortáveis, pois frequentemente reclamava-se pedindo a substituição dos bancos pelas cadeiras de palhinha que embora muito requisitadas, só foram instaladas anos depois. Antes disso, o "leva e traz" de cadeiras era parte integrante e rotineira da ida ao teatro, provocando alguns casos "misteriosos", como aquele em que desapareceram 6 cadeiras de caviúna tecidas em palhinha, e o seu dono pediu para quem tivesse notícias ou estivesse com elas que o avisasse que seria gratificado, "se assim o exigisse".

Esta falta de acomodação era criticado também por viajantes que tinham que ficar de pé durante os espetáculos por não disporem de uma cadeira. Um deles, faz sua queixa ao jornal pedindo maior consideração para com aqueles que estavam de passagem pela cidade e apreciavam um espetáculo:

"Dirijo-me a V.S. rogando-lhe que pelo seu jornal, reclame uma providência que reputo indispensável, principalmente em relação aos viajantes como eu, para não darem-se decepções semelhantes a que fui vítima. Tendo de assistir a um espetáculo no Theatro São Carlos, aliás um bonito theatro que faz honra a Campinas, ahí me dirigi, mas lá chegando não encontrei no camarote uma só cadeira. Informaram-me então que o theatro as não tem e que o espectador ~ se quer estar sentado ~ leva assentos de casa. Realmente nada mais incomodo e quasi que não vale a pena ir ao Theatro sob semelhantes condições." (Gazeta de Campinas, nº 74: 21/07/1870, grifo meu).

Anos mais tarde, instituiria-se no comércio informal, nas ruas próximas do teatro, o "alugador de cadeiras".

Um segundo aspecto que aponta o relato de Duarte é que na ida ao teatro, a mobilização não se limitava apenas ao núcleo familiar (pai, mãe, filhos), mas também parte de seus serviçais e todo um aparato de objetos, comidas, colchões, bilhas de água, etc., fazendo do teatro, particularmente dos camarotes, quase que um espaço privado da estrutura e da relações familiares, ainda que com um sabor embrionário de público. Ao mesmo tempo que era um universo fechado e protegido reconstruindo alguns aspectos do lar, oferecia aos olhos daqueles que se encontravam no teatro, um universo mais amplo do que o doméstico.

Muitas reclamações de espectadores incomodados com a grande movimentação durante os espetáculos, já anunciava que aquele espaço, embora pudesse parecer uma extensão da "sala de visitas" daquelas famílias, era público e coletivo, e como tal deveria ser respeitado em algumas normas básicas:

"Pede-se ao sr.delegado que providencie de modo a evitar durante os espetáculos do teatro o rumor constante que se dá parte daquelles que pertubam a representação com o estrondo incommodo de seus sapatos ou dos que se fazem acompanhar de crianças que choram e gritam, sem comprehender o genero de divertimento que assistem". (Gazeta de Campinas, nº 411: 23/11/1873, grifo meu).

A autoridade do delegado era requisitada frequentemente para disciplinar o uso do teatro, tornando-se muitas vezes um caso de polícia para muitos espectadores. Em algumas situações chegavam a pedir providências à polícia para que o teatro fosse convenientemente varrido nas noites de espetáculo para não provocar nuvens de poeira na entrada e saída de seu público.⁵

⁵ - "Pede-se a polícia que providencie, afim de que seja convinientemente varrido o teatro para as noites de espetáculo. A falta ou imperfeição d'essa necessaria limpeza faz com que ao se levantar, pelo attricto das pisadas uma nuvem de pó, que imperceptível à

Mas se por um lado, os espectadores reclamavam da falta de infra-estrutura, por outro lado, a diretoria do Teatro criticava o comportamento nada "educado" de alguns de seus frequentadores, que com frequência danificavam suas cadeiras. Inconformada com os estragos constantes, a diretoria chegou a fazer um apelo veemente para que quando terminasse o espetáculo, ao se dirigirem à saída, não pisassem em cima das cadeiras, "sujando o tecido e suas respectivas guardas."

Estes e outros problemas continuariam anos a fio.

Finalmente, uma terceira observação sobre o universo do teatro neste período que o relato de Raphael Duarte elucida muito bem: os espetáculos eram compostos normalmente de vários atos, com diversos cenários que tornavam os jogos de cena e troca de figurinos muito lentos devido a estrutura acanhada das instalações. Essa demora fazia com que os intervalos entre os atos fossem muito longos, o que acabava provocando a impaciência de alguns espectadores que pediam ao delegado providências, pois segundo eles, muitas pessoas acabavam adormecendo.⁶

Outros espectadores, prevendo já a espera dos entreatos, preparavam um verdadeiro arsenal de quitutes, fazendo do teatro palco também de um verdadeiro "piquenique em família", com linguiças fritas, cuscuz, presuntos e outras delícias. Para os desprevenidos, em 1871 é aberto no pavimento superior do teatro um botequim oferecendo refrescos e "lunch"⁷. A este recreio se juntam as bandas de música que além de tocarem na entrada

vista, remete-se com tudo a incomodar os órgãos respiratórios." (Gazeta de Campinas, nº 164: 15/06/1871 - grifo meu).

⁶ - "O sr. delegado que acaba de tomar uma medida tão acertada, fazendo com que os espetáculos comecem as 8 horas em ponto, ainda prestaria mais um serviço, se tomasse alguma providência sobre os intervallos, pois são tão longos que fazem com que os espectadores durmam." (Gazeta de Campinas, nº 407: 09/11/1873, grifo meu).

⁷ - "(...) onde as famílias poderão d'aqui em diante ter, não só logar para descanso nos intervallos dos espetáculos, mas ainda para servirem-se de refrescos e fazerem também o seu lunch." (Gazeta de Campinas, nº 636: 16/12/1871).

do Teatro para receberem os espectadores, passam a tocar também nos intervalos, diluindo junto com os quitutes e *os lunchs*, o tempo dos entreatos.⁸

Da sua fundação até o incremento de suas atividades, o Teatro São Carlos acolheu os mais variados espetáculos, incluindo desde as tradicionais companhias líricas, peças teatrais, recitais de música, canto e dança, tradicionalmente espetáculos característicos de palco, até espetáculos menos comuns como apresentações de campanólogos, ventriloquistas, ginastas, prestidigitadores, copofonistas, equilibristas, adivinhadores, , transformistas, apresentação de fantoches, etc., transformando o teatro numa verdadeira arena de excentricidades e curiosidades do corpo e da voz.

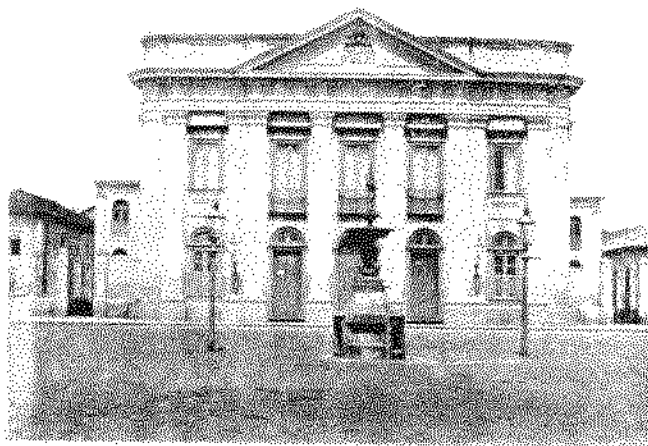
Sobrevivendo às dificuldades de sua infra-estrutura interna e às precárias condições urbanas que Campinas oferecia, somava-se ainda o problema de acesso à cidade, que era feito em condições muito difíceis. Antes da inauguração da Estrada de Ferro Paulista ligando Campinas à Jundiaí em 1872, o trajeto era feito sob as rodas de diligências e charretes rústicas, provocando muitas vezes o atraso na temporada de espetáculos em função dos inúmeros imprevistos ocorridos durante as viagens. A Companhia musical e teatral Keller por exemplo, em passagem por Campinas por essa época, teve sua primeira apresentação cancelada devido o atraso de suas bagagens.

Mas apesar das dificuldades, o Teatro São Carlos era, até os primeiros anos da década de 70, praticamente o único ponto de encontro das pessoas fora do círculo religioso e estritamente familiar⁹; era uma das poucas possibilidades de olhar e ser olhado, ainda que com a devida discricção que

⁸ "Show de acrobacia e ventriloquismo russo, com artistas que trabalharam na Europa e na América. Nos intervallos tocará a Banda de Sant'Anna Gomes." (Gazeta de Campinas, nº 135: 26/02/1871, grifo meu).

⁹ - Como se verá mais adiante, as reuniões do Club Semanal e os saraus particulares, embora não pertencentes estritamente a esfera familiar e religiosa, constituíam grupos altamente seletivos.

aquele momento exigia. Embora famílias inteiras se aglomerassem no exíguo espaço dos camarotes, muitas vezes sob o olhar austero do patriarca, o campo de visão era socialmente mais amplo. Era o momento em que as "senhorinhas" e os rapazes tinham a possibilidade, às vezes fortuita, de se depararem com o desconhecido, extrapolando, mesmo que nos olhares discretos, as rígidas malhas de relações de "amizade" estabelecidas por seus genitores. No teatro, a platéia poderia transformar-se também em palco, canalizando a atenção e provocando as mais diversas sensações de observar e se sentir observado.



Teatro São Carlos depois de reformado.

Uma outra opção de lazer nestes anos era o Club Semanal. Fundado em 1857, foi a primeira agremiação social promotora de reuniões dançantes, chamadas na época de "partidas", constituindo-se em sociedade privada e extremamente restrita, com associados pertencentes à elite campineira. Já em seu primeiro estatuto, estipula um número fixo de sócios a fim de que se evitasse a "entrada de candidatos duvidosos, em vista da enorme concorrência de pretendentes." Durante anos as partidas foram realizadas na casa dos próprios sócios, dando-lhes um caráter ainda mais limitado. Segundo os associados, esta privacidade pretendida só poderia ser alcançada caso se mantivesse o controle sobre seus convivas. Portanto, para tornar-se sócio do

Club, era necessário passar por uma rigorosa avaliação e aprovação por parte de sua diretoria.

Reunindo um grupo pequeno e selecionado e promovendo reuniões dançantes, no início semanais e depois mensais, o Club tornava-se também uma passarela do que havia de mais "chic, luxuoso e elegante" na cidade. A descrição das "toillettes" dos associados, observados por atentos cronistas da época, ressaltam a riqueza da burguesia, aliviada em poder tirar do mofo dos armários e mostrar em público, sua opulência materializada em roupas e tecidos nobres da mais nova moda européia:

"Vestido de escumilha branca e salpicos à Maria Stuart sobreposto a outro de cetim vermelho. Faixa longa vermelha de chamalote. Peitilho de cetim vermelho, aberto em abotoaduras. Gorge de cetim branco. Fita de veludo tecida a fio de coral."(Mendes, 1968:04).

Nada mais opulento, porém, do que jóias e exóticos adereços com seus brilhos e formas extravagantes:

"As jóias, ouro e brilhante faiscavam. Largos leques, varetas de marfim, ornados de plumas de cores ou de fina gaze de seda dourada, fazendo lembrar um bando alacre de aves exóticas, de azas abertas, eram brandamente agitados pelas mãos enluvadas das senhoras que sentadas, palestravam animadamente." (Amaral, 1927:205).

As reuniões, animadas por pequenas orquestras, duos de piano e violino e muitas vezes por bandas de música, desfiavam salão adentro, valsas, mazurcas, schottisch, polkas, etc., criando um clima de descontração e aproximação para aqueles que se aventuravam a solicitar uma donzela para uma contra-dança. O serviço de "comes e bebes" regava-se normalmente à chá, pão e manteiga, geléia de mocotó de boi, doce de coco, fios de ovos,

pastéis de carne, empadinha apimentada, coxinhas de galinha "em quantidade abundantíssima, visto como cada sócio podia empaturrar-se à vontade". (Duarte, 1905:42).

Além do Club Semanal e do Teatro São Carlos, parte da elite local produzia e absorvia também um ambiente musical mais privado ainda, os saraus lítero-musicais, realizados com uma certa regularidade em residências de "cidadãos campineiros ilustres". Alguns saraus eram organizados com fins filantrópicos, outros em tom de homenagem, e a maioria por entretenimento, para demonstrar e estimular os dons artísticos daqueles que inauguravam as reuniões com seu instrumento ou voz, em récita ou canto.

Vários destes encontros sociais eram anunciados na imprensa local, merecendo muitas vezes um comentário elogioso "pelo brilhantismo do acontecimento", numa espécie de coluna social embrionária, com um tom às vezes bastante eloqüente:

"Saraus: temos a registrar os fatos crescentes da nossa prosperidade, mais um desses acontecimentos que fallam sempre pela civilização e pelo progresso de um povo, dando inequívocas provas de seu aperfeiçoamento moral e de sua elevação na escala daqueles sentimentos em que se apuram os felizes instintos da alma para todos os sublimes arrobos do coração."(Gazeta de Campinas, nº 558: 20/05/1875, grifo meu).

Os instrumentos musicais mais comuns nestes saraus eram o violino e sobretudo o piano, signo de status e prestígio, indispensável nos lares mais nobres. Possuir um piano colocado charmosamente no canto ou majestosamente no centro da sala de visitas significava que a família cultivava música "fina e requintada", pois afinal de contas, era através do toque

melódico das teclas desse instrumento de cordas que chegava aos ouvidos da elite campineira o repertório culto da Europa.

Além do mais, o piano reunia os mais diferentes usos e funções no meio burguês: era indício de "cultura fina" para quem o possuía; objeto de decoração nas vastas salas dos sobrados e casas-grandes; prendas-domésticas para orgulho dos pais que não hesitavam em demonstrar a habilidade (às vezes duvidosa) de seus filhos nas reuniões sociais; dotes de casamento, vaidade aristocrática, patrimônio valioso, etc. Enfim, o piano possuía dois significados principais: primeiro, enquanto instrumento musical propriamente dito, que sonorizava ambientes e permitia a fruição de melodias e, segundo, enquanto catalisador de um tipo especial de sociabilidade e convívio característico deste período: reuniões particulares e saraus musicais em espaços privados.

Importados da Inglaterra e da Alemanha, os pianos valiam fortunas, acessíveis apenas àqueles muito abastados. Seu custo era encarecido mais ainda pelas dificuldades do trajeto do Porto de Santos até sua chegada à Campinas. Antes da construção das estradas de ferro, eles eram transportados em carroças puxadas por muares ou carregados por escravos, demorando vários dias para subir apenas a serra, arriscados a sofrerem as intempéries e desastres de toda ordem no percurso. (Rezende, s/d:16).

Campinas recebeu o seu primeiro piano no final da década de 30, precisamente em 1838, encomendado pelo negociante José Mendes Ferraz, músico amador que lecionava aulas de música em suas horas vagas. (Castro Mendes, 1969:02) A importação do instrumento, como também de outros artigos, só aumentaram quando as condições de transporte melhoraram substancialmente, o que ocorreu com a construção em 1867, da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí (depois São Paulo Railway Company Limited), que ligava

Santos a São Paulo e São Paulo a Jundiaí. Mesmo assim, de Jundiaí para Campinas o trajeto continuou difícil até a inauguração da Cia. Paulista de Estrada de Ferro em 1872, quando o movimento entre as duas cidades passou a correr mais rapidamente sobre os trilhos de ferro.

Nestes anos, aulas particulares de música começam a se fazer mais presentes com alguns professores oferecendo-se para lecionar nas fazendas numa espécie de hóspede-utilitário. Com várias famílias já tendo adquirido o piano, surge também um ofício até então inexistente na cidade: o afinador de pianos. O comércio de partituras e instrumentos musicais, ainda muito tímidos, obrigava os campineiros a ficarem dependentes das lojas especializadas de São Paulo¹⁰. Apenas em 1873, quando é inaugurada na cidade a loja Harp'Eolina, especializada em artigos musicais, é que se facilita um pouco mais o acesso a tais produtos.

¹⁰ - "Grande novidade musical para piano - Chamamos a atenção dos pianistas de força e de meia força, para as seguintes músicas que chegaram da Europa pelo último pacote, composições de um afamado pianista alemão, De Guillaume Kuhe (...) À venda na loja de música de Henrique Luis Levy - Rua Imperador, 4, São Paulo". (Gazeta de Campinas, nº 04: 11/11/69, grifo meu).

POLIFONIA CULTURAL E LÚDICA

"(...) Como de costume, as Bandas de Música regidas pelos sócios honorários Sr. Azarias Dias de Mello e Sr. Ananias Vieira, abrilhantarão o espetáculo tocando durante a entrada das exmas. famílias e nos entre-actos."(Gazeta de Campinas, nº 1281: 21/03/1878, grifo meu).

Se até fins da década de 1860 as principais alternativas de lazer eram o Teatro São Carlos, o Club Semanal e os saraus lítero-musicais, a partir dos anos 70, percebe-se uma efervescência de sociedades de canto, música e principalmente de dança, que introduzem na cidade, particularmente à noite, um novo ritmo social. Marco não apenas da modernização da cidade, esta década, foi um terreno fértil para a germinação de uma vida cultural um pouco mais arejada, longe das largas e pesadas cortinas de veludo dos sobrados e casarões. Várias sociedades culturais são fundadas ao alvorecer e decorrer da década, oferecendo à Campinas, particularmente à elite e a grupos "mais destacados de cidadãos", um leque mais amplo de lazer e divertimento.

As atividades religiosas, que reuniam grande parte da população em volta de procissões, quermesses, festas santas, num culto de fé e diversão, permanecem ocupando o cotidiano urbano, porém de forma mais diluída do que até então. O comércio diversificava suas atividades atraindo um maior número de pessoas às lojas e às ruas; novos espaços de lazer e diversão como clubes, sociedades de dança, corridas de cavalo, etc., ampliavam os espaços sociais e imprimia sensivelmente um novo ritmo à cidade, que do ponto de vista do social, da sociabilidade, não deixava de, senão competir, ao menos enfraquecer àquele forte sentido social atribuído às festas religiosas que até

então, ao lado do teatro, do Club Semanal e saraus, eram as poucas opções de entretenimento que a cidade tinha.¹¹

Uma das associações que emergem neste período de transição da cidade e chama a atenção por sua singularidade é a *Terpsichore Familiar*, sociedade de dança, piano e canto fundada em 1869 e organizada exclusivamente por senhoras da elite campineira. Realizando suas partidas em residências particulares, embrionariamente demonstrava suas características socialmente restritivas. Não apenas limitava a algumas famílias, devidamente selecionadas, a participação em suas atividades, como também estabelecia restrições através das quais não era qualquer membro dessas famílias que podiam frequentar suas partidas, mas sim àqueles que se enquadrassem no Estatuto da sociedade:

"Para conhecimento das senhoras associadas, faço publicar os artigos dos Estatutos, relativos ao direito que tem de levarem as partidas as pessoas da família nas condições allí prescritas (...) :

art.14º - As associadas tem de resto de levar consigo ou de convidar para as partidas:

1º Pai, mãe, irmãos, maiores e menores, as irmãs menores de 12 anos, os filhos de qualquer idade, filhas e netas menores de 12 anos.

2º Os tios, primos, sobrinhos e cunhados solteiros e viúvos.

3º Todos os hóspedes de fora do município, embora não residam em casa da sócia, pedindo para este fim carta de convite á presidente.

¹¹ - Richard Morse em suas análises sobre a cidade de São Paulo é muito mais incisivo e constata que neste período de efêmeras opções culturais na cidade, as procissões tornam-se anacrônicas: "o mundo dos bilhares, teatros, clubes, corridas de cavalo, oferecia agora séria competição, especialmente porque as procissões atendiam mais a uma necessidade social do que espiritual." (Morse, 1950:478)

art. 18º - Os parentes de que tracta o artigo 14, parágrafo 1º e 2º são sómente aqueles que não tiverem economia separada das sócias, isto é, só aquelles que com ellas morarem."(Gazeta de Campinas, nº 05: 14/11/69, grifo meu).

Embora a Terpsichore fosse uma associação organizada e liderada por mulheres, paradoxalmente suas regras de funcionamento faziam da mulher seu principal elemento de exclusão. Note-se no 1º parágrafo do artigo 14º: permite-se apenas a entrada de irmãos e filhos homens maiores de idade; às mulheres, filhas, irmãs ou netas, eram aceitas apenas se fossem menores de 12 anos. No segundo grau de parentesco, a mesma lógica de exclusão: apenas tios, primos, sobrinhos e cunhados, que além de homens, deveriam estar na qualidade de solteiros ou viúvos, portanto disponíveis, mas para quais donzelas? Além da restrição de gênero, no artigo 18º enfatiza-se ainda que os parentes permitidos nas reuniões seriam apenas aqueles que morassem com a associada. Quanto àqueles fora do nível de parentesco, portanto hóspedes, cabia aprovação e carta-convite liberada pela presidenta.

Enfim, a Terpsichore Familiar, como o próprio nome explicita, era de cunho estritamente familiar, restringindo a participação na sociedade de até mesmo parentes que não residissem com a associada, compondo um convívio social altamente seletivo. A possibilidade de estabelecer contatos extra-familiares ficava por conta dos parentes de outras sócias, também rigorosamente selecionados. Apenas a partir de 1873, quando realiza algumas de suas reuniões na nova sede do Club Semanal, inicia-se uma fase, ainda que extremamente vagarosa, de abertura de algumas frestas em seu fechado circuito social.

A Sociedade União e Progresso, outro clube privado, é fundado em

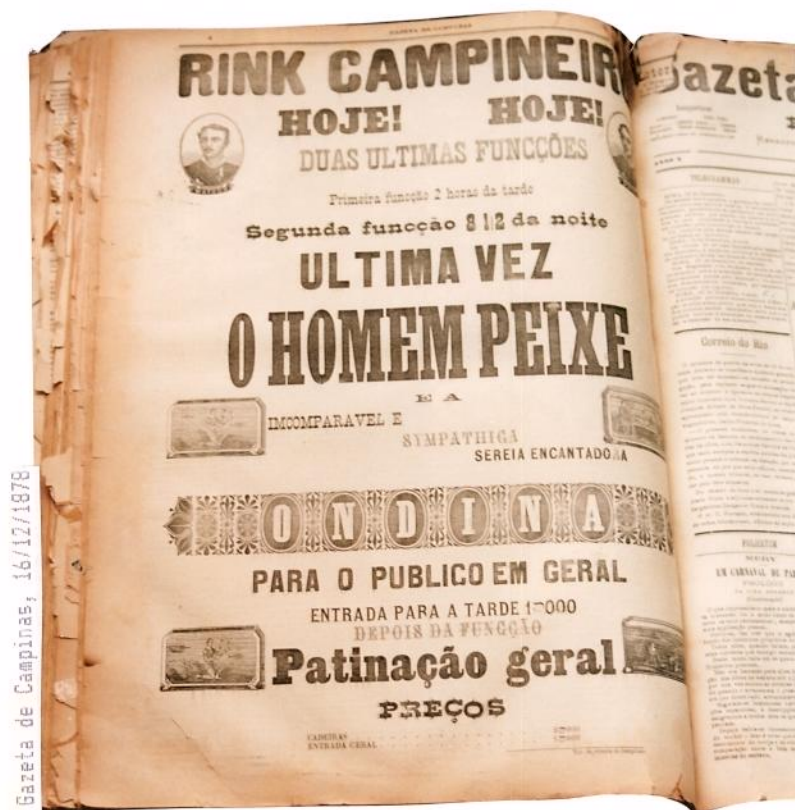
1868 por "rapazes do comércio", como se dizia na época. Realizando partidas bi-mensais, na época de carnaval participava ativamente, ao lado de outros clubes, dos festejos, desfilando fantasiados pelas ruas bailes privados, normalmente realizados no salão do Grande Hotel. Autorizava o diretor que cada sócio tinha o direito de levar dois convidados à fantasia, mas que "ficava expressamente proibido levarem máscaras e barbas postiças". Embora com um número definido de associados, não era tão rigoroso na seleção de convidados tal como a Terpsichore Familiar, ficando a cargo de cada sócio o critério de introduzir pessoas alheias às atividades e obrigações do clube.

O Recreio Juvenil fundado em 1869, era também composto apenas de rapazes, com partidas mensais. Neste mesmo ano funda-se o Recreio da Mocidade, dedicado à dança e à palestras eventuais. O Recreio Familiar fundado em 1870, por iniciativa de Antonio C. Sampaio Peixoto, integrante da Banda Philorphênica, era mista e dedicava-se à concertos particulares de música vocal e instrumental e, posteriormente, dançantes. Apesar de limitar o número de sócios, admitia convidados, possibilitando uma maior circulação social. Um de seus diretores foi José Pedro de Sant'Anna Gomes, irmão de Carlos Gomes, que solicitava aos sócios, através dos jornais, que mandassem por escrito quais as músicas que cada um iria tocar ou cantar na reunião seguinte, para que ele pudesse elaborar o programa com antecedência. Tal como outros clubes, o Recreio Familiar utilizava também dos salões do Club Semanal para realizar seus encontros.

Inúmeros outros clubes são fundados nesta década: a Sociedade Recreio dos Artistas (1870), a Aurora Familiar (1872), a Sociedade Recreativa (1873), A Sociedade Recreio Comercial (1874), etc. A maioria deles dedicando-se basicamente suas atividades à musa Terpsichore, que na mitologia greco-romana, significa a musa da dança, filha de Júpiter com Mnemósine.

A predileção destas sociedades privadas pela dança acabou refletindo no mercado imobiliário de então, que ao anunciar as casas de aluguel, qualificava-as como próprias para sociedades de danças¹².

Em 1878 inaugura na cidade, ao som da Banda Carlos Gomes, o Rink de Patinação¹³. Palco não apenas deste esporte, espécie de coqueluche da época, o Rink abrigou os mais variados tipos de atividades e expressões artísticas: de operetas, dramas, comédias, companhias de variedades, até competições esportivas como as corridas de velocípedes, números de excentricidades como a luta romana, espetáculos com jejuadores, ventroloquistas, mágicos, números circenses.



¹² - "Aluga-se uma casa (...), a qual tem um grande salão. Serve para ensaios de sociedades de dança. Ilumina-se, mobilia-se (...)" (Gazeta de Campinas, nº 13: 12/12/69)

¹³ - A Gazeta de Campinas proclamava efusivamente em janeiro de 1878: "É com todo o prazer que anunciamos ao público o próximo estabelecimento do Rink nesta cidade. O Rink constitui hoje uma necessidade nas grandes cidades. É um ponto de reunião alegre e cômodo para famílias, uma diversão útil e agradável. São dignos de elogios e auxílios, os iniciadores da idéia". (nº 1229, 15/01/78)

Acompanhando quase sempre as atividades do Rink, as bandas de música, particularmente a Banda Italiana, contratada durante um período pela direção da casa, cumpriam a ritualização já enraizada no cotidiano da cidade, de recepcionar musicalmente o público e proporcionar clima festivo, alegre ou de suspense às suas atividades e atrações.

Quanto às manifestações de cultura e diversão fora dos salões e clubes institucionalmente restritos, recebia a cidade, ocasionalmente, a visita de circos, alguns de origem internacional, que com as melhorias urbanas na cidade, passaram a se apresentar de forma mais regular a partir de 1875¹⁴. Vários circos que se instalavam na cidade traziam entre as suas fantasias, acrobacias e estripulias, uma banda de música que tocava para receber o "admirável público" ou mesmo durante a execução de algum número circense, criando um clima de suspense ou descontração no picadeiro. Instalavam-se inicialmente nas praças da Matriz Nova, Largo do Rosário, Largo do Teatro, quando estas eram ainda verdadeiras clareiras no centro da cidade.

sortimento de joias, brilhantes, adreços e tudo o que pôde haver de melhor neste genero participa ao publico que tem o seu deposito na rua Direita n. 66 A, aonde pôde ser procurado pelas pessoas que desejarem examinar a sua grande e variada colleção de joias, como tambem pratas e relogios.

30—25

Circo Casali

Largo do Theatro

Hoje Sexta-feira 29 de Março

**ESCOLHIDA E VARIADA FUNCCÃO
EM BENEFICIO**

DA

S. ARTISTICA BENEFICENTE

A funcção será composta de sorprendentes exercicios equestres, gymnasticos e acrobaticos, tomando parte a celebre familia Nelson e toda a companhia Para mais abrihantar o spectaculo a banda de mustca allemã tocará nos intervallos.

N. B.—Brevemente o novo Samsão executará um trabalho que muito agrada-
rá ao publico, e a pedido geral no spectaculo de sabbado repetirá a grande
sinxada onde arrastará dois grandes bois.

O TONICO ORIENTAL

para

O CABELLO

É uma agradável e fragransa preparação para
pentear os cabellos, evitar ao rizo e extrahir a
Tinha, a Caspa e todas as moléstias da cabeça,
conservando o cabelo sempre abrançado, lustro
e fino como a seda.

ATTENÇÃO

O abaixo assignado tendo de retirar-se tem-
porariamente desta cidade pede ás pessoas que
lhe são devedoras a bondade deolvirem seus
compromissos, bem assim aquelles que se
julgarem seus credores apresentarem suas
contas que sendo legas serão incontinente
satisfeitas.

Campinas, 28 de Março de 1878.
Nuno de Mello Vianna.

3—2

Penteados modernos

Chegaram os ultimos figurinos de penteado
á casa do Monde Elegant.
37 Rua Direita (esquina da Formosa)

Onde aprrompta-se qualquer ecommen-
to de postigos modernos, garantindo-se perfi-
ção a preços muito reduzidos.

Grande abatimento sobre as tranças de
bellos, cressente, magdalenas de cabello
to, sem enchimento e sem cordão, cachos
Objectos de toilette, flores finas, perfu-
rias e tinturas dos melhores auctores.

Gazeta de Campinas, 29/03/1878

¹⁴ Algumas companhias circenses que por Campinas passaram entre os anos de 1875-1885: Circo Eqüestre Antonio Blaz Otero, Circo Irmãos Pereira, Circo Penna e Bastos, Circo Casali, Circo Sarrazani, Circo Eqüestre Inglês, Circo Pery, Circo Olympico Brasileiro, etc.

Posteriormente, com a urbanização das praças, os espetáculos circenses passaram a ser realizados em terrenos abertos, nem tanto centrais, e até mesmo em quintais de residências, como o Circo Irmãos Pereira, que instalou-se no quintal da viúva Álvaro, que frequentemente cedia ou alugava seu terreno para tais atividades.¹⁵

Numa verdadeira mistura de gêneros e estilos, o circo, apesar de itinerante, quando chegava à cidade, tornava-se um espaço de lazer muito procurado, quebrando a monotonia do cotidiano e instaurando um mundo mágico de fantasias e emoções para àqueles que iam assisti-lo. Oswald de Andrade, lembrando de sua infância vivida na virada do século (ele nasceu em 1890), comenta as suas impressões:

"O circo foi um deslumbrado céu aberto na secura de emoções que me cercava. Não só as bandas de música, ginastas, cavalos e feras. Era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano."(Andrade, 1978- grifo meu).

O carnaval, muito mais incisivamente do que o circo, constituía um momento de ruptura da rotina da cidade. As ruas, previamente decoradas com arcos de gás, folhagens, "galhardetes", bandeirolas coloridas, os coretos construídos em locais centrais especialmente para a apresentação das bandas de música, anunciavam que nos próximos dias a cidade iria se travestir em festejos e folia. Em meio aos blocos de mascarados, carros alegóricos, bandas de música que desfilavam ruelas abaixo, incorporava-se também à folia tropas de cavalos devidamente fantasiados com fitas coloridas nas crinas e caudas e inúmeros guizos presos nas patas, "com uma cadência de sons que se misturava à música das bandas" (Amaral, 1927:247)¹⁶

¹⁵ ~ "(...) o Circo Irmãos Pereira apresenta-se hoje no quintal da exma. viúva Álvaro, com espetáculos aéreos, gymnasticos, acrobáticos, mímicos, pantomima (...) A bandeira no tope do mastro indica haver espetáculo."(Gazeta de Campinas, nº 361: 01/06/1873).

¹⁶ ~ Segundo as pesquisas de D.Renault sobre o Rio de Janeiro, já em 1856,

Alternando a rotina do dia-a-dia, o carnaval propiciava também a alguns cidadãos a ocasião ideal para o aumento de seus rendimentos através de um comércio variadíssimo de artigos e objetos carnavalescos como máscaras, narizes, barbas, cabeleiras com penteados diversos, fantasias de pierrôs e arlequins, sapatinhos de cetim, chapéus, etc. e até aluguel de cavalos, que para valorizarem o animal no mercado qualificavam-o "como bons marchadores, gordos e bem mansos para o carnaval".¹⁷

No Largo do Teatro, o "Botequim do Passarinho" oferecia durante as três noites dos bailes mascarados, tortas, galinhas assadas, cervejas e diversos petiscos. Quando a iluminação pública era ainda uma vaga luz no horizonte da cidade, nas noites de carnaval as ruas e largos, por onde passariam e se concentrariam os foliões, eram excepcionalmente iluminados por lampiões providenciados pela Câmara Municipal e pelos próprios moradores.

Outras atividades, como a corrida de animais, eram realizadas também em espaços públicos e abertos, até que pelo crescente interesse despertado entre as classes mais abastadas, construiu-se um hipódromo cujas entradas passaram a ser cobradas dos frequentadores, expulsando seu público inicial (pobres, negros, desocupados) como justificativa de instituir uma nova ordem e uma nova moral no local. A Gazeta de Campinas de agosto de 1871 publica editorial de um médico campineiro, Joaquim de Paula e Souza, conclamando ao poder público municipal para que finalmente se construísse um hipódromo cercado, com entrada paga para assim poder atrair "homens bons":

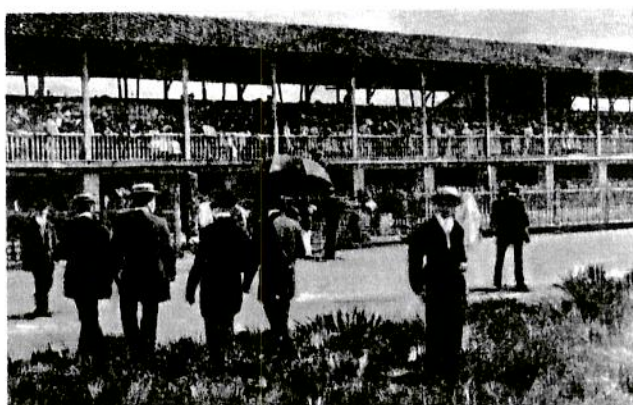
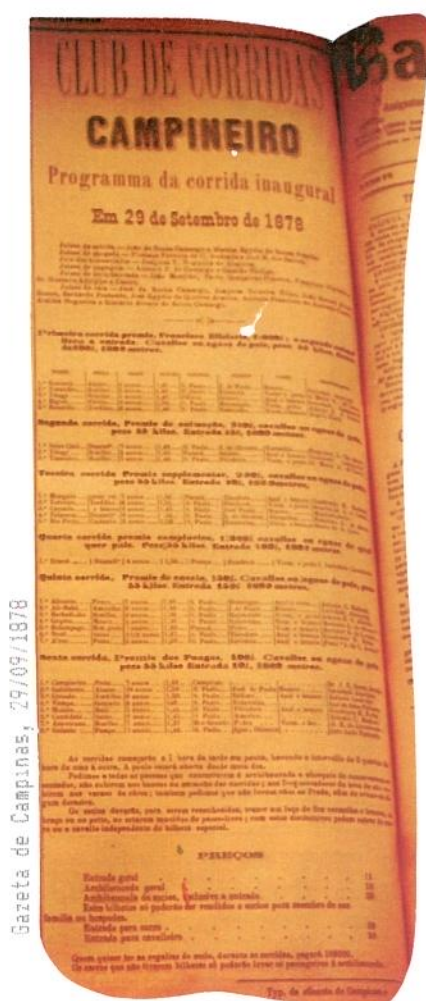
precisamente 7 de fevereiro, um cronista do Jornal do Comércio descrevia o ambiente carnavalesco dos últimos dias de carnaval da cidade carioca: "no último episódio da grande festança, uma banda de música precedia a multidão de máscaras que se despediam dos dias de loucura inocente com cantos e risadas, gritos e motys". (Renault, 1978:112)

¹⁷ - Gazeta de Campinas, nº32:20/12/70.

"(...) No nosso modo de correr de hoje, com assentadas que vem a governar a carreira, é o corredor, o caboclo ou o negro que insufla em tudo idéas atrasadas e avecalhadas (...) Hoje aposta-se não na bondade dos cavallos, mas na velhacaria dos corredores. O nome do parceiro é muita vezes synonymo de tratante. Havendo um prado fechado, com entrada paga, fará com que se metam no divertimento muitos homens bons, que só procuram o praser e se afastam os tratantes que só procuram um meio de ganhar dinheiro deslealmente."(Gazeta de Campinas, nº 20: 20/0871, grifo meu).

É enviado então, um requerimento à Câmara pedindo a concessão de um terreno para a construção do hipódromo. Recebendo a idéia com simpatia, a Câmara dá parecer favorável e em 1878 é inaugurado o Club Campineiro de Corridas, depois denominado de Hipódromo Campineiro,

devidamente "abrilhantado" por bandas de música. Cercado em toda a sua extensão, vai adquirindo a cada dia uma frequência significativa concentrando ao longo de suas raias, um público mais seleta e fiel.



Nos jornais anunciava-se a programação das corridas, nome, posição, peso dos cavalos, distância, prêmios...

Poucos anos depois é inaugurada próximo ao Hipódromo, a Praça de Touros, dedicada aos espetáculos sangrentos de tourada¹⁸. Ao contrário de 17 anos atrás quando o Código de Posturas da cidade considerava a tourada uma contravenção com pena de 8 dias de prisão e 30\$000 de multa para o infrator¹⁹, agora era considerado símbolo de progresso. Como dizia um leitor, "já tínhamos o hipódromo e a rinha. Já temos a tourada. Um progresso". No intervalo da apresentação de cada touro, uma banda de música costumava tocar para entreter o público enquanto se esperava o próximo animal ser preparado para entrar na arena.

Outras opções de entretenimento de caráter mais informal intensificaram-se nas ruas e becos da cidade, como por exemplo, os jogos de bola, que passaram a ser mais apreciados. Como forma de atrair jogadores, os organizadores do jogo anunciavam que este esporte era ótimo para esquentar o corpo em dias friorentos.²⁰

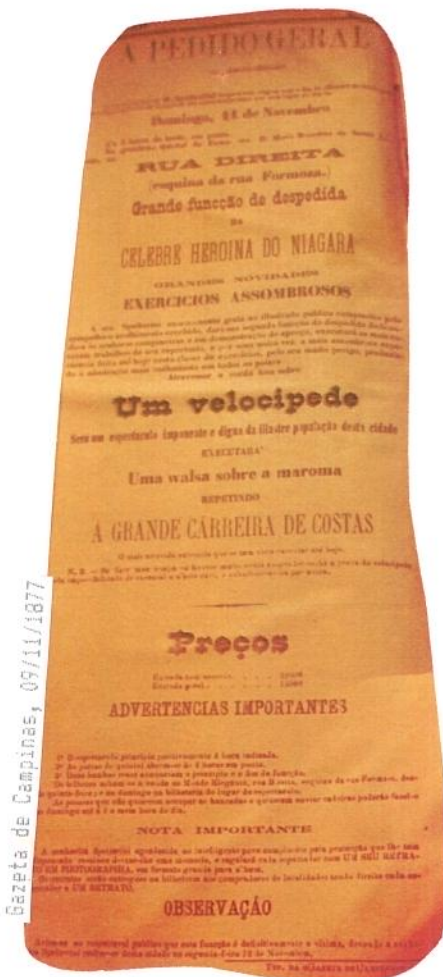
Ainda no campo das atividades esportivas, corridas de atletismo pelas ruas ou raias do hipódromo tornavam-se mais frequentes, inclusive com algumas passagens pitorescas. Uma delas aconteceu com a chegada de um atleta italiano na cidade e que, segundo relatos da época, possuía uma capacidade de resistência inigualável, tendo percorrido os 150 km que liga Milão à Turim em apenas 18 horas. Chegando em Campinas, desafiou

¹⁸ ~ "Esteve hontem bastante concorrida a Praça de Touros. Alguns touros portaram-se como touros e foram bem farpeados. O povo não cansava de pedir que o pegassem à unha. Um dos moços nesse exercício, foi bastante maltratado. Também que bom tratamento se pode colher, lidando com aqueles brutos, os touros? O divertimento ao que parece firma-se entre nós. Já tínhamos o hippódromo e a rinha. Já temos as touradas. Um progresso!" (Diário de Campinas, nº 1592: 22/02/1881).

¹⁹ ~ "artigo 64 - Ficam prohibidos os espetáculos de corridas de touro e outros que forem julgados bárbaros e immoraes pela authoridade policial: os contraventores serão punidos com 8 dias de prisão e 30\$000 de multa". (Código de Posturas de 1864).

²⁰ ~ "Jogo de Bolla - Previne-se os friorentos que no dia 3 de maio em diante, estará aberto este esquentador no parque sito à rua das Campinas Velhas. Fica-se esperando a esquentada mocidade, que não se arrependará de comparecer a estas festas do progresso. Away!" (Gazeta de Campinas, nº 454: 30/04/1874).

qualquer cidadão que se habilitasse a uma prova com ele. Inesperadamente, candidatou-se uma única pessoa para a disputa: um escravo de nome Theodoro. A prova, realizada no Hipódromo, foi equilibrada, ganhando o italiano por pequena margem de diferença. Tal fato chamou atenção de parte da sociedade que, impressionada com o desempenho do escravo Theodoro, mobilizou uma coleta de doações para a compra de sua liberdade. Este então, depois de tal mobilização, desfilou com o atleta italiano em carro aberto pelas ruas da cidade, acompanhado de bandas de música, fotografias e entrevistas (Castro Mendes, recorte, s/d).



Espectáculos de excentricidade e malabarismo pelas ruas e quintais de residências tornaram-se mais frequentes, como aquele que aconteceu no quintal da "Exma. Sra. Dona Maria Brandina de Souza Aranha", onde "duas bombas reaes anunciavam o principio e o fim da funcção", executada pela artista M. Speltrini, que deveria atravessar uma corda tesa sobre um velocípede.

Outros passatempos como o jogo de bilhar, xadrez, dominó, jogo de cartas passaram a acontecer com mais continuidade em

botequins, quintais de residências e hotéis, estimulando o hábito do encontro, da conversa, do bate-papo, fora do âmbito privado e estritamente familiar.

No campo da música, Campinas tornou-se uma das cidades mais visitadas pelas companhias líricas que viajavam pelo interior do Estado, várias delas de renome internacional, como a Cia. Lírica Ferri que em janeiro de 1875 estreou a ópera "Ernani" de Verdi causando grande repercussão, pois era uma das companhias mais importantes e maiores vindas até então ao Brasil, com uma orquestra de 60 músicos, destinadas à se apresentarem apenas nas capitais. O próprio empresário J.Ferri, "assustado" com o sucesso de sua Companhia numa pequena localidade do interior, desfez-se em agradecimentos na imprensa "louvando o bom gosto e o elevado senso artístico do campineiro".

Dois anos depois, outra companhia internacional, a Cia. Cortesi, se apresenta cantando óperas. E inúmeras outras desembarcaram na cidade: a Cia. Lírica Tartini, a Cia. Donato Rotoli, que apresentou entre outras a ópera "Tosca" e "Bohème" de Puccini; a Cia. Lírica Italiana Giunti e Cauli, apresentou a ópera "Gioconda" de Ponchicili, com acompanhamento de grande orquestra, e uma banda de 30 músicos. E aqui é preciso não esquecer da presença muito lembrada da famosa atriz lírica francesa Sarah Bernhardt, conhecida na época como "artista dos reis", representando a "Dama das Camélias", com os ingressos esgotados antes mesmo da estréia.

Inúmeras outras companhias internacionais e também nacionais chegavam à cidade, surpreendendo, não apenas pelo número de apresentações, mas pelas condições dificultosas de acesso à cidade, principalmente quando o trajeto de Jundiaí à Campinas, na ausência da estrada de ferro, fazia-se à base de charretes e carroças.

As atividades e espetáculos no Teatro São Carlos também se intensificaram. Fundou-se a Companhia Dramática Campineira, depois substituída pela Bohemia Dramática, que chegava a apresentar até três peças

diferentes na mesma semana, conforme anunciavam a programação de seus espetáculos nos jornais.



Tornou-se também cada vez mais habitual bandas de música receberem o público no saguão do teatro, numa espécie de saudação e boas vindas, além de entretê-lo nos demorados entreatos.

Destaque na programação para a Banda de Música de Azarias Dias de Mello e

Ananias Vieira, que tocam na entrada e entreatos do espetáculo.

No Club Semanal, as partidas e bailes se tornaram mais frequentes e palestras noturnas passaram a ser oferecidas "alimentadas pela leitura de jornaes". Suas atividades que até então eram realizadas primeiramente na casa dos sócios e posteriormente nos salões do Hotel Oriental, de grande prestígio na cidade, a partir de 1873 passaram a acontecer em sua própria sede. Com o aumento de convivas, o espaço foi ficando cada vez menor e seus sócios resolveram ampliar suas instalações construindo a sua própria sede, denominada pelo Almanak de Campinas de "primeiro bailante da cidade"²¹. Sendo um clube caracteristicamente dançante, a música era mais que essencial e construíram então, entre os salões de dança "um coreto com gradil de ferro

²¹ - No Almanak de Campinas de 1873, informa-se da construção em andamento da sede do clube, realçando a sua importância na cidade como o primeiro "bailante" da cidade: "O Club Semanal, enfim, leva a cabo um grande melhoramento para esta cidade: o levantamento de um bailante que não só sirva às suas partidas propriamente, mas que ainda, por meio de uma retribuição razoável ponha ao alcance de qualquer um, o recurso de um lugar acomodado a este genero de divertimento e a outros misteres, cousa que entre os particulares só se obtinha a custa de muita fadiga e cansa, quando menos." (Almanak de Campinas, 1873:49)

esmaltado de branco" para abrigar bandas de música e pequenas orquestras que infalivelmente "abrilhantavam" suas festas e reuniões. Na inauguração, seis lustres de iluminação a gás expandiam claridade salões afora, já devidamente providos de "250 cadeiras, 20 consolos e 5 sofás", além dos objetos decorativos como espelhos, peças de enfeite, cortinas de renda, etc." (Amaral, 1927:203/208)

A inauguração foi garbosamente comemorada, transformando-se ela própria num grande acontecimento na cidade. Na porta de entrada do edifício, uma comissão formada de sócios postou-se para receber as famílias que eram saudadas por duas bandas de música:

"A Banda Philorphenica anunciava a chegada de cada uma dellas (...) Durante a solenidade, fez-se ouvir escolhidas peças a excellente Banda de Música da Fazenda Matto Dentro, cuja execução brilhante e magistral muito contribuiu para realçar a esplêndida festa."(Gazeta de Campinas, nº321: 05/01/1873, grifo meu).

Banda de origem essencialmente campineira, composta por moços de famílias tradicionais da cidade, a Banda da Fazenda Matto Dentro e a Banda Philorphênica, esta composta por sócios do Club, inúmeras vezes musicaram as reuniões e partidas do Semanal. Quando não animavam propriamente o baile ficando este à cargo de orquestras, postavam-se no saguão do Club, recebendo festivamente os convidados, tal como era comum também no Teatro.

Com o incremento de suas atividades, ampliação de seu novo espaço e o fervilhar de sócios e convidados, passa o Club Semanal entrar noite adentro, encerrando suas atividades às duas, três horas da madrugada. Cabe

lembrar que embora a sede do Club se localizasse no centro²², a cidade até 1875, quando foi inaugurada a iluminação pública à gás, vivia praticamente às escuras e aos tropeços, expondo seus convidados e sócios aos percalços e perigos da noite no trajeto de ida e volta para casa. Mesmo assim, as reuniões seguiam-se semanalmente, às vezes durante dias da semana como segunda ou quinta-feira, ganhando cada vez mais a atenção e atraindo novas pessoas. Na metade da década, o Semanal já era o principal clube privado da cidade, cedendo ou alugando seus salões para outras sociedades de dança, música e canto que se multiplicavam nesse período.

Entretanto, estas e outras opções de diversão que se enraizavam na cidade ampliando os canais de comunicação e sociabilidade, na sua maior parte subtraíam ou explicitamente excluíaam a presença dos pobres e negros. E pensar as atividades culturais e lazer destes últimos, é localizá-los socialmente neste contexto: praticamente metade da população do município era escrava, cativa e quase que totalmente restrita às atividades econômicas. Mas como vários estudos historiográficos sobre a escravidão apontam, nem só de trabalho e submissão viviam os negros. Eles se rebelavam, resistiam e também se divertiam, evidentemente que inseridos numa relação de espaço e tempo infinitamente mais reduzida e limitada do que de qualquer outro cidadão. Assim, além dos batuques, não muito raro nas senzalas ou na mata - o quê enfurecia seus senhores- alguns negros aventuravam-se ao domínio público (na maior parte das vezes com o devido consentimento de seus donos), fazendo das ruas e praças da cidade, ainda que esporadicamente, palco de suas congadas, cayapós e capoeiras.

Dentro deste quadro restritivo às manifestações populares dos negros, as congadas eram as mais comuns. Aconteciam normalmente nas

²² Na esquina da rua Regente Feijó com Barreto Leme, onde hoje é um dos templos da Igreja Universal do Reino de Deus. (vide mapa em anexo)

praças onde houvesse, se possível, uma igreja para que se colocasse o trono em que tomaria assento o "rei" que presidiria as danças; após este ritual, perambulavam os negros pelas ruas da cidade cobertos de colares, pulseiras, missangas de pedra, osso, madeira, parando aqui e ali para demonstrar os movimentos e a ginga da dança. Outras danças como o cayapó, de origem indígena, percorria também as ruas da cidade, mas com os negros fantasiados com tangas, cocares, tacapes, arcos e flechas, etc., dançando ao som de um bombo em ritmo monótono e marcado.

As referências sobre essas manifestações culturais são muito escassas, pois sendo de origem popular e ainda mais, de negros e escravos, pouco foram registradas pelos documentos e memorialistas da época. Constituem dados em que a tradição oral possui fundamental importância mas que, neste caso específico, tratando-se do período abordado, a recuperação é fragmentada, extremamente dispersa nas fontes escritas. Ainda assim, observa-se na imprensa, um debate revelador da "importância" atribuída a esses eventos, quando alguns fazendeiros enviam à Gazeta de Campinas um pedido de providência junto à força policial com relação as "congadas de pretos" realizadas na cidade:

"Congadas de pretos - Alguns fazendeiros pedem-nos que façamos ver a polícia, a inconveniência de se permittirem as chamadas congadas de pretos. Naturalmente a todos deve haver uma hora para o divertimento e para o prazer; mas é que estes taes sempre molham os seus folguedos com as bebedeiras e desordens entre si, ocasionando consideráveis prejuízos aos senhores. Ahi está pois, um argumento de ordem, que deve muito ponderar no ânimo das autoridades antes de qualquer concessão." (Gazeta de Campinas, nº 116: 22/12/1870, grifo meu).

Naturalmente que quando se afirma acima que a "todos deve

haver uma hora para o divertimento e para o prazer", soa mais como uma expressão retórica do que afirmativa, tratando-se de uma sociedade escravocrata e restritiva aos direitos dos negros. Tanto que em seguida, o reclamante refere-se a eles como "estes taes", em tom de desdenho e desprezo, afirmando de maneira enfática e implacável que os negros, ou melhor, "os taes, sempre molham os seus folgedos com as bebedeiras e desordens entre si, ocasionando consideráveis prejuízos aos senhores."²³

No número seguinte do jornal, os diretores da sociedade Cayapó, sociedade que reunia os negros para a chamada dança cayapó, se indigna com a crítica feita no dia anterior e se defende:

"(...) a festa cayapó (a que chamaram congo), não é a primeira vez que nesta cidade se apresenta e nunca se deu desordens. Em 1852 houve a festa que foi muito aplaudida por todos os campineiros (...) Há dois anos houve uma baile masqué de pretos e não se deu nada que ofendesse a moralidade pública(...)Esta sociedade não há de ofender o público nem as autoridades locais, começando as funções as 2 horas da tarde e acabando às 6 horas(...)."(Gazeta de Campinas, nº117, 23/12/1870, grifo meu).

O que os participantes desta sociedade (que demonstra uma certa organização, tendo publicado no mesmo jornal, no mesmo dia da crítica feita ao folgado, um anúncio de suas atividades na cidade)²⁴ não percebem e

²³ A associação de manifestações culturais de negros com "bebedeiras", não é uma desculpa para a sua proibição e repressão apenas em Campinas. Pelo o quê várias fontes registram, este discurso era comumente utilizado pela classe dominante, como por exemplo, já registrava em 1856 o Diário de Pernambuco: "No domingo, os pretinhos do Rosário, talvez avezados, quiseram apresentar na Praça da Boa Vista o seu maracatu. A polícia, porém, dispersou-os, não porque julgasse que aquele inocente divertimento era atentatório à ordem pública, mas porque do maracatu passariam à bebedeira e daí aos distúrbios, como sempre acontece." (Silva, 1994:03).

²⁴ "Tendo a companhia da Sociedade Cayapó de apresentar as suas funções nos dias 1º, 6 e 8 de janeiro nas ruas e largos desta cidade, para divertimento do respeitável público (...) e com o consentimento das autoridades locais e de seus senhores (os que são escravos, desde já previne ao público em geral que haja de desculpar algumas faltas que houver tanto no ornamento dos sócios, como no trajeto da dança, por falta de ensaio e tempo(...)."

talvez nem tivessem condições de perceber naquele momento, é que independente de bebedeira ou não, o folguedo em si já era considerado uma desordem, pois fugia aos parâmetros e à própria lógica de sociabilidade pensada, e ainda mais, estabelecida pelos senhores em relação aos seus escravos, qual seja, a de que tais folganças introduziam entre os cativos hábitos desregrados como as libações, a promiscuidade do sexo, brigas, "trazendo-lhes consideráveis prejuízos." Evidentemente que a preocupação dos senhores é com a produtividade destes escravos no trabalho e com a ameaça de quebra de regras estabelecidas por eles para o "ser escravo." O lazer, o expressar-se nestes folguedos nas ruas da cidade para os senhores, era permitir que os negros ocupassem um espaço que não eram deles, que expressassem publicamente, a olhos nus, danças, cantorias, vestuários, artefatos, que se referiam às suas raízes, às suas origens. E depois, provavelmente, estes folguedos nem tivessem tanta constância, uma vez que na defesa que a Sociedade Cayapó faz no jornal, cita uma apresentação de 18 anos antes e depois um baile ocorrido há 2 anos! Mesmo assim, a intolerância da elite, ou de maior parte dela, é implacável.

Apesar da pressão e restrição às manifestações populares dos negros, elas continuaram acontecendo. Três meses após à referida polêmica, a Sociedade Cayapó anuncia que sairia às ruas com suas danças nas comemorações da Semana Santa na cidade.²⁵

Mais um exemplo expressa bem essa pré-disposição de rotular os

(Gazeta, nº117: 23/12/1870).

²⁵ - Os folguedos e danças cayapós promovidas por negros nas ruas da cidade, não era uma prática comum apenas à Campinas. Ernani Bruno em suas pesquisas sobre cotidiano de São Paulo verifica que os Códigos de Posturas constados nas Atas da Câmara Municipal, combatia esses tipo de manifestação. Afonso Freitas em seu livro Folganças Populares da velha São Paulo, registra que após as procissões, era muito comum nesses idos da década de 60 e 70, os negros "fazerem junto às igrejas de São Bento ou do Rosário, congadas, batuques, sambas e moçambiques que reprimidos foram substituídas pela dança cayapó que teve destino semelhante.

negros como baderneiros e desordeiros. Em outubro de 1885, a sociedade recreativa Luiz Gama, composta apenas de homens negros, estreou o seu estandarte e saiu à noite pelas ruas da cidade acompanhada de uma banda de música. No dia seguinte, o Correio de Campinas comentou o evento denominando os homens negros de "homens de cor", o que é surpreendente para a época, mas não deixou de fazer uma observação no mínimo já comprometida com um pré-conceito estabelecido à respeito do comportamento dos negros:

"A sociedade Recreativa Luiz Gama composta de homens de cor estreou hontem o seu estandarte, sahindo incorporada à rua de noite, com uma banda de música. Percorreu várias ruas na melhor ordem." (Correio de Campinas, 18/11/85, grifo meu)

O fato de se fazer necessário esta última observação, está implícito que por se tratar de uma manifestação negra, havia uma expectativa de que alguma "baderna" pudesse ocorrer. Mas não, correu tudo "na melhor ordem".

Enfim, nesse período em que a cidade está abrindo seus horizontes, ampliando sua dimensão lúdica, cultural, não está intrinsecamente direcionada aos negros, aos escravos, aos pobres, àquelas camadas enfim, marginalizadas socialmente. As manifestações culturais e de entretenimento promovidas e absorvidas por eles ficava por conta de sua agilidade em abrir algumas brechas no tecido cultural e social urbano, construído pela e para a elite campineira.

IV - BANDAS DE MÚSICA - ESPETÁCULO E SOCIABILIDADE

ENTRANDO EM CENA

"Ouvimos que uma turma selecta sahida da importante classe mercantil de nossa sociedade acaba de congregar-se para formar um núcleo com o fim de dedicar-se a música, estabelecendo entre si uma banda com o título de Euterpe Comercial. Dizem-nos mais que vários membros desta nascente associação possuem já além de noções para a arte, instrumentos de custo e apropriado para o caso. Já se deu a 1º sessão em casa do sr. J.W.Thompson e sabemos que reina muito acordo e animação sobre os adeptos da nova idéia. Pela nossa parte, rendemos um íntimo voto pela prosperidade e bom êxito de mais esta criação que provará o grau de adiantamento e de progresso em que se segue a nossa terra, expandindo vida e coragem para todos os commetimentos tendentes a cultura das faculdades e mesmo dos sentimentos moraes pelo aconchego dos espíritos. Mais de espaço e daremos conta do modo como ficar organizada definitivamente a Euterpe Comercial." (Gazeta de Campinas, nº384, 21/08/73- grifo meu)

Quem formava as bandas? Quem eram seus músicos? Por onde circulavam? Como se relacionavam com a cidade, com os grupos sociais, com as pessoas?

Como já disse anteriormente, a década de 1870 foi um marco na história social e cultural de Campinas, tanto com relação aos melhoramentos

de sua infra-estrutura urbana, quanto com relação às inúmeras opções de lazer que se multiplicaram. Foram clubes, associações, sociedades litero-musicais-dançantes, a maioria de cunho privado, que ofereceram à população, ou a parte dela, um alargamento de suas redes de sociabilidade. Por outro lado, o incremento do comércio, o surgimento de botequins e cafés, atraíram mais pessoas às ruas do centro, estimulando um hábito que iria se tornar definitivo anos mais tarde: fazer das ruas e das praças, locais de passeios, de entretenimento e também de sociabilidade. Fora das quatro paredes dos sobrados, a vida social tornava-se mais arejada.



É a partir desta década também que proliferaram a criação de bandas de música (como pode-se notar através do Anexo I). Mas antes de falar propriamente delas, é preciso descolar alguns personagens que foram fundamentais para a sua formação: os maestros.

Em Campinas, as primeiras manifestações de música estão intrinsecamente relacionadas à figura do primeiro maestro notadamente conhecido: Manoel José Gomes, pai de Carlos Gomes, conhecido popularmente

como "Manéco Músico". Natural da Paraíba, mudou-se para Campinas em 1816, trazendo no meio de suas bagagens, conhecimentos musicais. Íntimo de vários instrumentos como o violino, o piano, o órgão e alguns instrumentos de sopro, dedicou-se pioneiramente ao ensino musical na cidade. Como mestre de capela da matriz Nossa Senhora da Conceição, realizou arranjos e compôs várias peças sacras para as solenidades e festividades religiosas; compôs também peças musicais profanas para orquestras e bandas de música, algumas das quais encontram-se hoje arquivadas no Museu Carlos Gomes de Campinas.

Segundo Lenita Nogueira (1989), que pesquisou sobre a vida e a obra de Manéco Músico¹, embora ele não tenha sido propriamente o primeiro a difundir a arte musical em Campinas, sua figura se projetou pioneiramente pela importância adquirida no meio social e cultural da cidade. Antes de Manéco, tem-se o registro de Manoel Gomes da Graça, mineiro, que chegando à cidade em 1806 viveu da música tocando em festas da nobreza até que resolveu ingressar definitivamente em 1829 na carreira de cirurgião. (Nogueira, 1989:100/112)

Durante anos, a figura de Manéco Músico tornou-se a grande referência musical, como o próprio apelido denuncia. Não apenas foi o precursor do ensino instrumental e teórico, como também o primeiro a formar uma banda de música, fundada em 1846. Influenciado pelas corporações militares, deu-lhe o nome de Banda Marcial na qual participavam dois de seus filhos, ainda meninos: Antonio Carlos Gomes, que seria imortalizado na cidade como "o campineiro mais ilustre de todos os tempos", tocando, ainda no mais total anonimato, "ferrinho", instrumento que hoje chamamos de triângulo, e José Pedro de Sant'Anna Gomes, que com a morte do pai em 1868, assumiu

¹ - NOGUEIRA, Lenita Waldige. Manéco Músico. Pai Mestre de Carlos Gomes. Tese de Mestrado, ECA/USP, 1989.

todos os encargos musicais.

Enquanto seu irmão atravessava o Atlântico rumo à Itália em busca de um maior aperfeiçoamento para sua vocação de compositor erudito, Sant'Anna Gomes, ou Juca Músico, tradição herdada do pai até no apelido, dedicava-se intensamente às mais diversas atividades musicais: fundou bandas e orquestras, compôs peças sacras e duas óperas, dirigiu a programação musical do Teatro São Carlos, realizando ali, como maestro ou instrumentista, várias *overtures* em concertos e apresentações de companhias líricas. Tornou-se um importante nome ligado à música em Campinas, tal como o pai anos antes, além, é claro, de Carlos Gomes, seu irmão, que já colhia alguns de seus frutos e glória na distante Itália. Extremamente requisitado em concertos, saraus, missas solenes, apresentações de orquestras, Sant'Anna Gomes foi também o grande propagador das bandas de música na cidade. Dirigiu a Banda Philorfênica fundada em 1862 composta de músicos amadores, todos sócios do Club Semanal. Raphael Duarte relata uma passagem de um baile no Club cuja atração principal era a Banda Philorfênica:

"Os convidados seguiam apressados afim de ouvir a tocata da Philorfênica, com que se devia iniciar o baile. Era, além do mais, a great attraction daquela excelente festa, a *overture* pela novel Banda, exclusivamente composta de sócios do Semanal."(Duarte, 1905:47, grifo meu).

A Philorfênica tocava devidamente uniformizada de fraque escuro, calças e colete de brim branco, boné parmo também escuro, nos salões familiares e no próprio Club Semanal, quando este ainda era iluminado por velas e lampiões à querosene.



Banda Musical de Amadores Philorphênica, também dirigida por José Pedro Sant'Anna Gomes, 4º músico sentado da esquerda para a direita.

Um de seus ensaios sob a batuta ainda de Manéco Músico², é flagrado por Raphael Duarte, que numa linguagem rica em sons oferece a quem o lê, a viva impressão de estar compartilhando aquele encontro musical:

"Pelos interstícios da velha porta de cabreúva, pelas funchas das janellas e desvãos do telhado, escapavam-se de cambulhada, uma escala de clarinete, a par de uns baixos-profundos de ophicleide, de comparsaria com os guinchos de um flautim, com o ra-tá-plan de uma caixa e o rijo zabumbar de um bombo."(Duarte, 1905:09).

Outro maestro importante na propagação musical e formação de bandas em Campinas foi Azarias Dias de Mello, que fundou e dirigiu várias bandas. Ao criar uma delas, uma banda infantil, estabeleceu algumas regras, entre as quais, os alunos eram obrigados a levar nas aulas o compêndio de música de Francisco Manuel da Silva (manual corrente na época), papel

² - Manéco permaneceria até seus últimos dias de vida (falece em 1868) à frente da Philorfênica, sendo substituído, após sua morte, por seu filho Sant'Anna Gomes.

pautado para música e, posteriormente, conforme achasse necessário, instrumentos; não admitia analfabetos e as aulas se davam todos os dias das 9 às 11 horas da manhã. (Castro Mendes, rec.s/d)

Esta banda foi fundada em 1877 com o nome de Banda Culto à Ciência, pois a maior parte dos alunos pertenciam à escola de mesmo nome. Embora as aulas fossem gratuitas, era frequentada por filhos de pais em razoável situação econômica, uma vez que o livro-método, os cadernos, os instrumentos, na sua maior parte ainda importados, eram muito caros. Além do mais, a exigência de que as crianças fossem letradas, selecionava mais ainda o grupo, pois na época ir à escola não era uma opção para todas as crianças. Meninos com este perfil só poderiam pertencer à famílias que tivessem uma situação econômica minimamente boa e nesta época não eram muitas.

Azarias foi também maestro da Banda de Música da Fazenda Matto-Dentro, fundada em 1870, composta por membros de tradicionais famílias da cidade, como os filhos da matriarca Maria Brandina de Souza Aranha³. Esta banda tocou na inauguração da sede do Club Semanal, e com ela, em seu terceiro aniversário, Azarias foi homenageado com uma medalha de ouro por seus préstimos musicais à cidade.

Tocava também em alguns concertos e embora fosse um batalhador da difusão musical na cidade através de suas aulas de música e apresentações de bandas, permaneceu quase sempre à sombra de Sant'Anna Gomes, cujo prestígio era muito forte, fosse pela sua competência como músico, fosse pela tradição musical de sua família (filho de Manéco Músico e irmão de Carlos Gomes), fosse ainda pela legitimidade que conquistou nos vários círculos sociais da cidade. Chegou a exercer cargo público na Câmara

³ - Nome de seus filhos que tocavam eram: Antônio Álvaro, Cândido Álvaro, Elizário Álvaro e Floriano Álvaro.

elegendo-se vereador, o que possibilitava um trânsito maior em lugares que para Azarias eram muito mais distantes, ou seja, o mundo da política e do poder e, portanto naquele momento, da elite campineira.

Além de constantes problemas de saúde, Azarias enfrentou durante boa parte de sua vida dificuldades financeiras. Já em 1873, organizava apresentações musicais em benefício próprio a fim de conseguir alguns réis para as suas necessidades. O próprio Sant'Anna Gomes chegou a dirigir em 1874 um concerto vocal e instrumental em benefício dele. Quase 27 anos depois, em 1901, Azarias, com idade já bastante avançada, permanecia ainda em precárias condições econômicas, e como seu estado de saúde estava de mal a pior, o Grêmio Democrático Recreativo Arthur Azevedo resolveu promover um espetáculo em benefício do velho maestro, convidando Sant'Anna Gomes para reger o concerto com solos de violino, piano, canto e participação de um pequena orquestra.

Mas apesar de todo seu trabalho e empenho pela arte musical na cidade e gestos de solidariedade de algumas instituições e cidadãos campineiros, Azarias morreu pobre e muito doente no ano de 1912. Embora tenha se tornado nome de uma rua de Campinas, no bairro Taquaral, pouca gente se lembra ou sabe quem foi Azarias de Melo nos dias de hoje.



Outro maestro de destaque na história das bandas de música em Campinas foi Luíz de Tullio, imigrante italiano que fundou juntamente com seu irmão, João de Tullio, a Banda Italiana em 1880, cuja atuação foi marcante, não tanto nos salões e recintos fechados da elite, mas sobretudo nos espaços públicos. A Banda Italiana fez das ruas e praças palco e cenário para suas apresentações. Tanto o Jardim Público quanto o Bosque dos Jequitibás, no auge de suas atividades, a contratavam constantemente para tocatas regulares em seus jardins para atrair público.

Sant'Anna Gomes, Azarias de Mello e Luiz de Tullio, embora não fossem os únicos maestros⁴, eram, no período apontado, os mais dinâmicos no cenário musical, na educação musical (quase sempre um trampolim para o ingresso numa banda) e no incentivo para a formação de bandas de música. Estavam muito mais preocupados em propagar a música pelos cantos da cidade, e as bandas eram um instrumento valioso para este movimento, do que com as concepções estéticas e as vanguardas musicais que estavam em plena erupção na Europa, muitas das quais provavelmente desconheciam. O papel que cumpriram enquanto músicos-maestros teve, nesse momento, um caráter muito mais lúdico e funcional do que estilístico.

Além da figura dos maestros, que inegavelmente colocou em cena as bandas de música, a trajetória do mercado de instrumentos foi um precioso

⁴ ~ Outros nomes como Juvenal Plácido da Costa, maestro da Banda União Operária, Giuseppe Troiano da Banda Ítalo-Brasileira, Joaquim Romão da Banda Romana, Leôncio Silva da Fazenda Chapadão e Fazenda Recreio, Luiz Monteiro da Sociedade Musical Lira São Benedito, Antonio de Almeida Campos da Banda Orphelina, José Moreira Lopes da Banda Carlos Gomes, Sabino Antonio da Silva da Fazenda Santa Maria, etc, maestros estes que nem sempre acompanharam a banda a qual regiam desde sua fundação até sua extinção, o que na época, dada a efervescência de bandas não era incomum. E no mais, referências documentais mais precisas sobre a história e atuação desses maestros no universo cultural e musical da cidade são extremamente imprecisas, quando não totalmente escassas, nos permitindo apenas uma leitura e interpretação da presença de suas bandas no cotidiano da cidade, nos furtando talvez de dados importantes sobre a possibilidade deles terem desempenhado, afora maestros de bandas, um papel de incentivo e divulgação musical, tal como Sant'Anna Gomes e Azarias de Mello desempenharam.

sinalizador desse florescimento musical que a cidade incorporava com a circulação e atuação das bandas.

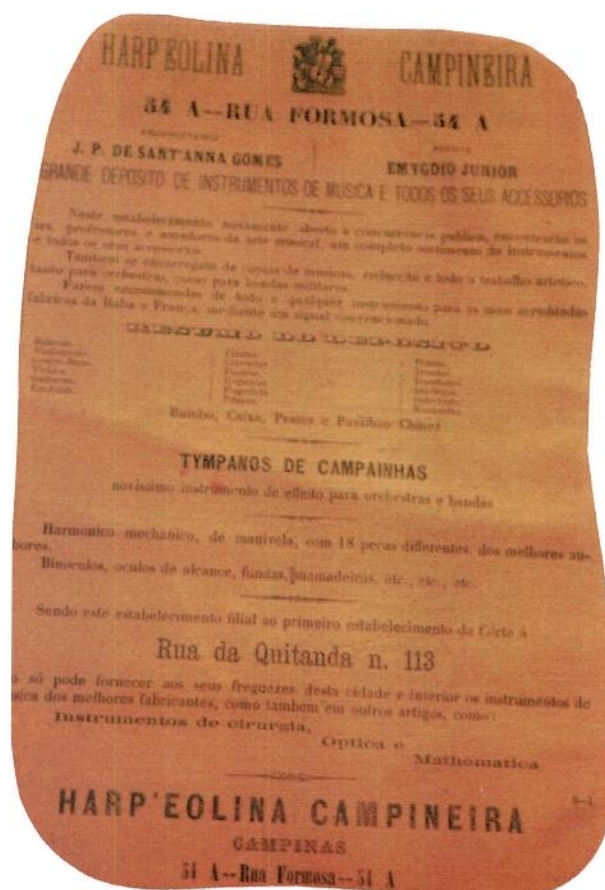
Até meados da década de 1870 em Campinas, os instrumentos musicais eram todos importados e o preço a que eram vendidos fazia de seus compradores um seleto grupo de privilegiados. Aquele que morasse nas cidades do interior tinha ainda maiores dificuldades, pois na maioria dessas cidades não havia lojas especializadas na sua comercialização. Comprar um instrumento ou uma partitura musical significava recorrer às lojas especializadas de São Paulo.

Percebendo a carência de comercialização destes produtos na cidade, Henrique Luiz Levy, dono da famosa loja Levy de São Paulo, passou a fazer propaganda de seu estabelecimento na imprensa local para atrair clientes:

"Loja Levy - Nesta casa há sempre um grande sortimento de música para piano e canto (...) grande sortimento de músicas para Banda Militar e métodos para todos instrumentos. Rua Imperatriz, 6, São Paulo"(Gazeta de Campinas, nº 54: 08/05/1870- grifo meu).

A loja Levy oferecia além de partituras para piano e canto, partituras e instrumentos para bandas de música. Instalada no coração da cidade de São Paulo, na rua Imperatriz, transformou-se em ponto de encontro da vida artística. Artistas de passagem, cantores e maestros das companhias líricas que faziam temporada na capital, acabavam sempre dando uma "passadinha" na Loja Levy, reforçando o seu *status* cultural na cidade.

Mas foi a partir da inauguração da loja de Sant'Anna Gomes, a "Harp'Eolina Campineira", que a cidade pode contar com um mercado de instrumentos e partituras de forma mais acessível:



A abertura da Harp'Eolina oferecendo esta variedade de instrumentos, na sua maioria de sopro, portanto característicos de banda, não deixava de ser uma necessidade que aquele momento exigia. A cidade já contava com a formação de várias bandas e no mesmo ano de abertura da loja, em 1873, mais duas eram organizadas, a Banda da Fazenda Santa Maria e a Banda Euterpe Comercial.

FAZENDO CENA



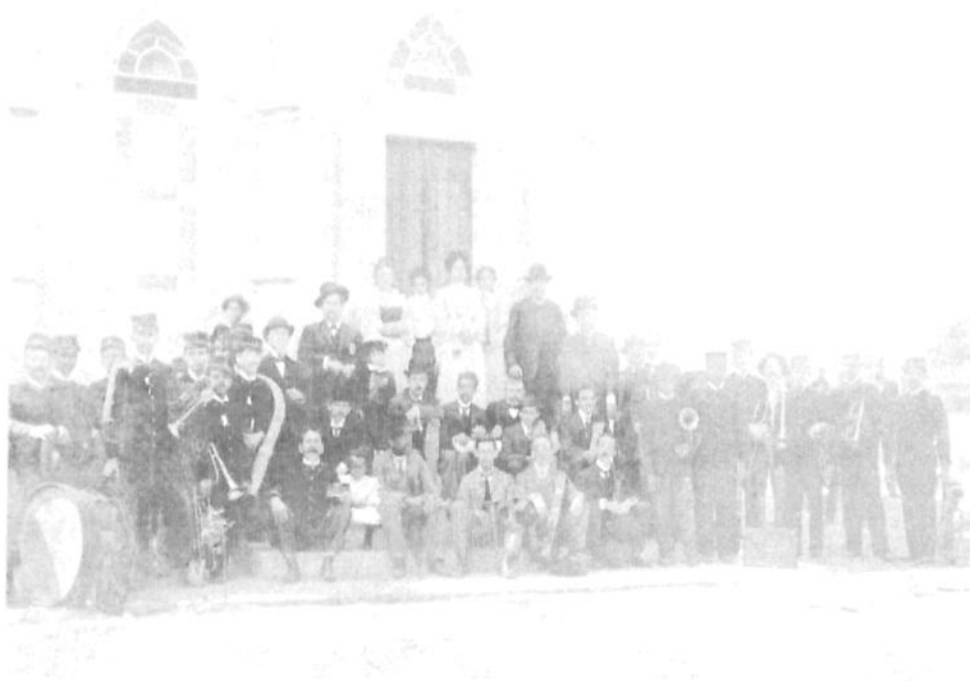
Mas por quem eram compostas essas bandas? Seus músicos possuíam alguma identidade entre si? O que levava um grupo de pessoas a fundar uma banda e sair pelas ruas e praças tocando seus instrumentos?

Tratando-se do período que esta pesquisa atinge, as respostas para estas indagações tornam-se bem interessantes, e mais ainda, vão além de uma simples iniciativa de criar um grupo musical na cidade. As bandas aqui estão dizendo muito mais, não apenas sobre seus protagonistas, músicos e maestros, mas sobretudo sobre a cidade.

Ao serem criadas e recriadas⁵ ao longo das três últimas décadas do século XIX e nos anos iniciais deste século, o que se percebe é que não havia uma mesma tipologia de bandas, uma origem comum, e sim uma pluralidade expressa em seus diferentes agentes musicais. Assim, tinha-se as bandas de escravos formada por iniciativa de fazendeiros ricos, como a Banda da Fazenda Santa Maria; bandas de filhos da elite como a Banda da Fazenda Mato Dentro e a Banda Philorfênica; bandas compostas por comerciantes como a Euterpe Comercial, a Banda Santa Cruz e a Sociedade Musical Carlos Gomes; bandas agrupadas por etnias, como a Banda Italiana, Banda Romana, Banda Alemã, Banda Luiz de Camões; bandas de meninos de colégio como a Banda Culto à Ciência e a Banda do Lyceu; bandas de fazendas como a Banda

⁵ - Era comum uma banda se desfazer pelos mais variados motivos e depois se recompor com outro nome, conservando alguns músicos e/ou incorporando outros.

Chapadão, Banda da Fazenda Recreio, Banda da Fazenda Anhumas; bandas operárias ligadas ao universo da fábrica como a União Operária e a Sociedade Musical P. Arens; outras ligadas essencialmente ao lazer e à folia, como a Banda do Boi; bandas de músicos brancos, ou só de negros, como a Banda dos Homens de Cor, enfim, bandas compostas pelos mais variados tipos e grupos sociais.⁶



Três bandas não identificadas em frente ao Hospital dos Lázaros em Campinas.

O que se pode deduzir desta multiplicidade de tipos de banda é que no agrupamento de seus músicos colocavam à mostra não só a complexidade de suas categorias sociais mas certas características, contradições e preconceitos que Campinas vivia naquela época, como o universo do trabalho, representado pelas bandas de escravos, de comerciantes

⁶ - Muitas bandas que não estão especificadas aqui aparecem citadas no Anexo I. Esta ausência se deve à escassez de referências em documentos da época sobre a sua natureza e características, atestando simplesmente sua existência em determinado período e nada mais. Essa falta de informações mais específica sobre a natureza das bandas vem a reforçar a observação feita na Introdução deste trabalho, da dificuldade de informações precisas e diretamente associadas a elas. As bandas são sempre referidas com relação a algum evento ou a alguma situação específica, dificilmente oferecendo dados mais precisos sobre suas características internas, perfil de seus músicos, estrutura organizativa, etc.

e pelas bandas operárias; as correntes imigratórias que vieram para a cidade, representadas na Banda Italiana, Banda Romana e Banda Alemã; a discriminação racial estampada no nome da Banda Campineira dos Homens de Cor; a presença da elite fazendeira em bandas compostas por seus membros; a importância do carnaval traduzida na Banda do Boi, etc.

Ao penetrarmos no universo destas bandas, ainda que de forma fragmentada, veremos o quanto a sua inserção no cotidiano ultrapassou um sentido meramente de entretenimento, normalmente atribuído à elas. Ao mesmo tempo que possuíam o seu lado lúdico, também constituíam lugares sociais, inauguravam formas de comunicação, expressavam grupos sociais, estimulavam certos tipos de comportamento, rompiam ou reforçavam certos valores, celebravam situações, criavam uma identidade, ritualizavam momentos.

Começemos pelas bandas de escravos. Criadas por iniciativa dos senhores de terra, constituíam, além de lazer, símbolos de prestígio, *status*, riqueza e poder para quem as possuísse em suas fazendas. A Banda da Fazenda Santa Maria em Campinas, por exemplo, composta exclusivamente de escravos, foi criada pelo então comendador Vilella, próspero fazendeiro da cidade. Seu Vilella não deixava de apresentar sua banda nas ocasiões festivas pois o colocava em evidência, como aconteceu na inauguração da Cia. Paulista de Estradas de Ferro em 1872, quando sua banda abriu as cerimônias e circulou festivamente pelas ruas.

Este significado atribuído as bandas de escravo não se restringiu apenas à Campinas ou a uma região. João Brígido, cronista e pesquisador fluminense dos costumes do século XIX, relata a importância atribuída a elas também pelos proprietários de terra do Rio de Janeiro, dando exemplo de um deles:

"Os Feitosa sempre tinham sido chefes de grande respeitabilidade e impuseram pela ostentação. Quando aparecia um deles no Aracati, fazia-se acompanhar de sua Banda de Música, como soíam os potentados do tempo. Eram escravos que tocavam charamelas, trompas, caixa e outros instrumentos de então."(Brígido, 1899:25 - grifo meu).

Duas frases chamam atenção neste relato pelo seu caráter indiciário: "impuseram pela ostentação", demonstrada a seguir pela banda de música da qual se fazia acompanhar enquanto fator ou um dos fatores dessa ostentação, e também "como soíam os potentados do tempo", reiterando o valor estatuído às suas bandas. Na verdade, ambas as frases referidas se completam numa acepção comum, a de que a existência dessas bandas representava um código ou símbolo de superioridade e poder na relação dos proprietários entre si e destes com viajantes, funcionários do governo ou a quem se considerasse "digno" de tal demonstração.

Os exemplos são muitos nesta direção, inclusive de viajantes que ficavam perplexos diante de bandas de escravo regidas por músicos europeus. Affonso d'E. Taunay, em comentário ao livro de um navegante francês sobre a viagem que fez a algumas grandes propriedades de terra da Bahia em fins do século XVIII, relata:

"(...) visitou a um destes potentados do Recôncavo e admirou-se da opulência dos engenhos, cujos proprietários viviam como barões medievaes, cheios de servos agregados (...) Possuíam uma banda de música de trinta figuras, todos negros escravos, cujo regente era um frances provençal. E como devesse ser melomano, queria que a todo instante tocasse a sua banda."(Taunay, 1924:256).

Ou uma outra citação de Agripa de Vasconcelos:

"Em alguns engenhos da Bahia e Pernambuco, existiam Bandas de Música e orquestras tocadas por escravos, dirigidas por estrangeiros, algumas delas executando partituras de trechos clássicos, vindos da Europa."(*in* Ellmerich, 1977:161)⁷

Em Campinas, o comendador Villela, fundador da Banda da Fazenda Santa Maria mandou buscar no Rio de Janeiro um maestro para ensinar música aos seus escravos para se apresentarem não apenas na sua fazenda, mas também na cidade, especialmente em dias de festa. E quando isto acontecia, como na inauguração da Cia. Paulista em 1872, tinha a preocupação de que seus músicos estivessem devidamente fardados e com seus instrumentos polidos.⁸

Estes dados nos apontam que as bandas de escravos eram exibidas enquanto símbolo de valor, de orgulho ou poder, a ponto de serem "merecedoras" de um maestro francês ou executoras de um repertório basicamente de origem clássica e européia. Isto as transformava em categorias pertencentes, ou melhor, constitutivas daquelas relações sociais.

Em um outro sentido, a formação de músicos escravos nas fazendas valorizou o negro enquanto mercadoria vendável pelo apreço que se tinha às qualidades de um instrumentista, considerando as poucas oportunidades de educação musical da época. Em muitas propriedades os negros músicos passaram a constituir mais uma fonte de renda para o senhor,

⁷ As referências se multiplicam. Em várias monografias municipais não apenas de Campinas, compêndios sobre a história da música no Brasil, encontram-se dados de bandas de escravos ou "bandas de empregados da fazenda" como alguns memorialistas preferiam designar.

⁸ Segundo relata Kiefer, referindo-se aos costumes e tradições de Minas Gerais no século XIX, era de "bom tom" e sinal de distinção possuir negros chameleiros - fato recorrente no inventário de famílias abastadas - pois apresentando-se freqüentemente nas procissões e atos públicos de Vila Rica e Mariana, estes emprestavam prestígio aos seus senhores (Kiefer, 1976:42).

dono da banda, através do fornecimento de serviços musicais a outros, principalmente às irmandades religiosas. Alguns relatos do século XIX chamando a atenção dos compradores de escravos para esta qualidade da mercadoria viva que se oferecia, é indicativo do significado atribuído a estes negros músicos, pois acabou transformando-se num fator de interferência em códigos estabelecidos que basicamente valorizavam o negro por suas habilidades físicas e produtivas.

Já em 1819, chamou a atenção do viajante inglês Alexander Caldcleugh, o seguinte anúncio na imprensa carioca :

"Quem quiser comprar um escravo proprio para boliero, que sabe tocar piano, marimba e alguma coisa de música(...)"(Andrade, 1953:188- grifo meu).

Ou este outro de 1847:

"Vende-se um bom preto barbeiro, sangrador e alfaiate e tocando alguns instrumentos com notável perfeição" (Renault, 1969:213- grifo meu)⁹.

Não apenas nos anúncios de venda de escravos, mas também nos de fuga, a qualidade de instrumentista algumas vezes consta como elemento de identificação:

"Procura-se negro (...) que toca instrumentos, é dado a bebidas e muito amigo de reviras."(Tinhorão, 1975:65-grifo meu).

Em Campinas, em meados da década de 1880, com a propaganda abolicionista em plena efervescência, muitas fugas começam a ocorrer e um proprietário de uma fazenda da região, possuidor de uma banda de música de

⁹ Rezende (1954), citando a obra de André João Antonil, refere-se que na região montanhosa de Minas Gerais, os escravos que sabiam tocar trombetas possuíam também um valor bem mais alto de venda (208).

escravos, foi surpreendido não apenas com a fuga de seus escravos músicos mas com o quê levaram com eles: todos os instrumentos da banda. (Amaral, 1929:477).

Enfim, estes relatos nos mostram que a qualidade de negros instrumentistas, muitos integrantes de bandas, interferiam senão nas relações de poder estabelecidas entre senhor e escravo, ao menos nas representações que se fazia deste, alterando alguns códigos sociais vigentes na época, desde a identificação do negro a partir daquela qualidade, até propriamente às bandas de música, enquanto lugar privilegiado de inserção dos escravos numa sociedade avessa à seus direitos e interesses.

Neste sentido, o Almanaque Histórico de Campinas em sua edição de 1872, retrata exemplarmente, ao referir-se à Banda da Fazenda Santa Maria, essa alternância de códigos e representações sobre a figura do negro enquanto componente de uma banda de música:

"O sr. comendador (Villela) levou a efeito uma banda de música em sua notável fazenda, toda ella composta de escravos seus. Por duas vezes ella tem vindo à cidade, captando immenso interesse já pela sua originalidade, já pelos progressos alcançados em um tempo curto, pois executa com saliente perícia e muita justeza, peças lindas e difficeis. Muitos rapazes revellam mesmo aptidões excepcionais para a arte e assim chamam o aplauso sincero. Pela inauguração da estrada de ferro, esta banda andou em passeata pelas ruas e sempre foi um alvo de todas as vistas."(Almanaque de Campinas, 1872:42, grifo meu).

Além de destacar a originalidade da banda devido sua composição ser apenas de escravos¹⁰, estes são representados não mais como força bruta e

¹⁰ O que vem a reforçar o que foi dito anteriormente: a banda de escravos enquanto símbolo de prestígio e status para o seu dono.

produtiva incapaz de realizar qualquer outro trabalho que não o braçal, mas como "rapazes com aptidões excepcionais para a arte" que desenvolvem com "saliente perícia e justeza, peças lindas e difíceis." Note-se que os negros aqui adquirem a qualificação de rapazes e não simplesmente escravos, mercadorias humanas embrutecidas. O negro, enquanto instrumentista de uma banda de música criada, mantida e controlada pelo seu senhor, recebe um tratamento diferenciado, quase de cidadão, ainda que apenas circunstanciadamente, condição esta negada ao escravo comum.

Já as bandas originariamente urbanas representavam uma outra face do mundo do trabalho e da cidade. Compostas principalmente por comerciantes e profissionais liberais, estas bandas foram constitutivas de um momento no qual a cidade já havia adquirido um ritmo urbano mais intenso, sobretudo no comércio. Isto significou que a sua circulação não restringiu-se apenas aos espaços privados como clubes, sociedades e residências, mas também, ainda que no início timidamente, às ruas e praças.

Entre as atividades profissionais urbanas que estabeleceram uma relação mais estreita com as bandas de música destacou-se o ofício de barbeiro, desempenhado normalmente por negros livres ou de ganho, que em suas horas de folga, entre um serviço e outro, dedicavam-se à música tocando instrumentos e formando bandas. Embora não tenha encontrado nenhum registro preciso sobre estas bandas de barbeiros em Campinas, a sua presença foi muito significativa em outros centros urbanos, principalmente na Bahia e no Rio de Janeiro, como pôde constatar a folclorista Marieta Alves, que se debruçou mais atentamente na pesquisa sobre esse tipo de banda (Alves, 1967)¹¹. Devido a brevidade de seu serviço, era muito comum os barbeiros

¹¹ Segundo Marieta Alves, em outros estados como Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, até onde ela teve condições de pesquisar, não existem referências específicas às bandas de barbeiros e sim corporações musicais militares e civis, compostas por diferentes profissionais, inclusive barbeiros, porém não majoritariamente como as

acumularem outras atividades consideradas na época compatíveis com a sua habilidade manual, como relata o médico José E. F. Carvalho Filho a respeito da composição da música ou banda de barbeiros:

"(...) eram estas bandas compostas geralmente de negros, em sua maioria libertos, que exerciam o ofício de barbeiro, além de tirar dentes, praticar sangrias, aplicar sanguessugas e ventosas sarjadas..."(Alves, 1967:10).

Enquanto atividade de cunho público e referencial no cotidiano urbano, os barbeiros passaram a ocupar uma posição especial em relação a outros profissionais, exercitando entre uma barba e outra, entre uma sangria e um dente arrancado, sua habilidade musical tocando inicialmente instrumentos como rabecas e trombetas ou cantando pequenas canções populares. Com tempo livre aprimoraram sua performance musical formando bandas que frequentemente participavam das atividades sociais e culturais da cidade, principalmente as de caráter religioso.

Um outro médico baiano, José Francisco da Silva Lima, em memórias sobre a medicina no século XIX na Bahia, relata que os barbeiros, além de suas funções capilares, de dentista, de sangradores e de bicheiros, cultivavam também "a música de orelha nas horas vagas e formavam charangas"¹². O local mais comum em que tocavam era nas portas das igrejas, nas festas e novenas, em cujo repertório entravam, às vezes, o lundu e chulas populares misturando-se às músicas sacras.(Alves, 1967:16, grifo meu).

encontradas na Bahia e Rio de Janeiro.

¹² - Charanga era uma denominação antiga dada a pequenas bandas de música, formadas basicamente por instrumentos de sopro.

Melo Moraes Filho em seu livro "Festas e Tradições Populares no Brasil" também relata que:

"Antes das dez horas da manhã, a música de barbeiros marchava, indo postar-se na baixada da igreja. Dessa banda, a principal, era diretor um certo Dutra, mestre de barbeiros da rua da Alfândega."(Moraes, 1946:97).

Debret, em viagem ao Brasil na primeira metade do século XIX, referia-se a várias atividades ambulantes, dentre as quais destaca (inclusive reproduzindo em desenho), o barbeiro, que em suas palavras era um "executor no violão e clarineta, de valsas e contra-danças a seu jeito, num bando colocado à porta da igreja, com mais cinco ou seis camaradas, que executavam o mesmo repertório para atrair fiéis."(Debret, 1972:151).

As execuções musicais dos barbeiros, embora muito ligadas à religião, transitaram também por outros territórios, como constatava já em 1802, um negociante inglês, Thomas Lindley:

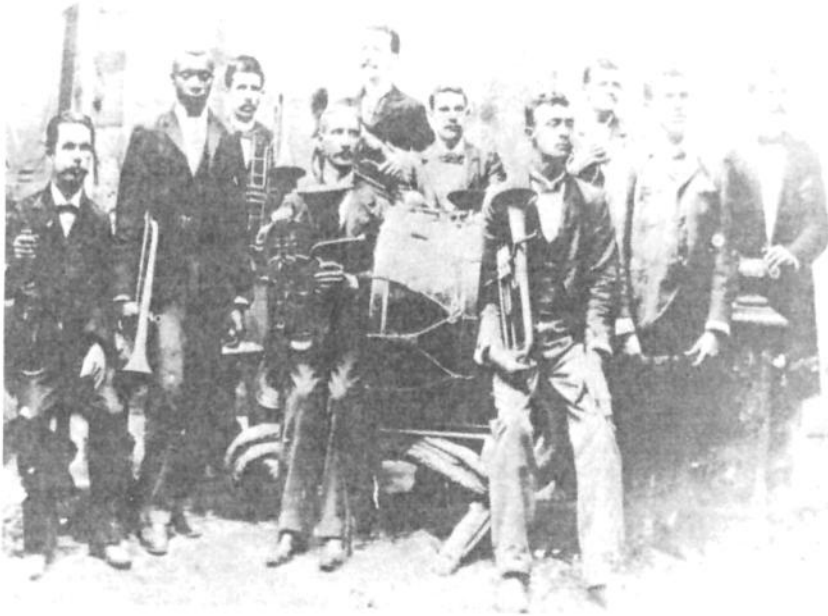
"(...) freqüentemente via passar bandas de música em grandes lanchas, tocando pelo caminho rumo às velas da vizinhança, para comemorar o aniversário de algum santo ou por ocasião de alguma festa especial (...) Era também costume, nos navios mercantes da rota da Europa, haver música à sua chegada e à sua partida."(Tinhorão, 1972:98/99- grifo meu).

E quanto à origem dos músicos, Lindley não tinha dúvidas:

"(...) Esses músicos são pretos retintos, ensaiados pelos diversos barbeiros-cirurgiões da cidade da mesma cor, os quais vem sendo etinerantes desde tempos imemoráveis." (Tinhorão, 1972:99- grifo meu)¹³.

¹³ Outras referências sobre as bandas de barbeiros são encontradas por exemplo em Festas e Tradições Populares no Brasil, de Melo Moraes e Filho (pp. 112, 168, 231); Revista

No campo da música, Patápio Silva, compositor e instrumentista que se imortalizou na história da música popular instrumental brasileira por sua habilidade de exímio flautista, iniciou sua carreira ainda muito jovem no salão de barbearia de seu pai, no Rio de Janeiro.



Banda de Cataguases, Rio de Janeiro, em 1886. Patápio Silva é o segundo em pé, da direita para a esquerda.



Capa de um programa de concerto de Patápio.

Aprendendo o ofício da tesoura e da navalha, Patápio aproveitava os momentos em que rareavam os fregueses para estudar música numa rústica flauta de folha de flandres. Aos quinze anos, demonstrando uma incrível habilidade musical, fazia apresentações acompanhado de bandas de música e, posteriormente, já conhecido nas noites cariocas, passou a fazer solos ou se fazia acompanhar de pianistas em concertos clássicos (Souza et alli, 1983:17/23)¹⁴.

do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (vol. 134, tomo 80, ano 1917, pp. 62/69) e também expressivamente representada em obras literárias como em Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antonio de Almeida, Vinte Contos de Valentin Magalhães, A Família e a Festa da Roça e O Juiz de Paz na Roça de Martins Pena, Mulheres de Mantilha de Joaquim Manuel Macedo, etc.

¹⁴ Consternado com a morte precoce do flautista, 27 anos apenas, Lima Barreto, seu

A trajetória musical de Patápio, que aliás passou por Campinas em abril de 1905 em apresentação muito elogiada¹⁵, (segundo a imprensa dispunha "de uma tecnica admirável e de uma perfeita afinação alleadas a uma esquisita sensibilidade nervosa e um grande sentimento musical"), é apenas mais um entre os vários exemplos da importância das barbearias enquanto ninhos de exercício e criação musical e das bandas enquanto veículos de aperfeiçoamento deste conhecimento.

Em Campinas, as bandas compostas de comerciantes é que eram muito comuns, como por exemplo, a Euterpe Comercial, a Banda Santa Cruz, a Sociedade Carlos Gomes. Algumas delas foram desarticuladas em fins da década de 1880, ficando muitas vezes a encargo da Banda Italiana e Luiz de Camões, que gozavam já de grande prestígio na cidade, a função de "abrilhantar" algumas atividades da classe de comerciantes. Um exemplo desta participação aconteceu em fevereiro de 1889, quando os comerciantes promoveram um evento na cidade para alguns de seus colegas de Santos e São Paulo. Na partida em direção à estação, foi organizada uma verdadeira romaria pelas ruas da cidade que começou simplesmente às 5 horas da manhã com o lançamento de "tres gyrandolas e queimadas de tres baterias" ao som da Banda Luiz de Camões e da Banda Italiana, esta última inclusive, embarcando junto com os comerciantes para São Paulo, recebendo vários elogios da imprensa da capital pela sua atuação.

Outras bandas criadas no universo do trabalho como as bandas operárias, já nos anos finais do século XIX, expressaram uma outra dimensão deste universo, a fábrica, embora não se restringissem a ela. Campinas ainda

grande admirador, lhe prestou uma homenagem em "Clara dos Anjos", afirmando que com a "morte de Patápio, a flauta voltou a ocupar um lugar secundário como instrumento musical" (Barreto, 1978:09).

¹⁵ - A apresentação foi no Club Campineiro e o comentário sobre o espetáculo publicado no jornal Correio de Campinas de 26/4/1905.

estava em seus primeiros passos rumo à industrialização, mas este processo afirmava-se como um caminho sem volta, tal como em inúmeras cidades do país. A primeira banda operária da cidade que se tem notícia é da Empresa Mac-Hardy, fundada em 1885 por seus empregados.



Em 1888 é criada a Sociedade Musical P.Arens, organizada também pelos empregados da oficina Arens & Irmãos, empresa que vendia máquinas aplicadas ao cultivo e beneficiamento do café.

Mas a que participou com uma maior constância nas atividades da cidade foi a Banda União Operária fundada por volta de 1894, que chegou inclusive a animar "algumas vistas" passadas no primeiro cinematógrafo ambulante da cidade.

Ao serem criadas, estas bandas operárias quase sempre tiveram um sentido múltiplo tanto em relação ao cotidiano da cidade, como em relação à estrutura de poder da fábrica. Muitas delas acabaram se transformando em instrumento de coação e controle sobre o trabalho dos operários e suas famílias. Alguns proprietários de fábrica, além de disciplinar o trabalho de seus empregados, pretendiam também organizar o seu lazer através da criação de bandas de música e de outras atividades.

Surpreendentemente, em algumas fábricas, os trabalhadores que possuísem dotes musicais deviam obrigatoriamente fazer parte da banda de música sob o risco de perderem seus empregos, como noticia o jornal "Novo Mundo", em artigo recolhido por Michael Hall e Paulo Sérgio Pinheiro (1981):

"(...) Dizem-nos que desde que assumiu a gerência da fábrica o atual gerente, todo operário que nela trabalha, é obrigado, se o dito gerente souber que está habilitado, a tocar um instrumento qualquer, a formar parte da banda de música que uma sociedade recreativa construída na mesma fábrica sustenta. Foi o que não há muito tempo aconteceu a um guarda da fábrica, que se negou a submeter-se a semelhante imposição. Também neste caso foram despedidos imediatamente todos os membros de sua família, assim como de seu parentesco." (05/04/1906, Hall e Pinheiro, 1981:45, grifo meu).

Num outro sentido, a formação de algumas bandas operárias eram de iniciativa dos próprios trabalhadores que as integravam em suas atividades variadas, do lazer às manifestações políticas. Em 1911 em São Paulo, por ocasião da comemoração do segundo aniversário da execução, pelo governo espanhol, do anarquista e criador das Escolas Livres, Francisco Ferrer, o jornal "A Lanterna" noticia o meeting ocorrido no Largo São Francisco a propósito de tal comemoração:

"(...) Um outro companheiro dispunha-se a falar, quando todas as atenções foram atraídas para o Largo do Ouvidor, de onde vinha a Coluna do Braz, que, precedida por uma Banda de Música e de muitos cartazes, entrou no largo São Francisco por entre os aplausos calorosos e vivas entusiásticos da massa urbana do povo que ali estava."(Foot-Hardman, 1985:63)

Esta notícia, capta, em certa medida, o clima provocado pela entrada em cena da banda, em perfeita integração orgânica com a própria dinâmica da manifestação. Por outro lado, sinaliza a presença da banda enquanto elemento constitutivo do ritmo das manifestações e atividades, numa espécie de contraponto ritual ao discurso verbal da manifestação.

Em outros casos, a criação de uma banda por trabalhadores tornava-se instrumento de aproximação, ou no mínimo uma chance de "fazer uma média" com os patrões. Um exemplo claro desta situação aconteceu em Campinas, quando foi criada a Sociedade Musical P. Arens. Com estatuto aprovado e diretoria eleita em assembléia, os empregados deliberaram o diploma de presidente honorário à Augusto Arens, nada mais, nada menos do que um dos proprietários da fábrica.

Entretanto, a formação de bandas no meio operário não constituiu fenômeno restrito apenas à manifestações políticas, em situações de cordialidade entre trabalhadores e patrões. O lazer, os encontros, as festividades organizadas pelos operários, faziam-se acompanhar, não raramente, por uma corporação musical. O jornal "O Proletário", periódico socialista de São Paulo, informa sobre as festividades de 1º de Maio em 1906:

"Executando o programa anteriormente organizado, o "Club Socialista Internacional do Trabalho", comemorou a data de 1º de Maio, com uma alvorada pela Banda Internacional, distribuindo à tarde, o número especial d'O Proletário, órgão da Casa do Povo. Os festejos terminaram em um pic-nic no alto de Bom Sucesso, onde reuniram-se muitos operários."(Foot-Hardman, 1985:64).

Outras se destacaram através de suas performances musicais durante o carnaval. Proporcionado ritmo e animação ao folião, tocavam pelas ruas afora com o "bando" pulando e dançando atrás. Em Campinas, a Banda do Boi foi uma delas.



Banda do Boi. Presença nas festas carnavalescas em Campinas.

Em outra tipologia das bandas, àquelas compostas por grupos étnicos fixados em Campinas, como a Banda Italiana, a Banda Alemã, Banda Romana expressa os principais fluxos imigratórios na segunda metade do século XIX em Campinas. Organizar uma banda de música bem como promover outras atividades de lazer ou de assistência médica ou filantrópica, era uma forma desses imigrantes se integrarem ao cotidiano da cidade, além de, evidentemente, reforçar o vínculo e a identidade entre seus grupos¹⁶.

¹⁶ - A formação de bandas de música representando determinados grupos étnicos não foi um fator isolado em Campinas. Em outras cidades do país, são várias as referências como por exemplo, a Banda Alemã, famosa no Rio de Janeiro ou a Banda Espanhola e a Banda União Portuguesa do Pará.

Os italianos, porém, inegavelmente foram os mais representativos, não apenas em Campinas como em todo Brasil¹⁷. Os primeiros chegaram à Campinas já em fins da década de 1870, mas não de forma tão numerosa se comparada à "grande imigração" de 1888, ano da Abolição da Escravidão. Entretanto, já no início dos anos 80, se tem na cidade alguns grupos articulados como a Banda Italiana de Luiz de Tullio que ocupou lugar de destaque nas atividades musicais da cidade. No campo da saúde, é fundado em 1881 o Circolo Italiani Uniti, estabelecimento hospitalar com dinâmica atividade de assistência médica na cidade.

Apesar dessas e outras associações terem se estabelecido de forma permanente na cidade, os italianos, nos seus primeiros anos de convívio com a cidade eram constantemente vítimas de preconceito devido sua condição de emigrado. Várias situações foram registradas na época sobre esta discriminação. Uma delas aconteceu no Hotel América por volta de 1878. A gerência do Hotel pediu a intervenção da polícia para que desse cabo a "certos indivíduos de nação italiana" que pediam para que lhes servissem bebida e depois questionavam o pagamento. Esta era a versão do Hotel, que logo foi rebatida pelos próprios "indivíduos de nação italiana": diziam estes que simplesmente questionavam o pagamento porque lhes era cobrado 1.500 réis por cada garrafa, ao passo que aos demais fregueses, apenas 400 réis. Situações desse tipo ou mais sérias como brigas, prisões e até mortes, eram frequentes¹⁸.

¹⁷ Em seu livro *Anarquistas, Imigrantes e Operários*, Sheldon Leslie Maram demonstra que dos 3.390.000 imigrantes desembarcados no Brasil entre 1871 e 1920, 1.373.000 eram italianos, o que significa praticamente a metade do total de imigrantes (1979:13).

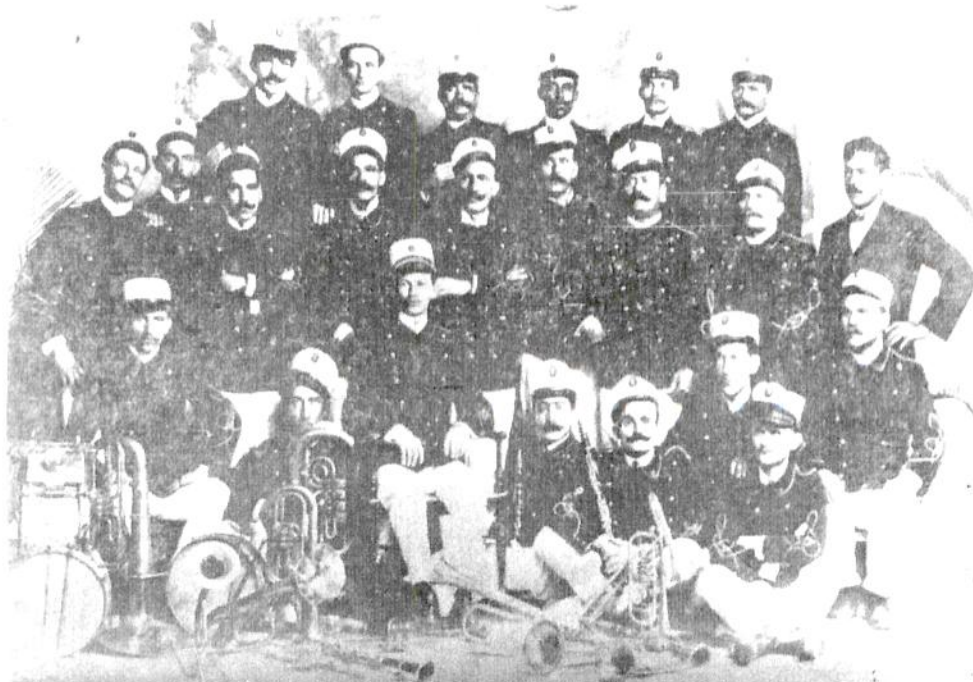
¹⁸ Nos jornais da cidade, não muito raro são noticiadas cenas de brigas, roubo, arruaças, colocando os italianos como principais suspeitos. Cansados de serem interpelados gratuitamente pelos policiais da cidade, um grupo de italianos escreve longa coluna na *Gazeta*, repudiando o tratamento do que normalmente são vítimas: "A imprudência policial já passou dos limites; não se pode mais encontrar com os praças sem provocações. Há dias uma d'essas praças, junto da cadêa avistando um italiano que andava tratando de seus negócios no Largo da Matriz Velha, bradou entre as infernaes gargalhadas de outros cinco policiais e um burguês: "temos que matar tudo quanto é italiano, tudo" (...) Além da

Estes conflitos só foram amenizadas a partir da década de 1890, quando já em grande número, a presença dos italianos estava enraizada não apenas no comércio, na saúde mas sobretudo na arte musical. Vários deles trouxeram em meio a sua bagagem, instrumentos e conhecimentos musicais, tornando-se professores e mestres de música com grande prestígio na cidade, além de fundadores e maestros de bandas de música. Não raro chegava da Itália algum parente de um dos músicos e acabava se agregando à banda de seus patrícios, trazendo muitas vezes novidades de repertório e de estilo. A Banda de Luiz de Túlio é um exemplo desse intercâmbio constante. Em 1885, Emilio de Túlio, tio de Luiz de Túlio, chega da Europa acompanhado de cinco músicos italianos que se integraram rapidamente à banda de seu sobrinho.

Outra banda composta por italianos, a Banda Ítalo-Brasileira fundada em 1895, alcançou importância social não apenas por suas apresentações regulares em Campinas, mas também por sua atuação em outros municípios e até capitais, como no Rio de Janeiro, onde foi convocada para as comemorações do centenário da Independência, tocando na presença de Epitácio Pessoa, então Presidente da República, e do rei da Bélgica que se encontrava em visita ao país. É a única banda fundada no século passado que resistiu ao desgaste dos tempos e às inovações do século, conservando-se até hoje, ainda que precariamente¹⁹.

provocação há um insulto nacional (...) Como nunca as reclamações dos italianos são atendidas, leva-se este fato perante o público para que elle veja se o tal valentão tem direito à cruz de comendador ou martírio (...) Os soldados sentem-se animados em seu caminho de aggressões para com os italianos (...)" (Gazeta de Campinas, nº 1188: 24/11/1877).

¹⁹ A então Banda Ítalo Brasileira conserva-se até hoje, mas com o nome de Banda Carlos Gomes. A mudança de nome se deu em consequência das relações rompidas entre Brasil e Itália durante a 2ª Guerra Mundial. Getúlio Vargas, então presidente da República, obrigou que se mudasse o nome de Banda Ítalo-Brasileira para Banda Carlos Gomes.



Banda Ítalo-Brasileira no final do século XIX.

Quanto aos alemães, a imigração foi mais tímida mas mesmo assim, sobressaíam-se na cidade. Fundaram a sua própria banda denominada Banda Alemã que costumava tocar nos jardins da Fábrica de Cerveja de Carlos Schaefer, provavelmente um de seus patrícios.



Ofereciam-se também para serviços domésticos²⁰ ou eram requisitados para tal²¹; fundaram casas de leitura e canto como a Sociedade Liedertafel Concórdia que publicava nos jornais anúncios de suas atividades

²⁰ Anuncia-se no jornal: "Pede-se a quem precisar de tractar para serviços de casa de família ou de algum sítio, uma allemã para caseira ou criada com bastante educação." (Gazeta de Campinas, nº 115: 18/12/1870).

²¹ "Precisa-se de uma criada allemã para servir uma família pequena." (Gazeta de Campinas, nº 405: 30/10/1873).

apenas em alemão, endereçadas portanto, exclusivamente aos integrantes da colônia alemã.

Foram também criadas bandas de música onde a questão racial estampava-se no próprio nome da corporação: Banda Musical Campineira dos Homens de Cor. Embora em várias bandas brancos e negros se harmonizassem, ainda que através dos sons de seus instrumentos, em outras, a intolerância atingia as raias do preconceito, constringindo ou mesmo proibindo a participação daqueles que não fossem brancos²².

Se por um lado, a existência dessa banda com a denominação "homens de cor" criada no final do século e logo depois extinta²³, declarava a segregação racial institucionalizada na sociedade, por outro lado, paradoxalmente, traduzia também a formação de um novo estrato social - negros livres - que passaram a se expressar enquanto uma categoria, "homens de cor", ou seja, demonstraram através das bandas de música, a construção de uma identidade política e portanto de participação no cotidiano da cidade, o que até então era muito difícil.

Num outro universo, tinha-se as bandas militares, que inegavelmente possuem uma tradição enraizada e constante na história das bandas de música, conservando-se até hoje como parte integrante dos ritos e atividades militares, mantendo na sua trajetória e historicidade uma posição mais isolada e reservada ao universo de onde originaram.

²² Tal como nas bandas de música, alguns blocos carnavalescos também eram explícitos na exclusão de negros de seu convívio. No carnaval de 1878, publica-se na gazeta, a convocação de um bloco carnavalesco bem peculiar: "Sociedade Carnavalesca Patuscos da Ethiópia (Dos Homens Brancos) - Rapaziada ao Carnaval! (...) Para ser sócio, a primeira condição é ser branco, pois que não se admite gente de cor! Ao carnaval! Ao carnaval!" (Gazeta, nº 1258: 20/02/1878) Apesar da exclusão explícita da participação dos negros, curiosamente o nome do bloco "Patuscos da Ethiópia", possui uma referência direta ao negros, uma vez este país possui uma população predominantemente negra.

²³ Em 1933 é fundada outra banda com denominação parecida - Corporação dos Homens de Cor - que persiste até os dias de hoje na cidade.

As primeiras bandas militares foram trazidas ao Brasil por D. João VI em 1808 com uma estrutura musical muito simples. Segundo Tinhorão (1976), em Portugal, elas começaram a se modernizar apenas a partir de 1814, quando seus soldados regressaram da guerra peninsular, incorporando às suas bandas músicos que já possuíam uma tradição musical, como os espanhóis e principalmente os alemães.

Com a chegada de D. João VI ao Brasil, criaram-se condições favoráveis para a sua formação e organização. Segundo Vicente Salles, pesquisador da história da música no Brasil, data de 27 de março de 1810 o primeiro decreto que estabeleceu em cada regimento militar um corpo de música, composto de doze a dezesseis executantes. Em 1814, começava-se a espalhar nos quartéis o ensino e a prática de instrumentos mais modernos em substituição às antigas bandas de ternos e quaternos de tocadores de charamelas, pifanos, trombetas, caixas e timbales.

Apesar do incentivo da corte, um número muito reduzido de militares dominava qualquer instrumento musical, o que obrigava-os a recrutar músicos civis que vestiam farda e passavam a fazer parte das tropas em troca de um pagamento com base no soldo dos oficiais. Após a Independência, com a multiplicação do contingente militar, o preenchimento do quadro de músicos se agravou, o que levou ao aumento do aliciamento de mais civis para as corporações. Esta escassez de profissionais fez com que esses músicos ocupassem uma posição de privilégio na tropa, sendo dispensados de serviços penosos, isentos de punição em algumas infrações praticadas, etc. (Tinhorão, 1990:140/142)

Embora estivessem obrigados à prontidão dos quartéis, não raramente tocavam em bailes da nobreza, em clubes, carnavais, festas religiosas, incorporando muitas vezes um repertório musical mais popular.

Segundo os estudos de Tinhorão (1976) e de outros pesquisadores de ritmos populares brasileiros, a maior contribuição das bandas militares foi, inegavelmente, a criação do frevo de Pernambuco. A origem do chamado "passo" (improvisação dos dançarinos ao som de frevo) está inteiramente relacionada aos capoeiras que nos desfiles disputados pela duas mais famosas bandas militares de Recife, na segunda metade do século XIX, abriam caminho gingando e exibindo sua arte.

As disputas aconteciam sempre quando as bandas se encontravam nas ruas da cidade. Procurando ser uma melhor que a outra, maestro e músicos ficavam estimulados em aperfeiçoar e desafiar musicalmente a "banda rival", executando números cada vez mais sofisticados, fosse nas mudanças constantes de tempo rítmico, de fraseamento, fosse na atuação dos instrumentos. Estes novos modelos ritmos e melódicos, hoje conhecidos como frevo, no final do século passado e, principalmente no início deste, eram conhecidos popularmente como abafa, coqueiro e ventania.

Segundo o maestro Caaraura, estudioso desse gênero musical e ex-presidente do Congresso Brasileiro de Frevo²⁴, no encontro entre as bandas acontecia o seguinte: o primeiro maestro tocava um frevo qualquer. Para "cobrir" esta primeira apresentação, o maestro da outra banda fazia a sua tocar um frevo "abafa". A réplica vinha com o frevo no estilo "coqueiro", de ritmo mais acelerado. A tréplica, num ritmo alucinante e muito veloz, incendiava com o frevo "ventania", impregnado de colcheias e semicolcheias. Paralelo a essa disputa de notas musicais e atenção do público, surgia o "passo", dança com passos ágeis, pernas se entrelaçando em movimentos rápidos, conhecido como a dança do frevo, que surge depois da elaboração do frevo como música.(Caaraura, 1982:58/59)

²⁴ - Entidade que pretendeu integrar o frevo como dança e música nacionais.

A rivalidade pois, entre as bandas de música em Recife, acabou incentivando os "abre-alas" do desfile a aperfeiçoarem sua coreografia, culminando neste gênero específico de música e dança, tão vivo e sedutor hoje nos carnavais de Recife e Olinda.

Já no Rio de Janeiro, a aproximação entre as bandas militares, a música e a cultura popular se deu principalmente através do carnaval, animando os mascarados que se reuniam não só nas ruas centrais da cidade mas também nos bailes noturnos de clubes particulares. Este contato acabou integrando, ainda que lentamente, temas musicais como o maxixe e o lundu ao repertório marcial, provocando alguns episódios curiosos como aquele em que uma banda de música foi o pivô de um entrevero envolvendo a sensualidade de um maxixe e a rigidez moral das autoridades: em visita ao Brasil, o ministro alemão Von Reichau solicitou na recepção que lhe foi oferecida, que se tocasse alguma música brasileira e os músicos não hesitaram em tocar o famoso "Vem cá mulata", de Arquimedes de Oliveira, sucesso do carnaval daquele ano e dançado como maxixe pelas ruas e clubes da cidade.

Indignado com o que julgou "uma concessão inadmissível ao mau gosto e à imoralidade", o marechal Hermes da Fonseca, então Ministro da Guerra, baixaria dias depois um aviso proibindo a inclusão do maxixe no repertório das bandas militares. O maxixe era alcunhado pelos altos escalões do governo como "indecente, imoral e impróprio para os salões familiares por ser a dança de coreografia rebolante." (Tinhorão, 1990:148).²⁵

²⁵ - Em ocasião próxima a esta, o deputado Frederico Trota elaborou um projeto-lei pelo qual "Cidade Maravilhosa" perderia a qualidade pomposa de Hino da Guanabara, pois escandalizou-se a ver em uma cervejaria uma banda fantasiada entrar em cena, gingando e tocando a música de seu Estado (Efegê, 1978:241/242).



Maxixe, a dança proibida

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvolteiam (...) e vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se". (Descrição do jornalista João Chagas, 1897.)

Perseguida pela polícia, essa dança foi tema, no Rio, de um espetáculo de revista (1906), com texto de João Foca e Bastos Tigre. Trechos: "O cavalheiro segura/ A cavalheira com jeito/ Pouco abaixo da cintura/ E vai chamando ela ao peito / Ela, a cara, toda terna/ Gruda na cara do meco/ E depois, perna com perna/ Caem os dois no perereco/ (...) Mas eu gosto é quando a gente/ Incóí o corpo e... mergulia"

Um dos momentos em que as bandas militares atingiram grande legitimação no meio urbano foi quando em 1896 Anacleto de Medeiros (1866/1907) fundou a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Na época, a cidade do Rio já reunia um numeroso conjunto de bandas militares²⁶ que transitavam por várias atividades urbanas, desde as freqüentadas pela elite, como a festa de Nossa Senhora da Glória, até as mais populares como a Festa da Penha e outras datas comemorativas.

Mas a Banda do Corpo de Bombeiros destacou-se entre todas pela peculiaridade com que o maestro Anacleto a conduzia. Tentando fugir do tom duro e formal das outras bandas marciais que reduziam seu repertório às tradicionais marchas, Anacleto imprimia um tom mais doce ao seu som, além de incorporar à sua banda alguns dos mais conhecidos músicos de choro de seu tempo (Tinhorão, 1976). Tal era o seu prestígio, que a sua banda foi pioneira na gravação dos primeiros discos que surgiram no Brasil²⁷. Quando o gramofone entra no mercado substituindo os cilindros por discos, os agentes

²⁶ - Como a Banda do Regimento do Exército, a Banda de Fuzileiros, a Banda dos Marinheiros, a Banda da Guarda Nacional, a Banda do Corpo Policial, a Banda do Batalhão Municipal, a Banda do Corpo Militar, a Banda da Escola Militar.

²⁷ - Anacleto de Medeiros foi também colaborador musical de algumas famosas canções do compositor e propagador de modinha, Cattulo da Paixão Cearense. (Martins, 1972:451)

musicais pioneiros nas gravações são os seresteiros Antonio da Costa Moreira (o Cadete), Manuel dos Santos (o Baiano) e o que mais nos interessa, a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob regência do maestro Anacleto. Publicava-se no Correio da Manhã de 05/08/1902:

"A maior novidade da época chegou para a Casa Edson. As chapas (records) para gramophones e zonophones, com modinhas nacionais, cantadas pelo popularíssimo Baiano e apreciado Cadete com acompanhamento de violão e as melhores polkas, schottisch, maxixes, executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do Maestro Anacleto de Medeiros." (grifo meu)

Paralelamente à Banda do Corpo de Bombeiros, que conservaria seu prestígio mesmo após a morte de seu mestre criador em 1907, outras bandas militares ocupariam espaço de destaque no cotidiano da cidade, como mostra um episódio, no mínimo curioso, ocorrido na Igreja de Santa Rita, Rio de Janeiro, nos últimos anos do século XIX. O vigário de tal paróquia costumava convidar algumas bandas militares da cidade para animar as festas anuais em homenagem à santa. Como era de costume, as bandas ficavam postadas nos coretos armados de frente para a igreja e logo após a execução do primeiro número musical de cada banda, o regente da outra estendia-lhe os seus cumprimentos. No ano de 1906 porém, o regente da Banda de Fuzileiros deixou de cumprir sua parte no ritual de elegância após a aplaudida exibição dos músicos de Anacleto de Medeiros. Tal atitude, provocada provavelmente por uma rixa surda, desembocou em arremessos de bombos e trombones para tudo que é lado, até que a patrulha do município chegou para apartar a batalha "instrumental". Não seria difícil de imaginar que no ano seguinte o vigário tivesse o cuidado de construir apenas um coreto, com a exibição de uma banda por vez! (Tinhorão, 1976).

Aliás, neste período, a concorrência entre as bandas, não apenas militares, era muito comum. A disputa pela atenção do público terminava muitas vezes em alguma discussão ou briga, como registrou J. Efegê em sua coletânea de escritos sobre o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro no passado²⁸. Em 1907, a pequena e pacata cidade de Cabo Frio possuía duas bandas de música, a Sociedade Musical Lira Luso Brasileira e a Euterpe Cabo-Friense. Ambas mantinham uma competição pela primazia, que começava pelo lustro dos instrumentos e terminava na preparação meticulosa do repertório a ser executado, passando pela aversão entre os músicos de uma banda aos da outra, a ponto de proibirem que familiares de uma assistissem o concerto de outra e vice-versa. Porém, na comemoração do ano novo em 1907, ambas, com itinerário diverso, percorreram, polidíssimas, as ruas da pequena Cabo Frio quando num encontro inesperado se vêem frente à frente. Os instrumentos musicais transformaram-se em armas e o quebra-quebra é geral, com feridos e um morto em função de uma bala perdida durante o conflito, conforme registrou o delegado de polícia.²⁹

Enfim, esta pluralidade de tipos de bandas, por um lado, expressa algumas características da cidade neste momento, mas por outro, vai além de uma simples representação ou reflexo desta. Mais do que apenas reproduzir grupos sociais, etnias, universos de trabalho, essas bandas, através de sua performance musical, estão interferindo no cotidiano, nas relações, nas formas de comunicação entre as pessoas, alterando os espaços de sociabilidade, imprimindo novos sentidos aos lugares e situações por onde circulava.

²⁸ - EFEGÊ, Jota. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1985.

²⁹ - Embora as Bandas Militares constituem uma faceta importante da trajetória das bandas de música, elas não foram alvo do interesse específico deste trabalho, pois com relação a Campinas a sua presença, no período abordado, não está entrelaçada com o cotidiano urbano, diferentemente do que se pôde constatar no Rio de Janeiro. Mesmo tendo servido de modelo para muitas bandas civis, a sua especificidade enquanto banda militar a coloca num universo, os quartéis, repartições e rituais militares, que foge aos interesses centrais desta pesquisa.

NO NOVO CENÁRIO URBANO

Mas por onde circulavam essas inúmeras bandas de música criadas e recriadas ao longo dos anos?

Esta é uma questão que reforça o sentido emblemático que elas adquiriram, ou melhor, construíram no cotidiano. Mais do que qualquer outra expressão cultural do período, a banda foi a que teve maior trânsito nos diversos espaços e situações sociais. Percorria o território do sagrado participando de procissões e festas religiosas, mas também mantinha íntimas relações com as folias carnavalescas; se fazia presente em momentos solenes como homenagens a pessoas consideradas ilustres, ao mesmo tempo que participava das festas populares. Tal como os seus músicos-personagens, que eram de origem diversificada, os espaços por onde elas transitavam eram inúmeros: clubes, teatro, salões de festa, residências, circos, igreja, colégios, cinemas, praças, etc.

Embora normalmente se associe a praça enquanto território privilegiado ou quase que exclusivo das bandas, é bom lembrar que seus sons nem sempre vieram das ruas, mesmo porque a rua, como vimos no Capítulo I, durante o período de urbanização da cidade era mera superfície de locomoção com um sentido fortemente utilitário. Em Campinas, até meados da década de 70, as ruas com um traçado irregular, sem calçamento, eram pouco frequentadas, salvo em dias de festas religiosas ou ocasiões especiais³⁰. A

³⁰ Como por exemplo, a visita de personalidades públicas e políticas. A mais comentada e rememorada neste período que antecede aos primeiros melhoramentos efetivos na infra-estrutura urbana, foi a visita de D. Pedro II em 1846. Além de limpar as ruas nas quais o imperador iria percorrer, a Câmara "convidou" a população a cair a frente de suas casas, colocando mastros coloridos e embandeirados ao longo das ruas. Na

iluminação, a base de lampiões de azeite suspensos em postes de madeira em frente de algumas casas do centro pouco efeito tinha, desencorajando àqueles que pretendessem passear ou circular noite adentro.

A vida social e cultural da cidade estava voltada para a privacidade e a discreção das casas, becos, sobrados e fazendas. As principais opções de lazer se resumiam aos espetáculos do Teatro São Carlos, às partidas do Club Semanal, aos saraus lítero-musicais particulares e as chamadas "festas sagradas", promovidas pela igreja (quermesses, procissões, Festa do Divino, etc.). Apenas durante o carnaval, as ruas transformavam-se em passarelas da folia, rompendo sua monotonia cotidiana ao sabor dos desfiles e festejos dos mascarados. A praça, enquanto local de entretenimento, só adquiriu este sentido nos anos finais da década de 1870, quando o poder público e a iniciativa de alguns cidadãos transformaram os terrenos abandonados em locais de sociabilidade.

Da mesma forma que os espaços por onde as bandas circulavam não eram fixos, as situações e momentos sociais nas quais elas se faziam presentes eram também diversificadas: bailes, quermesses e procissões, feiras públicas, homenagens, acontecimentos sociais importantes, festas políticas, batizados, festas populares, solenidades, retretas nas praças, piqueniques, inaugurações...³¹

recepção ao monarca tocou a recém formada Banda Marcial, regida por Manéco Músico (Castro Mendes, recorte, s/d).

³¹ - O memorialista da cidade do Rio de Janeiro, Delso Renault, em sua reconstrução da cidade através dos jornais da época, extrai do Jornal do Comercio nos anos 1877/1878 o oferecimento da Banda Italiana e da Banda Alemã "para tocar em soirées, bailes, concertos de Theatro, lugares campestres e festas de igreja, na corte ou fora dela." (Renault, 1982:121)



Transitando por vários territórios e situações, as bandas criaram formas diversas de inserção no cotidiano. Celebrando, festejando, divertindo, solenizando, descontraindo, interferiam, quando não reinventavam situações com sua performance musical.

Nas homenagens, recepções às personalidades ou acontecimentos importantes, lá estavam elas postadas como símbolo de saudação, júbilo, cortesia, admiração e mesmo formalidade para com aquele ou aqueles detentores de prestígio, *status* ou poder. Assim, o Conde d'Eu em sua passagem por Campinas em 1875, foi saudado por bandas de música, em especial pela Banda de Sant'Anna Gomes, na estação de trem e no Teatro São Carlos em cerimônia solene. Da mesma forma, a atriz Sarah Bernhardt, de fama mundial, na sua chegada à Campinas para encenar a tradicional "Dama das Camélias", foi recepcionada pela Banda de Música de Azarias de Mello que, num gesto de homenagem à sua nacionalidade, executou a Marselhesa³².

Em outra ocasião, quando Carlos Gomes visitou a cidade em 1880 após dez anos de ausência, a população se mobilizou para receber, como se

³² - In Castro MENDES, recorte, s/d.

dizia na época, "o seu mais ilustre filho". Dias antes de sua chegada, a Gazeta de Campinas publicou várias chamadas sobre o maestro, informando a programação para a sua chegada na qual as bandas de música, num misto de saudação e festividade, participaram com toda intensidade:

"Festejos a Carlos Gomes - Atenção !

As comissões declaram que o préstito descerá da estação percorrendo as ruas anunciadas na ordem seguinte:

- O maestro cercado pelas comissões e acompanhado das autoridades civis, administrativas e consulares, comissões e representantes de todas as classes, sociedades e corporações.

- A banda de música da sociedade particular Luiz de Camões.

Em seguida, parte do povo.

- Depois a Banda do sr. Ananias.

- Outra parte do povo.

- A Banda do sr. Azarias tocará no coreto e a Banda Italiana em frente o Rink

A passeata a luz d'archotes terá lugar na noite do dia 17 Às 7 horas. Para esse fim, são convidadas todas as bandas de música para se reunirem no Largo do Rosário para se dirigirem a casa do maestro (...)" (Gazeta de Campinas, nº 2018, 17/09/1880, grifo meu).

Quando o maestro chegou na estação de Jundiaí foi recepcionado pela Banda Carlos Gomes que o acompanhou até Campinas, onde novamente foi saudado na estação da cidade por mais quatro bandas: a Banda de Sant'Anna Gomes, a Banda Italiana, a Banda de Ananias Vieira e a Banda Luiz de Camões. Além da participação nas atividades de rua, à noite, em

homenagem ao maestro, encenou-se um espetáculo dramático no Teatro São Carlos, com sua participação:

"Sarau dramático em homenagem a Carlos Gomes. (...) Participam além da orquestra dirigida por seu irmão Sant'Anna Gomes, tres Bandas de Música ~ Carlos Gomes, Italiana e Luiz de Camões. A primeira executa com a orquestra de Sant'Anna Gomes o "Guarany", e as duas outras tocam no saguão do teatro." (Gazeta de Campinas, nº 2019, 19/09/1880, grifo meu).

Na programação festiva do Rink, a Banda Italiana foi a grande animadora do baile:

"Grande Baile Popular ~ Grande Baile Monstro! Grande festa em homenagem a chegada do ilustre maestro, animada pela distinta Banda Italiana".(Gazeta de Campinas, nº 2019, 19/09/1880, grifo meu).

Finalizando os festejos, as bandas acompanharam o maestro e a multidão pelas ruas até a casa de seu irmão Sant'Anna Gomes, e, no dia seguinte, em visita ao Jardim Público foi novamente cortejado pelas quatro bandas.

Outra homenagem que ficou célebre na história da cidade de Campinas e que teve importante participação das bandas de música, foi a histórica passeata para São Paulo para comemorar a implantação da República no Brasil, organizada por um grupo de campineiros. Dois trens foram reservados para levar a caravana que desfilaria pelas ruas da capital a fim de demonstrar, ao menos por parte de alguns campineiros, o apoio e simpatia pelo novo sistema de governo.

O desfile avenida foi aberto então, cerimoniosamente, por uma banda de música, seguida pela guarda de honra: dois cavaleiros vestidos

de casaca e colete branco, gravata vermelha, cartola e polainas pretas, conduzindo um estandarte de cetim verde e amarelo onde se lia "Ordem e Progresso"; em seguida, grupos de 40 a 50 pessoas compostos de meninas, moças e senhoras vestidas a caráter, carregando ramallete de flores, estandartes, faixas que anunciavam com entusiasmo "a nova era" que finalmente se implantava no Brasil. Delegações de sociedades beneficentes e culturais, comissões de colônias estrangeiras da cidade de Campinas fechavam o desfile, numa espécie de cordão alegórico que saudava e trazia boas vindas à República ao som das bandas de música, devidamente uniformizadas para a ocasião.

Enfim, as bandas, nesse período, eram requisitadas regularmente para os rituais de homenagem, recepção à personalidades, inaugurações, situações solenes. Mais do que qualquer outra instituição cultural, elas possuíam um poder simbólico de saudação e boas-vindas, abrindo as portas da cidade àqueles que a visitavam ao som de seus instrumentos.

Em outras situações, como no carnaval, integravam-se aos cordões carnavalescos e carros alegóricos, proporcionando cadência, ritmo e clima festivo às brincadeiras dos mascarados. Nas atividades planejadas pelos clubes da cidade, como o Club Semanal, a Sociedade União e Progresso, o Recreio Juvenil (os mais ativos durante o carnaval), quase sempre faziam parte de sua programação. Normalmente se postavam à frente do "bando" espalhando marchas, polkas, mazurcas pelas ruas. Algumas percorriam o trajeto dos blocos em carros alegóricos, outras a pé, outras ainda permaneciam nas praças à espera dos foliões que entrecruzavam as ruas.

Raphael Duarte, descrevendo o carnaval de 1874, relata que os grandes blocos carnavalescos em evidência nesta época eram os "Beduínos" (de sócios do Club Semanal) e os "Zuavos" (de sócios do Clube União e Progresso)

e que durante os desfiles e festejos, foram acompanhados por nada menos que cinco bandas de música: a Euterpe Comercial que tocou no coreto, a Philorfênica que se perfilou junto à residência de Eliziário Penteado em rua central da cidade (rua Barão de Jaguará), a Banda de Sant'Anna Gomes e a Banda Romana que acompanharam os blocos e a Banda Santa Cruz, que foi transportada "num fidalgo landau, que não era senão o carroção fúnebre do Antônio Allemão". (Duarte, 1905:131/132)

Na programação da "Sociedade Anti-Monopolista e Pýrilampos", bloco carnavalesco da cidade, anunciava-se que ao

"(...) signal dado por tres foguetes, desfilará o grande bando carnavalesco, debaixo do frenético som da Banda Italiana e percorrerá as ruas (...)" (Diário de Campinas, nº 1596: 26/02/1881, grifo meu).

Nos salões dos clubes e do teatro as bandas também eram convocadas para "animar" os bailes, como aquele no Teatro São Carlos, onde o deus do vinho e da embriaguez fora homenageado:

"A Banda de Música União dos Artistas, tocará o hynno a Baccho, desconhecido ainda entre nós." (Gazeta de Campinas, nº447:02/04/1874 - grifo meu).

No Rink Campineiro constantemente anunciava-se "vertiginosas valsas, requebradas polkas, esquentadas quadrilhas" bailes tocados e animados por bandas:

Gazeta de Campinas, 01/05/1879.

RINK CAMPINEIRO
3 Grandes
BAILES MASQUES
 GRADE ILLUMINAÇÃO A GIORNO
 Tocará a distincta banda de musica do maestro
Sant'Anna Gomes

Nestes dias poderão os apreciadores de carnaval admirar as condições deste magnifico edificio que não tem rival para tal divertimento.
 O grandioso salão do Rink Campineiro será preparado com luxo elegancia e m...
 vilha.

Gazeta

O cronista e pesquisador J. Efegê, em suas memórias sobre o cotidiano das cidade, conta que nos carnavais do final do século XIX no Rio de Janeiro, os clubes disputavam as melhores bandas de música, contratando aquelas que "executando buliçosos e remexentos maxixes, alvoroçassem os dançarinos e os levassem ao empolgamento total." (Efegê, 1982:171). Segundo estes relatos, as bandas transmitiam aos foliões força rítmica que favorecia o "rebolamento" da dança, principalmente o maxixe, banido dos salões de elite.

Na esfera sagrada, as bandas participavam com constância das atividades religiosas, muito frequentes e referenciais na cidade. Eram contratadas para executarem desde o hinário nas missas e novenas até o acompanhamento de procissões e festas, num misto de difusão de doutrinas religiosas e atrativo dos fiéis em torno de seus ritos.



Uma banda de música durante uma procissão na Sexta-feira Santa pelas ruas de Campinas.

Em algumas cidades e vilarejos, os padres chegavam a formar bandas de música. Vários estudiosos da história da música no Brasil citam a existência de organizações musicais de religiosos, principalmente jesuítas, que ministravam aulas de música aos negros em suas propriedades, como em Santa Cruz, no Rio de Janeiro, que devido a origem de seus músicos passou,

anos depois, a ser chamada pelos viajantes e cronistas de Conservatório dos Negros³³.

Introduzindo alguns temas populares no repertório musical sacro, os mestres-de-capela, responsáveis pelas atividades musicais da Igreja, em muito contribuíram para o incentivo e a solidificação das bandas de música³⁴. Em Campinas, na Festa de Santa Cruz do Fundão, organizada pelo mestre-capela da Igreja como parte da programação do benzimento dos novos sinos adquiridos, desfilou uma passeata pelas ruas da cidade acompanhada por uma "banda de música, foguetes e anjos que os devotos oferecem". Na ocasião da festa, foi providenciada uma casa que isolasse certas pessoas, que segundo os organizadores, traziam desordens para os festejos. Assim reservou-se uma pequena casa onde se recolheu os "turbulentos a fim de não perturbarem a ordem", uma casa onde já havia hospedados em outros momentos "as senhoras Anna de tal, Alexandrina também de tal, Maria da Conceição e Rita de Cássia, que não são apreciadoras da ordem e nem da moralidade". (Gazeta de Campinas, nº1925, 25/05/1880)

Inseridas nesta multiplicidade de territórios e situações que se transformaram na historicidade dos anos e décadas, as bandas de música chegam às salas de cinema. Nas sessões, uma espécie de gênero-espetáculo, o público era recebido ao som de polcas e dobrados e durante a exibição das películas, ainda mudas, as bandas (e também orquestras) tocavam um repertório pertinente à ação que corria na tela. Um anúncio publicado em

³³ Ver Almeida 1969:55; Ellmerich 1977:161; Heitor 1950:22; Tinhorão 1975:81. Segundo o pesquisador de música brasileira, Paulo Castagna em seu artigo "A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII" (1984:07), já nestes séculos, o ensino da música era utilizado pelos jesuítas como uma forma eficaz de atrair os índios e assim catequizá-los.

³⁴ Alguns pesquisadores, como Aluísio de Almeida chegam a associar os mestres-capela como o próprios agenciadores e precursores das bandas de música no Brasil. Diz ele textualmente: "As nossas bandas de música nasceram da música do mestre-de-capela ou das capelas de nossas catedrais e muitas matrizes, pelo abandono das vozes e reforço da instrumentação de sopro." (Almeida, 1969:55).

1899 sobre uma sessão de cinema no Rio de Janeiro, exemplifica significativamente esta convivência:

"Cinematógrafo: Ontem à 8 horas da noite, tivemos ocasião de apreciar no Salão do Progredior, a exibição dessa interessante fotografia animada, digna de ser vista. Foram executados vários trechos de música por uma excelente banda de música e diversas vistas foram vistas." (Araújo, 1981:51, grifo meu).

Campinas assistiu pela primeira vez a um espetáculo do cinematógrafo em 1897, trazido à cidade pelo empresário Fauré-Nicolay, apenas dois anos depois de seu lançamento em Paris pelos irmãos Lumière.

Melhores demonstrações do novo aparelho porém, foram exibidas em 1899: "Salve! Grande exposição de cenas em movimento natural", publicava com destaque os jornais, estampando o encanto provocado pelas fotografias que possuíam vida, tamanho e movimentos naturais. As primeiras "vistas", que duravam cerca de cinco minutos cada, eram exibidas inicialmente por empresários itinerantes no Teatro São Carlos ou no Rink Campineiro.

Diário de Campinas, 19/07/1906.

THEATRO RINK
(EMPRESA CARBURGO)

O Maravilhoso Cinematographo Fallante
O mais importante e aperfeiçoado aparelho que se apresenta na
America do Sul

Extraordinario successo em Buenos Ayres e no theatro Lyrico do Rio de Janeiro, Santos e em todas as grandes cidades em que se tem exhibido, igualmente no theatro São Anna de S. Paulo onde esta empresa realizou 211 espectaculos com enorme successo.

Devido ao grande successo obtido e não tendo sido possível exhibir ainda os mais importantes trabalhos cinematographicos de tanto grande ao repertorio, esta empresa resolveu dar mais alguns espectaculos e neste e ultima semana definitiva.

Hoje Quinta-feira Hoje

Retumbante successo de actualidade. Programa novo e actual do theatro.

Altraheroticissimos espectaculos dedicados as senhoras e familias.

Entre os muitos numeros novos e de enorme distinctao se enquadram as scenas comicas e PROHIBIDO CAÇAR, a pedido do publico de grande successo O SONHO A LUA, pela primeira vez

O grande incendio de Roma

Hoje grandioso espectáculo, extraordinario novidade pela 1ª vez a apparatus magico em 14 quadros, 3 apoteoses e um prologo

A gallinha dos ovos de ouro

GRANDIOSO SUCCESSO DE REAL MIMICAMENTO

Espectaculos moraes, artisticos e recreativos, proprios para exmas. familias.

Preços: Camarotes 12000, Cadeira de 1º 3000, Cadeira de 2º 2000, Garças 1000.

Os bilhetes sahão na venda na CASA MASCOTE até 4 horas da tarde e depois no Rink. Depois do espectáculo haverá luzes para se dançar - Ao Rink ás 8 1/2 horas da noite.

Apenas em 1909 são abertas as primeiras casas do gênero, com funcionamento permanente e com apresentações regulares de bandas de música antes das sessões e durante o espetáculo de imagens.

Mas muitas vezes a relação banda/cinema ultrapassava os limites das salas de exibição, sendo comum que circulassem pelas ruas anunciando as sessões com os músicos levando nas costas tabuletas com propagandas dos filmes. O Cine Coliseu de Campinas costumava alugar um bonde por algumas horas e forrado com estas tabuletas, circulava pelas ruas da cidade ao som de uma banda para atrair a atenção da população.

Esta mobilidade das bandas na cidade anuncia então, o seu sentido emblemático. Mais do que qualquer outra manifestação ou atividade cultural neste período, são absorvidas e requisitadas pelas mais diferentes situações e circunstâncias, migrando de um território a outro e criando diversas formas de comunicação e significação.³⁵

Porém, de todos esses territórios e situações sociais, um deles se sobressai historicamente: a praça. Traçado urbano potencialmente concentrador, a praça cria um espaço de integração social, de acontecimento, de namoro, de footing, no qual as bandas tornaram-se pretexto e contexto atrativo para seu público. As pessoas não iam à praça apenas para ouvir as bandas tocarem, pois elas mesmas se transformavam em fundo musical para as conversas, olhares e andanças de cá e acolá. E igualmente não iam simplesmente à praça apenas por ela mesma, visto que as praças e largos sem apresentações de bandas, eram menos atraentes e portanto menos movimentadas. As pessoas iam à praça e ouviam as bandas de música por que constituiu-se, nesse período, uma mistura das duas em harmonia com um

³⁵ - O historiador Robert Darnton em seu estudo sobre o massacre dos gatos destaca que mais do que qualquer outro animal, os gatos possuíam um forte poder simbólico no imaginário popular do Antigo Regime, pois se prestavam a toda espécie de significação: eram associados à feitiçaria, à sexualidade, à orgia, à sensualidade etc. Também as bandas de música no período estudado, tornaram-se um referencial simbólico na sociedade sendo requisitadas pelas diferentes esferas sociais e utilizada com vários sentidos (solene, festivo, saudação, integração etc.)

contexto urbano e cultural que se enraizava lentamente nas ruas e esquinas da cidade, intensificando a ocupação do espaço urbano e imprimindo à esta associação - banda/prça - uma linguagem que estimulava convívio e sociabilidade.

AS PRAÇAS COMO PALCO

"Todo domingo

Havia a banda

No coreto do jardim

E já de longe

A gente ouvia a tuba do Serafim

Porém um dia

Entrou um gato

Na tuba do Serafim

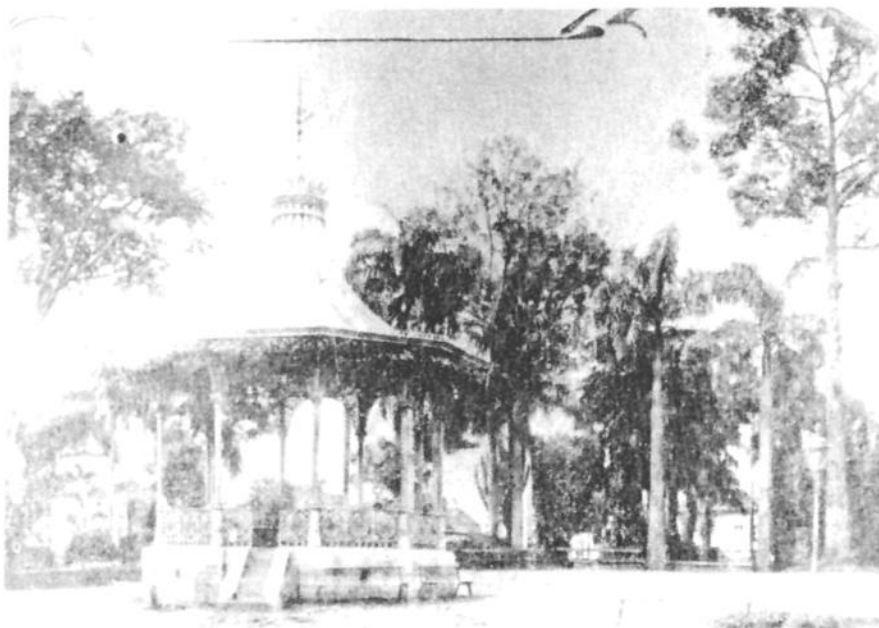
E o resultado

Dessa melodia

Foi que a tuba tocou assim

Pum-pum-pum miau pum-pum-pum miau..."

(Tem Gato na Tuba - Albério Ribeiro/João de Barro)



"Domingo terá lugar no Passeio Público mais uma agradabilíssima reunião. Vae alli tocar a distinta Banda de Música da Sociedade Carlos Gomes, a Banda do sr. Sant'Anna Gomes e a Banda União Artística. Informa-nos que o Passeio neste dia estará elegantemente embandeirado. O fato de reunirem alli, além da Banda da Sociedade Carlos Gomes, aquelas duas outras bandas, de ser aquele lugar um ponto de recreio mormente nesta estação calmosa, será sem dúvida um poderoso incentivo para athrair grande concurrencia de povo aquelle largo. Nas entradas do jardim, ficarão algumas senhoras que se prestam a receber quaesquer espórtulas que o público queira dar e cujo producto destina-se aos melhoramentos que são de grande necessidade no jardim." (Gazeta de Campinas, nº 1880: 25/03/1880, grifo meu).

Em Campinas, a praça tornou-se palco privilegiado das apresentações de bandas de música quando o Jardim Público, primeiro largo urbanizado da cidade foi inaugurado. Neste momento, o centro da cidade já atraía mais pessoas que faziam das compras ou da simples observação dos artigos oferecidos nas vitrines e pequenos entrepostos, um passeio pelas ruas.

Enquanto as árvores cresciam tornando o jardim mais acolhedor, o Passeio Público despontava no horizonte cultural da cidade como promissor local de lazer. Em menos de um ano, já com seus postes de iluminação à gás quebrando a escuridão da noite, tornava-se um local de referência social e cultural, símbolo de prestígio e importância na cidade:

"Desde as 4:30 começaram a affluir para alli os visitantes de modo que ao escurecer, offerecia o vasto Passeio, a mais agradável perspectiva, como costuma ser a de lugares identicos em toda as cidades importantes. Pelo que se vio no domingo, póde-se imaginar o que poderá ser aquelle bello ponto de reunião daqui a algum tempo, quando aquellas arvores crescerem e quando o público

acostumar-se a encarar esse Passeio como o melhor de provincia, depois do grande Jardim Público de São Paulo. O "Chalet" está lindíssimo. Duas Bandas de Música tocaram várias peças durante a tarde até depois de accender-se o gaz, enquanto o povo passeava ou conversava, ocupando todas as cadeiras collocadas em roda do "chalet" (...) Recolheu-se 182\$000". Gazeta de Campinas, nº 1311: 30/04/1878 - grifo meu).

Uma vez iluminado, seu horário de funcionamento avançava noite adentro. Até os anos 80, fazia-se apenas das tardes domingueiras o início de suas atividades, das 4:30h da tarde em diante, como exemplifica a citação acima. A partir dos primeiros anos da década de 1880, a movimentação ao seu redor com suas retretas noturnas passa a atrair cada vez mais público; o Chalé Quiosque Bar, construído dentro do Jardim, também passa a funcionar das 4 horas da tarde às 11 horas da noite vendendo seus quitutes e guloseimas, "cervejas nacionais e estrangeiras, vinhos, licores e outras bebidas de diversas qualidades", como se costumava anunciar. Mais do que oferecer vinho, cerveja e petiscos, o quiosque atraía também público. Funcionando diariamente até 11 horas da noite, contribuía para que se familiarizasse e fizesse do Jardim um local de encontro, de conversas, de convívio social.



Passeio Público com seus bancos, Chalet, quiosques de quitutes. Espaço de sociabilidade.

Entretanto nada mais atrativo para o Jardim Público do que as bandas de música. Os dias em que se apresentavam a "concorrência fervilhava", como dizia-se na época. Elas eram ao mesmo tempo pretexto e contexto para se ir ao Jardim. Mais do que incentivo, era visto como o seu próprio termômetro de frequência:

"Esteve bastante concorrido durante a tarde de domingo este aprazível lugar de recreio. A banda de música do sr. Luiz de Tullio fez-se ouvir até muito depois do anoitecer, o que deu lugar aos habitués se conservarem até mais tarde. Fazemos votos para que ao menos aos domingos, continue a haver música no Passeio. Note-se que a maior ou menor afluência no Passeio depende de haver ou não música." (Diário de Campinas, nº1614: 22/03/1881, grifo meu).

Em dias que elas excepcionalmente não se apresentavam, associava-se a falta de público à falta de música:

"Tivemos que lamentar mais uma vez a falta de música neste passeio durante a tarde de domingo. Cremos que foi esse o motivo porque os frequentadores se apareceram quasi ao anoitecer e logo se retiraram." (Diário de Campinas, nº 1625: 05/04/1881, grifo meu).

Em pouco tempo o Jardim Público já era uma referência no cenário urbano e as apresentações domingueiras de bandas tornaram-se insuficientes, ampliando-se também para dias da semana. Contratou-se a Banda Italiana regida pelo maestro Luiz de Tullio para apresentações fixas às quintas-feiras das 7:00 às 10:30 horas da noite. A Cia. de Bondes, além de fazer do Jardim Público seu ponto inicial e final, passou a trazer em seus carros uma bandeirinha sinalizando aos usuários que no Jardim haveria música:

"Contractou-se a distinta e sempre festejada música italiana para tocar domingo, trazendo nesse dia nos bonds, uma bandeirinha como signal de música no passeio, distintivo este que será sempre usado quando houver música no passeio." (Gazeta de Campinas, nº 1968: 18/07/1880, grifo meu).

Os melhoramentos no Passeio prosseguiram década de 80 afora instalando-se mais bancos, um lago e uma cascata.



Logo fez-se sentir a necessidade de construir sanitários e o Diário de Campinas, num tom minimamente curioso, comunica aos seus leitores:

" (...) Teremos um lago que refletirá o céu para alegria das almas sismadoras, uma cascata de cujas pedras correrá a lymphia agua murmurando queixumes e uns lugares menos poéticos, mas muito necessários para os que não são dados às prisões de ventre. Um regalo! Para os lyricos e para os realistas, para os que se sustentam de pétalas de rosa e para os que se enfartam de lombo de porco." (Diário de Campinas, nº 1579: 06/02/1881, grifo meu).

O coreto, doado por um importante empresário da cidade, W.V.Lidgerwood, é construído em 1883, com uma estrutura em ferro importada da Inglaterra. Em sua inauguração, 18 de fevereiro de 1883, o representante do Sr. Lidgerwood é acompanhado pela Banda Luiz de Camões da sua casa até o Jardim Público, onde a Banda Italiana se une ao cortejo para as comemorações e atos solenes do novo melhoramento.



Desenho em bico de pena do coreto doado por W.V. Lidgerwood ao Passeio Público em 1883

Outras praças neste momento, ao contrário do que acontecia no início da década de 1870, tornam-se mais locais de permanência do que apenas de "passagem". O Largo do Rosário, no coração da cidade, a partir de 1885 passa a ter apresentações de bandas de música. Na ausência de um coreto, os músicos acomodavam-se em cadeiras emprestados pelos moradores vizinhos. Toda arborizada, atraía as pessoas a sentarem em seus bancos para descanso ou uma boa prosa.



CAMPINAS — Largo do Rosário

Praças tornam-se locais de permanência e sociabilidade

O Bosque dos Jequitibás, antigo Bosque das Canalleiras, desde 1881 já era palco de retretas e atividades de lazer e tinha a Banda Italiana contratada para ali tocar todos os domingos, dias santos e principalmente durante os "pic-nics" muito frequentes, abastecidos de frango assado, presunto, cuscuz e outras delícias.

A Praça da Matriz Velha, até então ponto tradicional de tráfico de escravos, é arborizada por volta de 1886, tornando-se mais um ponto de convívio social.



O Largo do Mercado, atual Largo Carlos Gomes até então famoso por suas condições infectas, começa a ser limpo e urbanizado na década de 1890.



Com as palmeiras imperiais bem crescidas, calçamento e iluminação, o Largo ganha um visual majestoso. No centro, o coreto.



Sob uma inspiração romântica do espaço, os coretos incorporam-se definitivamente aos desenhos arquitetônicos das praças, ocupando um lugar bastante privilegiado, o centro da praça, para abrigar o seu grande atrativo: as bandas de música.



Jardim Público

Espécie de ribalta urbana, o coreto já nasce umbilicalmente ligada às bandas, pois foi pensado e arquitetado para a sua ocupação. Mais do que um simples móvel urbano decorativo, torna-se signo do processo de institucionalização das bandas nas praças. A sua história não se prende apenas

aos planos de urbanização, mas fundamentalmente à história dos homens, de seus hábitos, de seus costumes, de suas expectativas.

A letra da música "Tem gato na tuba", citada na epígrafe deste item, ao retratar numa visão bem humorada e brincalhona (é uma marcha de carnaval) a situação de uma retreta domingueira, coloca, significativamente nos primeiros versos, esses três elementos que nessa época eram indissociáveis - domingo/banda/coreto do jardim.

As praças então, no momento em que passaram a receber a atenção da administração pública tornando-se local de referência e preferência na cidade para passeios, descontração, diversão, já nasce com a presença das bandas de música, estimulando novas formas de relações sociais, de comunicação, de convívio.

Além de alimentar uma prática lúdica, de divertimento, a associação praça/bandas estimulou também um certo uso e gosto urbano: o passear ao ar livre, o sentar-se nos bancos, o encontro entre pessoas, o namorar, o descansar sob as árvores, o conversar, o corre-corre de crianças, o *footing* em volta do coreto, os mexericos, o vai e vem de homens e mulheres, jovens, velhos e crianças.



Mais do que uma nova forma de ocupar o espaço urbano,

representou uma nova forma de viver a cidade, mais do que um mero reflexo de uma sociabilidade pré-existente, significou a potencialização dessa sociabilidade que ampliou os horizontes sociais da cidade.³⁶

Esta integração entre as praça e as bandas criaram portanto, um espaço de acontecimento, onde as pessoas passaram a estabelecer novos códigos de comunicação, formas peculiares de vocabulário, de gestos, acenos, vestimentas. Num jogo de olhares, o se mostrar e o se sentir observado estimulava uma maior atenção e investimento no se vestir, no se apresentar publicamente, transformando muitas vezes a praça numa passarela da sedução e do espetáculo, espetáculos de gestos, de olhares, de convivência humana.

Este caráter de espetáculo se constitui pois, no contexto da praça, em um dos elementos que a transformaram de um espaço geográfico comum num espaço especial, de sociabilidade, onde as bandas de música fazem parte do espetáculo, mas não são elas mesmas o espetáculo. Diferentemente de ir a uma peça de teatro onde o desenrolar das cenas preenche às expectativas do espectador, as pessoas não iam à praça para assistir uma apresentação de banda e ficar em frente ao coreto apenas escutando as peças musicais alheio ao que passava em seu redor. O fascínio das retretas domingueiras exercido

³⁶ - Geertz quando interpreta a briga de galos em Bali, salienta que mais do que significar apenas um rito ou passatempo para os balineses, a briga, enquanto ritual, exterioriza a utilização da emoção dos balineses através de um vocabulário de sentimentos: "exaltação do risco, o desespero da derrota, o prazer do triunfo". Participando e assistindo uma luta após a outra, o balinês se familiariza com ela, adquirindo uma espécie de educação sentimental que coloca em foco uma série de experiências cotidianas. Assim, a subjetividade é ativada quando ela adquire uma forma, e neste caso específico, a briga de galos.

Mas Geertz amplia sua visão interpretativa. Diz ele que ao invés de ser um balinês e uma briga de galo, poderia ser um ouvinte de ópera, um observador de uma imagem pictórica, e porque não, acrescentaria eu, um participante de um retreta domingueira? Nesta perspectiva, a sociabilidade criada na praça, ao redor das bandas, não é um mero reflexo, é a criação ou a potencialização de uma sociabilidade até então muito diluída no espaço social, que ganha forma, sons, acenos, gestos, palavras...

sobre as pessoas provinha justamente deste clima de espetáculo e de festa que se instalava nos cantos da praça ao som das bandas de música, dos quiosques de quitutes, da água fresca dos chafarizes, das pessoas andando de cá prá lá ou sentada nos bancos, da sombra das árvores, dos caminhos entre os jardins...

IV - A MÚSICA E AS BANDAS

A BANDA

Handwritten musical score for "A BANDA". The score consists of ten staves of music, each with various chord annotations above it. The chords are written in a shorthand notation, including C7, F, D9, Gm, Cm7, F7, Bb, A7, Dm, G9, Cm, F7, Bb, A7, Dm, D9, Gm7, C7, F, Abdim, Gm6, C7, D9, Gm, Cm, F, and Gm, C, F. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also some handwritten annotations like "10/16" and "20/16" with arrows pointing to specific notes.

Estava a tã na vida
 O meu amor me chamou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 A minha gente no peito
 Despediu-se da dor
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor

O homem sério que contava diuheios, parou
 O fanoleiro que contava vantagens, parou
 A namorada que contava as estrelas, parou
 Para ver ouvir e dar passagem
 A noiva triste que vivia calada, sorriu
 A rosa triste que vivia fechada, se abriu
 E a menina de Tã se assanhou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do causaco e pensou
 Que ainda era moço pra sair no terraco, e dançou
 A moça feia debaixo da janela
 Pensando que a banda tocava pra ela
 A mancha alegre se espalhou na avenida e insinuou
 A lua cheia que vivia escondida, surgiu
 Minha cidade de Tã se enfeitou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor

Mas para meu des encanto
 O que era doce acabou
 Tudo tomou seu lugar
 Depois que a banda passou
 E cada qual no seu canto
 E em cada canto umador
 Depois da banda passar cantando coisas de amor

Que peculiaridade a música adquire quando associada a um grupo de pessoas que se aglutina através de seus instrumentos de sopro e percussão e saem pelas ruas, salões, praças afora, entoando valsas, polkas e dobrados? Que relações com seus ouvintes ela estimula através de sua performance musical, seus instrumentos, seus acordes?

Se voltarmos no tempo, vamos perceber que desde que o ser humano é considerado como tal, sempre produziu algum tipo de som, das suas cordas vocais até sofisticadíssimos instrumentos, como os atuais sintetizadores que guardam em sua memória um número impressionante de sons dos mais variados estilos e gêneros. Porque estamos sempre a procura de música? O que ela nos evoca ou provoca, que tanta necessidade sentimos em ouvi-la e produzi-la?

Mário de Andrade, entre as diversas atividades que exerceu no campo das artes e da literatura, dedicou-se também ao estudo da música explorando a sua função social na sociedade, seu poder socializador, sua capacidade de deslocar ou imprimir sentimentos e sensações aos seus ouvintes. Preocupou-se antes de tudo, em problematizar a atuação da música sobre aquele que a ouve, não apenas do ponto de vista social e cultural, mas também físico-psicológico.

Para isso partiu do princípio de que ao contrário de outras artes, a música, através de sua organização rítmica, não está condicionada às formas explicáveis e reconhecíveis intelectualmente como ocorre na pintura, na escultura, na literatura, onde cada uma à sua expressão, direciona o observador a uma textura, a uma imagem, a significados enfim, que remetem a algum tipo de representação; onde a própria apresentação da obra possui uma certa corporeidade no espaço: letras, tintas, massa, traços, contornos,

imagens, etc., que de uma forma ou de outra, referenciam aquele que vê, lê, toca, olha a obra de arte.

A música, ao contrário, não contém imagens objetivamente inteligíveis. Organizada através de sons, não possui materialidade, ela transita no espaço mas não se faz ver no espaço, apenas ouvir, sentir, imaginar; por mais nítida que ela possa ser, é invisível, impalpável; ela foge da lógica sensorial a que estamos acostumados a lidar na ordem do real, como o tato e a visão; ela aparece e desaparece, não podemos tocá-la, apenas ouvi-la. Está ela no limiar do visível e do invisível, entre o que se apresenta, mas ao mesmo tempo permanece oculto. (Wisnik, 1989)

Em várias culturas, principalmente aquelas não letradas, a música é considerada propriedade do espírito, de origem divina ou sobrenatural, pois ela comove, agita, assombra, provoca estados sensoriais fortes e "não aparece". Os próprios instrumentos musicais, materialidade responsável pela condução dos sons que saem do sopro, dos dedos, do toque, são apreciados com uma maior distinção, fetichizados não apenas no seu valor de uso, mas sobretudo no seu valor simbólico.

Situada nessas dimensões, a música não nomeia coisas visíveis como faz a linguagem verbal; ela sugere, joga com toda a força para o não verbal. Ela nos toma de assalto! De repente ela se expressa, penetra pelos nossos ouvidos e depois pela nossa alma e sentidos.

Wisnik em seu trabalho O Som e o Sentido (1989), reforça esse poder intra-subjetivo da música, apontado na década de 1930 por Mário de Andrade¹:

¹ - "Terapêutica Musical" in Namoros com a Medicina, publicado originalmente em 1937 e reeditado em 4ª edição pela Livraria Martins Editora e editora Itatiaia em 1980.

"A música atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação, tocando em efetivos do mental, do corporal, do intelectual, do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas." (Wisnik, 1989:25)

Através da organização rítmica e melódica, que não possui uma forma e uma narrativa objetiva e palpável, abre-se uma "vacuidade intelectual" que o ouvinte pode preencher com a sua sensibilidade, assumindo uma posição ativa e criadora perante ela.

Se nos colocamos na frente de um quadro que se intitula "A Paisagem", exemplifica Mário de Andrade, podemos observar o seu estilo, a sua textura, suas cores, seus jogos de tonalidades e intensidade de luz e nos referenciamos em suas formas, por exemplo, uma colina, um riacho, raízes de árvores, o crepúsculo, etc. Por mais que nossa percepção e sensibilidade transpassem o conjunto desta imagem pictórica, estaremos, de uma forma ou de outra, referenciados por alguns traços, tons, texturas, que nos permitiram inclusive, a partir deles, ampliar nossa percepção além-quadro.

Pois bem, uma música instrumental que se intitule igualmente "A Paisagem", abre um leque de possibilidades de sensações, representações, imagens que podem nos passar pela mente e pelos sentidos. Nesse caminho, Mário de Andrade sugere que frente a uma obra musical, nós temos uma posição ativa e criadora, pois criamos imagens que estão baseadas na nossa sensibilidade e percepção. No exemplo do quadro, por mais que tentemos abstrair o seu conteúdo e forma, nossa percepção é direcionada pelo o quê já constava na tela, mesmo que a ultrapassemos.

Portanto, por não exigir um esforço de compreensão intelectual e racional direcionada a uma referência específica, pré-determinada, a música,

através de sua organização rítmica pode diluir e até anular a consciência discursiva do ouvinte, aguçando suas faculdades sensoriais e provocando sensações ou estados de sonolência, exaltação, tristeza, agitação, alegria, leveza, irritação, etc. Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de "eficácia simbólica"², anestesiando ou estimulando determinadas sensações e comportamentos provocados pela natureza de sua inserção entre aqueles que a ouvem. Assim, ao mesmo tempo que pode dissimular um ato discursivo e racional, pode evocar sensações submersas no inconsciente do ouvinte, trazendo-a a tona de suas relações.

E aqui podemos aprofundar um pouco mais essa discussão dos sentimentos e sensações provocados ou não pela música com as reflexões que Eduardo Hanslick, professor da Universidade de Viena fez já na segunda metade do século XIX. Hanslick, que foi amigo de Brahms e contemporâneo de Lizt e Richard Wagner, publicou em 1854 o livro "O Belo Musical", no qual ele faz uma discussão sobre a estética musical, que de uma certa forma, é um contraponto à visão de Mário de Andrade, embora sejam de épocas diferentes e estejam interessados em questões diversas³.

Como um dos principais representantes do formalismo musical na Europa, Hanslick se recusa a considerar o despertar de sentimentos, emoções pela música, como uma característica intrínseca da estética musical. Se a partir da contemplação de uma expressão musical, que ele chama de "belo musical", emerge diante e dentro de nós sentimentos prazerosos ou trágicos,

² - Robert Darnton, na interpretação que faz sobre o massacre dos gatos na rua Saint Severin, parafraseando Lévi-Strauss de que "alguns animais são bons para pensar", chega a conclusão de que "os gatos eram bons para a realização de rituais no Antigo Regime", e eu diria que através desta eficácia simbólica que a música possui, ela é boa para sentir e aguçar nossas emoções.

³ - Mário de Andrade sobre o poder socializador e emotivo que a música provoca sobre os seus ouvintes, e Hanslick, sobre uma teoria da estética musical.

estes não dizem respeito à música em si, mas a uma decorrência do que ela pode ou não provocar. Para ele, a música é, sobretudo, uma representação do sentimento, não é o sentimento em si.

Do seu ponto de vista portanto, que aliás rompe com as teorias românticas de sua época, o fato da arte musical estar intrinsecamente entrelaçada com as nossas emoções, não quer dizer de forma alguma que é nesta relação música/sentimento que está o significado da música, seu sentido primordial. Para ele, o sentimento não é base para uma lei estética. Primeiro, por que estes sentimentos podem não emergir, e segundo, que eles, sentimentos ou estado de espírito, se modificam em sintonia com as nossas experiências e momentos de vida. A música de Mozart em sua época, exemplifica Hanslick, era considerada o máximo da representação das paixões violentas e arrebatadoras, até que apareceu Beethoven, e Mozart foi "promovido ao olímpico classicismo de Haydn".

Pelo raciocínio de Hanslick, se conclui então, que a música em si, enquanto uma organização de sons através de um fio melódico, não possui uma relação direta com a expressão de sentimentos. O efeito da música sobre o sentimento e sensações das pessoas não tem uma exclusividade, uma necessidade para ela poder ser expressar enquanto tal. O sentimento é uma decorrência, factível ou não, não é um princípio da definição da arte musical, ou melhor, da estética musical. A música não tem a capacidade de representar um sentimento determinado invariavelmente; uma coisa é ela poder provocar sentimentos (e sabemos e sentimos que ela provoca); outra coisa é dizer que para se constituir enquanto tal ela deva provocar sentimentos senão não atinge seu objetivo enquanto expressão de arte, de "belo".

Se para Hanslick então, a música não tem poder de exprimir o conteúdo dos sentimentos (apenas estimulá-lo ou não), o que ela pode

representar deles? Para o autor, a resposta seria a própria dinâmica da música, "as engenhosas combinações dos sons" que podem reproduzir ou estimular um processo psíquico através de seus diversos movimentos musicais - *presto, allegro, forte, adágio, piano*, etc, ou seja, tonalidade e timbres. É a cadência rítmica portanto, que tem o poder de agir no nível psicofisiológico do ouvinte, ativando determinadas funções sociais ou culturais, sejam elas místicas, religiosas, funções de trabalho, de embalo, situações romântico-amorosas, etc.

Na verdade, Hanslick tenta desmitificar o poder exacerbado de imprimir sentimentos atribuído à música, visão essencialmente romântica, que de certa forma, Mário de Andrade foi herdeiro. Para ele, a relação de obras musicais com determinados estados de espírito não subsiste sempre, em toda parte e nem é algo necessariamente obrigatório.

No meu entender, esta sua concepção dá conta para explicar alguns aspectos de manifestações musicais, por exemplo, o próprio tipo de absorção e reação das pessoas em relação à música das bandas. Se formos fazer um paralelo entre as décadas finais do século XIX e os dias de hoje, percebe-se, substancialmente, a mudança desta relação: os sentimentos, sensações, emoções que ela provocava até então, não são vistos e sentidos mais nos dias atuais, ao menos nas grandes e médias cidades. A música das bandas hoje, provocam mais sensações nostálgicas de um tempo onde elas brilhavam no coreto, do que realmente uma relação orgânica com aquele momento preciso em que a banda está tocando na praça.

Embora Hanslick relativize esse poder de imprimir sentimentos atribuído à música, ele não nega que a música, mais do que qualquer outra arte, é a que mais intensamente interfere sobre o nosso sistema nervoso⁴. Neste

⁴ - Desde Pitágoras, que parece ter sido a primeira pessoa que se tem notícia a utilizar a música para efeitos físicos e terapêuticos, até hoje, há quem defenda a audição da música como método terapêutico contra diversas doenças, devido o efeito excitante ou sedativo que os sons provocam sobre o nosso organismo físico.

ponto de vista, sua visão e a de Mário de Andrade estão bastante próximas, embora quase setenta anos separe os dois autores.

Um exemplo claro desta interferência da música no sistema nervoso e psíquico, são os rituais de umbanda e candomblé, que com as batidas marcadas de seus tambores, altera o estado emocional de seus participantes. Também nas sociedades não letradas, qualquer manifestação sonora é acompanhada de ritmos marcadamente tocados por instrumentos de percussão, que pela intensidade do timbre e inserção em situações ritualísticas, provocam estados cenestésicos coletivos. Normalmente nestas sociedades, a música não possui um significado enquanto um som puro, uma estética da sonoridade em si. Ela sempre está associada a uma função ritual, onde as melodias participam da produção de um tempo circular, monótono, com uma circularidade de escala que gira em torno de uma nota fundamental que funciona como tônica, como uma referência das demais notas, fazendo parecer monótona para quem está fora dela e extremamente envolvente para quem está dentro. (Wisnik, 1989:70/72) Assim, provoca um envolvimento coletivo e integrado entre aqueles que a praticam, aqueles que a ouvem, aqueles que a completam com um canto, uma dança⁵.

Mário de Andrade em seu texto "Terapêutica Musical"⁶, relata

⁵ - Este tipo de estrutura musical concentrado em torno de um eixo harmônico fixo, denominado música modal, introduz uma outra experiência de tempo musical: sua prática se integra aos contextos cerimoniais, sacrificiais, aos quais, com sua repetitividade circular rítmica, produz o próprio tempo do rito. Encontramos este tipo de trama, por exemplo, na música indígena, na música indiana, na música árabe, nas percussões de Bali e africanas, etc. (Wisnik, 1989:70/72). Ao contrário da música modal, portanto, onde a tônica e a escala fixam-se num mesmo campo, a música tonal produz um movimento mais complexo, com tensões, contrapontos, repousos, uma nova organização das alturas onde a trama musical contém todos os sons da escala musical, ordenados numa rede de acordes, num encadeamento harmônico. Com o tonalismo, a música extrapola suas funções estritamente rituais e sacrificiais, remetendo-se também o campo da contemplação estética: a música por ela mesma enquanto expressão poética de sensibilidade sem necessariamente uma função ou inserção num contexto ritualístico.

⁶ - Texto publicado em seu livro Namoros com a Medicina. Livraria Martins Editora e Editora Itatiaia Ltda, 4º edição, 1980.

uma experiência curiosa que teve ao escutar a apresentação de um Maracatu num carnaval de Recife. Conta ele que os instrumentos que acompanhavam a dança eram

"...instrumentos de percussão, bombos, gonguês, ganzás violentíssimos, num bate-bate tão possante que me era absolutamente impossível escutar qualquer som dos cantores."

E que num certo momento da festa carnavalesca, continua ele,

"... senti um mal estar doloroso, a respiração opressa, o sangue batendo na cabeça como um martelo e uma tontura tão forte que vacilei. Senti a respiração faltar e cairia fatalmente se não me retirasse afobado daquele círculo de inferno".

E já de longe da folia, observava atônito que,

"... os negros, as magras negras velhas lá ficavam com suas danças macias; lá ficariam horas, lá ficariam a noite inteira junto daquele estrondo; cada vez menos leitores, cada vez mais corpóreos..." (Andrade, 1980-b:19/20)

Além desses efeitos físicos, corpóreos, sensíveis que a música pode nos provocar, Mário de Andrade destaca mais um: o aspecto moral. Em Pequena História da Música (1980-a) ele enuncia que é quase unânime entre os povos e civilizações atribuir um *ethos*, valores ou posturas morais pré-determinados a certos processos rítmicos musicais. No Japão, exemplifica, em fins do século passado, era proibido ensinar nas escolas música popular japonesa porque os cantos populares eram considerados imoralizadores. Num nível mais amplo, tem-se por exemplo, os hinos nacionais, que são considerados símbolos sagrados, cuja execução é regulamentada por lei, estando sujeita aos mais variados tipos de punição.

Especificamente no Brasil, dentre o vários exemplos⁷, Mário de Andrade relata um muito curioso, no qual foi um dos personagens: por volta de 1915, causou maior indignação um compositor ter criado uma polifonia, uma "Rapsódia Brasileira" para piano, onde misturava o Hino Nacional e a melodia do polêmico e famoso maxixe "Vem cá Mulata". O fato foi denunciado em jornais como se as notas requebrantes do maxixe não fossem dignas de estarem juntas às do Hino Nacional. E Mário de Andrade, transformando-se de crítico em personagem, confessa, surpreso consigo mesmo, a sensação desconfortante que sentiu ao escutar tal "Rapsódia...". Dizia ele:

"Seja-me permitida a covardia de confessar: no fundo a coisa dói... nasce involuntariamente na gente, a sensação de desaforo!". (Andrade, 1980-b:26)

Para Mário, este exemplo mostra o extremo poder sugestivo do som, que acaba por se tornar muitas vezes símbolo de evocação de idéias, valores e sentimentos. A sua ininteligibilidade, nesses casos, é preenchida por uma identificação que é exterior ao som, ao ritmo.

Da onde se pode concluir portanto, que a música, através de sua organização rítmica e melódica, potencializa basicamente dois tipos de relações com o ouvinte: aquele em que, através da organização rítmica ordena os seus ouvintes a partir de um ethos, um valor, um sentido que lhe é atribuído culturalmente, e àquele que o transporta para um nível do "vazio discursivo", sem uma narrativa precisa que o fixe em algum lugar, em alguma idéia ou forma específica. Aqui, a imaginação fica mais livre de imagens fixas e sentimentos e movimentos são estimulados devido a esta vacuidade narrativa que ela provoca. Neste sentido, a música possui este potencial de ser sugestiva,

⁷ - Alguns dos quais envolvem as bandas de música, por exemplo, em 1906, quando o deputado Frederico Frota elaborou um projeto-lei pelo qual "Cidade Maravilhosa" perderia qualidade pomposa de Hino da Guanabara, pois sentiu-se escandalizado ao ver em uma cervejaria da cidade, uma banda fantasiada entrar em cena gingando e tocando a música hino de seu Estado. (Efegê, 1978:241)

sensorial, catalisadora e um extraordinário meio coletivizador. Diz ele textualmente:

"Devido seu fortíssimo poder dinâmico sobre o nosso corpo, conseguindo ritmar um agrupamento humano como nenhuma arte consegue, é de todas as artes a mais capaz de socializar os homens, de fundi-los numa unanimidade, num organismo só." (Nota manuscrita in Coli, 1990:46)

A própria noção de tempo se relativiza nesse universo musical. Nos seus movimentos melódicos, a música nos remete mais a um tempo não cronológico, virtual, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não tempo do inconsciente, fugindo de tempo linear, previsível, que nos remete a imagens fixas, a uma narrativa do dia a dia, como por exemplo, o badalar do sino da igreja que toca sempre às cinco horas da tarde anunciando o início de mais uma liturgia, ou um caminhão de gás que passa pelas ruas ecoando sempre a mesma música para chamar a atenção de sua freguesia, ou a vinheta de um determinado programa de TV, etc. A audição desses sons, estão incorporados a um tempo linear do dia a dia: missa às cinco, gás dia tal, início do programa X. Aqui, música/som e tempo, formam uma parceria na programação quase que automática do dia a dia.

No outro sentido porém, música e tempo se desprendem de uma rotina cotidiana. Embora estejam integrados neste cotidiano, permitem, sugerem ou propriamente estimulam uma transcendência daquele tempo momentâneo e linear onde as pessoas estão ouvindo a música. Há uma tendência a transportá-las a um espaço e tempo imaginado e criado por cada uma delas, que não se reduz a sucessão cronológica do tempo social comum e nem ao contexto onde se insere, e sim a um tempo circular que é estimulado pelo envolvimento coletivo e integrador da música.

A música funciona pois, como um estímulo de comportamento, de relações sociais. Se estamos entre amigos, por exemplo, e colocamos um disco no aparelho de som, estamos presumivelmente querendo criar um ambiente descontraído, onde a sonoridade da música e a fala das pessoas conversando, acabam, simbolicamente, criando um momento especial de relação entre elas, diferente daquele estabelecido no dia a dia apressado e corrido.

Quando estou falando de bandas de música tocando no coreto da praça, pessoas circulando de um lado para outro nas passarelas do jardim, ou simplesmente sentadas num banco, estou me referindo a um momento especial que é criado num determinado espaço da cidade (a praça), com um determinado tipo de execução musical (bandas de música) e com uma disponibilidade e interesse das pessoas ali presentes, que é muito diferente do que se passa no dia após dia comum de todo cidadão.

Portanto, a música, ou mais precisamente as bandas de música, no período pesquisado, possui um potencial para estimular um tipo de comportamento, de relação ou momento social, mas ela em si não basta, é necessário uma série de fatores e variáveis, que na sua associação tramam um contexto fértil (ou não), para a sua execução adquirir um sentido denso e ativo.⁸

Na praça, a música (da banda) não é compreendida como tendo um fim em si mesma, como por exemplo, um concerto de música erudita no

⁸ - É o quadro cultural a que se refere Darnton ao interpretar o grotesco massacre dos gatos por trabalhadores gráficos em Paris. Para entender tal episódio, Darnton trouxe à tona o quadro simbólico que envolvia os gatos no Antigo Regime - signo de feitiçaria, sexualidade, orgia, azar, etc - e que orientou a ação daqueles trabalhadores. Talvez se o massacre tivesse acontecido em outro momento, não teria o sentido emblemático que teve como na rua Saint-Severin.

Na mesma direção, Sahlins analisa a chegada do capitão Cook no Hawái no século XVIII. Um evento como a chegada de Cook à ilha, só adquiriu um significado emblemático e histórico, porque foi apropriado pela estrutura cultural daquela sociedade, que o relacionou com a volta de "Deus Lono", entidade mítica e divina cultuada pela população local e há anos esperada.

teatro, onde na relação público e música, qualquer movimento, como alguém falando alto ou tossindo, que venha se entropor em meio a esta relação que se quer direta, é olhado com desagravo ou impaciência; aqui, o espetáculo é a própria música. Na praça, o espetáculo é o contexto da situação - coreto, bandas de música, jardins, bancos, pessoas, balões, cataventos...

É neste sentido que penso a música das bandas inseridas no cotidiano urbano nessas décadas finais do século XIX e início do nosso século: através dos instrumentos de sopro e percussão que as bandas utilizam, dos arranjos de repertório que organizam⁹, a música das bandas insinuam um clima de descontração, de festa, que foge a uma narrativa automática do dia a dia, àquela do trabalho, dos problemas, da rotina cotidiana. Através de seu ritmo e cadência, sugere um tempo circular distanciando-se da sucessão cronológica do tempo social comum.

Talvez por isto o caráter nostálgico da música A Banda de Chico Buarque. Através das palavras, verso e rima, Chico captou muito bem o que o universo dos sons das bandas de música provocam, ou provocavam, quando irrompiam ruas e praças afora. As pessoas deixam de fazer o que normalmente fazem "prá ver, ouvir e dar passagem"; A cidade pára para ver a banda passar, uma passagem que provoca descontração ("a menina toda se assanhou"); alegria ("a marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu"); levanta o astral das pessoas ("a minha gente sofrida despediu-se da dor", "a moça triste que vivia calada sorriu", "a lua cheia que vivia escondida surgiu"), além de estimular uma sensação de coletividade ("minha cidade toda se enfeitou, prá ver a banda passar...").

⁹ - Aliás características apropriadas para serem tocadas ao ar livre de modo que a sonoridade grave de um trombone, a agudez de um flautim e o som retumbante dos pratos possam ecoar livremente pelos ares.

Este clima que a banda imprime ao ambiente provoca momentos de descontração e distração que pode estimular as pessoas a conversarem, a se olharem, a se tocarem, a se relacionarem, a mexericarem; sugestiona-se um ambiente fértil de sociabilidade, onde o que menos importa é a intelectualização ou análise do que está se tocando (como ocorre por exemplo num espetáculo musical num teatro), mas o clima que está se criando.

É este clima justamente que dá a música das bandas, sua peculiaridade, seja passando pelas ruas, seja como atração para os passeios dos solitários entre os jardins da praça, seja para aqueles que ali vão a procura de algum encontro; é o movimento de pessoas de lá para cá nas ruas, nos jardins da praça, nos bancos, nos quiosques, sonorizado e ritmado pela música das bandas, que se cria um ambiente fértil de proximidade, de contato, de encontro entre as pessoas, estimulando uma pluralidade de relações, de gestos, de ritos, de olhares, de expressões, de sentimentos, espetáculo da vivência e convivência humana.

A música, com seu poder intra-subjetivo de atravessar certas camadas defensivas de nossa consciência e tocar "em efetivos do mental, do corporal, do afetivo" (Wisnik, 1989:25), aguça as faculdades sensoriais daquele que a ouve, provocando vários estados de sensações (agitação, tristeza, disposição, alegria, etc.) e ativa determinadas funções sociais e culturais, dentre as quais o seu extraordinário poder coletivizador. Como dizia o próprio Mário de Andrade, "com seu poder fortíssimo sobre o nosso corpo, a música consegue agrupar e integrar as pessoas como nenhuma outra arte consegue. É de todas as artes, a mais capaz de socializar os homens".

Rubem Alves, em recente crônica¹⁰, analisando sobre o que constitui um povo, utiliza a música A Banda de Chico Buarque para reforçar

¹⁰ - "O Fim da Banda" publicada no Jornal Correio Popular, Campinas, no dia 27/07/97.

justamente este poder coletivizador que a banda possui. Escreve ele que o Chico "desandou a falar do faroleiro que contava vantagem, da namorada que contava as estrelas, do homem rico que contava o dinheiro, da moça triste debruçada na janela, cada um com o seu sonho pequeno". Mas que foi só a banda passar "para que cada um deles se esquecesse de seus sonhos pequenos por amor ao sonho grande. Começaram a seguir a banda: viraram povo".

Rubem Alves utiliza aqui a banda como uma metáfora da vida. Para ele, "um povo só nasce quando os indivíduos são seduzidos por um sonho de beleza", e a banda, enquanto música e ritmo que passa pela cidade e ritualiza os momentos, seduz as pessoas e elas, por um tempo, deixam de lado o seu mundinho, a sua rotina e passam a compartilhar com os outros um momento especial: ver, ouvir e dar passagem.



Esse poder de socialização entretanto, se potencializa (ou não) em consonância com as referências culturais e históricas que se considera: não se toca qualquer música, com qualquer instrumento, em qualquer hora, em qualquer lugar. A integração desta ou daquela prática musical no social se

apreende a partir da trama de significados culturais e históricos que a constitui e que lhe dá significância ou não¹¹. Porque a música das bandas hoje, principalmente nas médias e grandes cidades não possuem mais esse "poder socializador extraordinário" que tanto falava Mário de Andrade? Dentre a infinidade de variáveis que podemos considerar numa análise deste porte, está a inexistência de um contexto urbano e cultural que alimente um sentido de valorização da praça, das ruas enquanto locais por excelência para diversão, namoro, encontro de pessoas, *footing*, descanso. A praça, no decorrer das décadas de nosso século, perdeu seu poder de atração e o seu significado enquanto *locus* privilegiado de sociabilidade, e a música das bandas, até então sinônimo mesmo de praça, iniciou um processo de desintegração ou marginalização no espaço urbano e com o coreto vazio, as praças perderam boa parte de sua alma.

Portanto, se pretendemos uma análise densa sobre a interferência da música enquanto expressão de arte num universo social, não basta analisar apenas os efeitos sensoriais, sensíveis, coletivos, que *a priori* ela provoca, pois a música em si mesma, enquanto contemplação estética pode provocar estas sensações. O que torna a sua execução significativa e transformadora de uma situação social é a sua associação a um contexto cultural e histórico que lhe dê um sentido emblemático.

É neste sentido que a música das bandas no período apontado, potencialmente possuía um poder sugestivo de socialização, não enquanto uma expressão musical em si, mas enquanto uma expressão musical contextualizada e integrada num universo espacial, temporal, gestual,

¹¹ - Isso remete à Geertz. Ao interpretar a briga de galos em Bali, ele questiona o tempo todo o quê a briga, enquanto um fenômeno cultural daquela sociedade, está transmitindo com a sua ocorrência, quais os seus significados, que trama simbólica perpassa esta manifestação para que ela tenha se tornado emblemática na sociedade balinesa.

simbólico, que inaugurou e alimentou um novo estilo de se viver a cidade e de se comunicar nela.

Embora muitas vezes não percebamos, a música com sua imaterialidade não pode ser tocada, mas nos toca profundamente!

V - PERDENDO A CENA

"(...) E se o que era doce acabou depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente".

(Carlos Drummond de Andrade *in* Holanda, 1966)

Se neste período abordado as bandas estão integradas ao cotidiano urbano como nenhuma outra manifestação cultural e lúdica, o que faz elas irem perdendo a cena nas décadas de nosso século?

Embora a resposta para esta indagação não seja objeto desta dissertação, pois são tantas variáveis possíveis que uma nova pesquisa seria necessária, eu adiantaria já, algumas hipóteses.

As impressões iniciais que se tem é que embora as bandas de música, enquanto organização musical, continuem ainda integradas a alguns rituais urbanos, a partir das primeiras décadas deste século, gradativamente vão perdendo alguns espaços que até então faziam parte. As orquestras começam a ser não só mais requisitadas em determinadas situações em detrimento das bandas, como passam a ser classificadas como signo de mais *status*, sofisticação e erudição. O próprio maestro Sant'Anna Gomes que tanto trabalhou e divulgou as bandas de música na cidade, funda a sua própria orquestra; a Sociedade Musical Carlos Gomes, que teve uma banda de música atuante, depois dissolvida, funda uma orquestra "para servir de base para a constituição definitiva da sociedade".

Um outro indício desse distanciamento cada vez maior entre a posição ocupada pelas bandas e pelas orquestras, pode ser encontrada também na divulgação de alguns concertos realizados no Teatro São Carlos, como

aquele em benefício do artista Giovanni Scolari. Divulgou-se o nome de todos os músicos do concerto, entre eles, o próprio Giovanni Scolari, Sant'Anna Gomes, Emílio Giorgetti e outros, restando à Banda Luiz de Camões, participante do evento, apenas a informação de que ela "presta-se também a coadjuvar o beneficiado". Além de ocupar uma posição secundária, "coadjuvante", não há uma preocupação ou interesse em divulgar os músicos integrantes da banda, apenas que ela seria "dirigida pelo hábil professor Sr. Moreira", ao passo que os músicos que tocaram na orquestra são discriminados uma a um, além de serem adjetivados enfaticamente como "profectos professores".

Além de inúmeras situações onde as bandas acabam sendo preteridas ou colocadas à margem em função das orquestras, é nas décadas iniciais de nosso século que várias delas começam a ser organizadas com mais frequência, inclusive atraindo ou buscando músicos que até então tocavam em bandas.

O Jardim Público, então reduto das bandas, sempre devidamente cuidado e frequentado por "distintas famílias" (como se dizia na época), começa a sofrer uma série de problemas: arrombamento das portas do seu Chalet, roubo de arandelas de gás do coreto; em 1899 é cercado com grades e portões de ferro "bem altos e sólidos" para impedir a visita inoportuna de "gatunos" que começavam a fazer dali "ponto de encontro para suas farras e conversas" ou para afugentar aqueles que ficavam "se dedicando ao jogo mais favorável e brinquedos grosseiros, intercalados de gestos e palavras impróprias daquele passeio". Depois de receber muitas reclamações, a Intendência Municipal resolve, a partir de 1906, policiar o Jardim aos domingos.

Problemas de manutenção tornam-se também frequentes. Em 1901 a Intendência recebe reclamações clamando concertos urgentíssimos para o "elegantíssimo coreto de música", cujas colunas de ferro fundido estavam apoiadas num assento de madeira que apodrecia a cada dia. Cinco anos depois, 1906, um vereador apresenta na sessão da Câmara um orçamento de despesas para uma possível mudança do coreto do Jardim Público para outro local! No início da década de 20, a cascata, que tantos elogios recebeu dos frequentadores do Jardim, já estava seca e infectada, e já não tinha "boa fama" quem frequentasse aquele Passeio.

São vários os exemplos que indicam uma sensível perda de atração e cuidado com o Jardim Público, até então reduto das bandas de música e com retretas domingueiras bastante concorridas. Mas se por um lado, esta perda não dá conta de explicar a sensível perda de espaço das bandas de música no cotidiano pois outras praças se urbanizavam, tal como o Largo Carlos Gomes, o Largo do Rosário, por outro lado, e associado a outros fatores que já discorro a seguir, é inegável que esta decadência indica também que o principal e primeiro Passeio Público da cidade perdeu espaço enquanto *locus* de sociabilidade. O que impediria que outras praças se urbanizassem e o Passeio mantivesse suas atividades e seu poder de atração, afinal de contas a cidade se expandia, aumentando seu ritmo social e cultural!

É também nos primeiros anos do nosso século que Campinas não apenas ampliava os seus limites urbanos como incorporava à sua vida social e cultural uma série de atividades, instituições até então inexistentes, hábitos, comportamentos pouco vivenciados. As salas de cinema começam a se multiplicar e os filmes deixam de ser mudos, não necessitando de bandas ou orquestras para musicar suas cenas; percebe-se um crescimento considerável

de atividades e modalidades esportivas, não apenas com a fundação de vários clubes, principalmente de futebol, como também do seu exercício em caráter informal; tem-se a criação de centros de estudos e discussão científica como o Centro de Ciências Letras e Artes, fundado em 1901; há um incremento nas sociedades de dança; o gramofone e depois o rádio chegam à cidade ampliando as opções de lazer e de se ouvir música; surgem outros gêneros musicais como o chorinho e o samba que aglutinam ao seu redor um outro tipo de sociabilidade e interação; os espaços públicos se ampliam, as opções de lazer se multiplicam, a praça atrai, mas não é mais a mesma.

Some-se a tudo isto e a outros fatores mais, o crescimento das orquestras, já apontado acima, e a diminuição gradativa de formação de bandas de música. Elas não deixam de participar do cotidiano da cidade, mas participam menos e com outra inserção; não deixam de ser criadas, mas em números consideravelmente menores do que nos anos e décadas anteriores; não deixam de participar de certas festividades e rituais da cidade, mas não com aquela constância e organicidade de até então; o movimento em torno das praças continua, mas não com aquele poder de sedução e sociabilidade; no coreto nem sempre tem música, e com ele vazio, a praça perde um pouco de sua alma!



CONCLUSÃO

FREVO DE ORFEU

Vem, vamos dançar ao sol
Vem, que a banda vai passar
Vem ouvir o toque dos clarins anunciando
O carnaval
E vão brilhando os seus metais
Por entre cores mil
Verde mar
Céu de anil
Nunca se viu tanta beleza
Ah! Meu Deus
Que lindo o meu Brasil.

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Frevo - "Ajuntamento denso de pessoas que dançam e fazem trejeitos ao som das música nas festas carnavalescas; folia animada". (Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa, Aurélio Buarque de Holanda)

Orfeu - "De origem trásica, distinguiu-se por seus dons de músico e poeta. Com seu canto suave, abrandava a natureza e fascinava animais e até mesmo pedras. Alguns atribuem-lhe a invenção da lira, através da qual conseguiu encantar as sereias". (Dicionário de Mitologia Greco-Romana, edição Abril Cultural)

O título dado a esta música por Tom Jobim e Vinícius de Moraes é sugestivo e revelador. Uma composição que tem a banda como personagem principal une o sentido da folia, da dança animada (frevo) àquele que através de sua música tem o poder de enfeitiçar as pessoas e a natureza (orfeu).

"Frevo de Orfeu". Uma música que nos convida a "dançar ao sol", ver a banda passar com o toque de seus clarins anunciando mais uma folia, mais uma festa, mais um carnaval; a cidade se anima, as pessoas se envolvem; no brilho de seus metais as cores mil, as formas, céu anil!

Uma visão romântica sobre a banda, mas que expressa com beleza poética, o imaginário criado sobre elas. Um imaginário, que diferente de seu sentido etimológico, não existe apenas na imaginação, já existiu em corpo e alma, em força e ritmo em outros tempos e lugares.

Das fazendas à cidade, das igrejas ao carnaval, do teatro às praças, dos clubes às ruas, do circo ao cinema, as bandas de música transitaram por várias situações e territórios, revelando-se, nas últimas três décadas do século XIX e anos iniciais deste século, uma expressão musical e cultural emblemática no cotidiano das cidades que estimulou novos liames de sociabilidade e celebrou momentos especiais entre os personagens urbanos.

Embora a história e as transformações da cidade de Campinas na sua relação com as bandas tenha sido abordada enquanto um estudo de caso, o que percebi através das diversas fontes consultadas, é que a sua instituição e a sua integração no cotidiano também ocorreu em outras cidades, embora em momentos diferentes: algumas, anos e décadas atrás, outras, anos e décadas à frente. Nos estudos que focalizam a história das cidades na dimensão da cultura e do lazer, elas quase sempre são citadas, embora de forma fragmentada e rápida, sem uma preocupação precisa sobre as formas como essa participação se deu.

O que pretendi nesta dissertação então, foi uma abordagem articulada de coleta e interpretação de dados tentando entender porquê a banda de música é um gênero musical que emergiu e se transformou num agente cultural emblemático no cotidiano das cidades num determinado período de sua história; o que estavam significando naquele momento, que tipo de interferência provocavam na cidade, nos grupos, nas pessoas quando saíam tocando seus clarins, trombones e bombardinos?

Cruzando sua emergência com as transformações ocorridas na cidade, pude perceber então que conforme a cidade se modernizava com a iluminação pública, com transportes menos precários, saneamento, urbanização das praças, uma série de equipamentos e opções culturais (clubes, circos, espetáculos teatrais, espetáculos itinerantes, etc) iam também se instalando e se multiplicando, aumentando o trânsito social e cultural, principalmente nas regiões centrais da cidade. Neste contexto, as bandas, diferentemente destes equipamentos culturais que quase sempre restringiam suas atividades ao local em que estavam estabelecidos, rompiam e extrapolavam territórios, demonstrando uma surpreendente capacidade de circulação e integração nas diversas situações, acontecimentos, redes culturais e sociais da cidade.

Neste sentido, pensar a banda de música é pensá-la não apenas como uma dimensão lúdica e cultural das cidades, integrante do leque de opções de entretenimentos oferecidos naquele momento, mas parte da própria dinâmica urbana, numa espécie de marcador ritual.

Além disso, é preciso não esquecer que elas foram fundamentais na popularização da música erudita e divulgação da música popular. Até então, o acesso a própria audição de músicas era privilégio de uma pequena elite; com as bandas nas praças e ruas, várias peças musicais clássicas,

principalmente européias, passaram a ser divulgadas. As polcas, valsas, mazurcas, restritas até então aos ambientes de "veludo e cristais finos", invadiram a rua e penetraram em ouvidos desconhecidos.

Enquanto uma atividade cultural que fez da música seu instrumento de inserção e comunicação, as bandas expressaram também dimensões e contradições da sociedade naquele momento através do agenciamento de seus músicos: escravos, fazendeiros, comerciantes, barbeiros, italianos, alemães, negros, foliões, operários, são alguns dos agentes sociais que travestidos de músicos mostraram para a cidade um pouco de sua cara.

E na historicidade de suas trajetórias, a banda e a cidade encontraram-se num lugar especial: a praça, paisagem urbana privilegiada para encontro e permanência de pessoas, símbolo de sociabilidade. Potencialmente local de reuniões, solo fértil para o convívio de conhecidos e estranhos, a praça descortinou para a cidade um novo horizonte social. A sociabilidade criada em torno dela e das bandas acabou estimulando um novo tipo de comunicação através de uma maior pluralidade de relações, gestos, olhares, expressões, sentimentos, espetáculos de vivência e convivência humana.

Os coretos, ribalta urbana, palco das bandas de música, passaram a ser integrados a sua arquitetura, ocupando um lugar privilegiado: o seu centro, local de atenção, local de destaque, tal como a localização das praças em relação à cidade; ambos insinuavam uma linguagem de socialização, permitindo, além de sua ocupação física, uma identificação simbólica das atividades ali exercidas e a principal, inegavelmente, foram as bandas de música. Embora a sua formação enquanto grupo musical anteceda este novo convívio, é nele que ela se institucionaliza, se fixa. As pessoas não iam à praça apenas para ver e ouvir as bandas tocarem, pois constantemente as próprias

bandas serviam de fundo musical para as conversas de cá e acolá, para o jogo dos olhares, ou para o simples descanso e descontração. Também as bandas não se instalaram na praça simplesmente por conveniência aproveitando o seu poder de atração, inclusive porque ela só adquire sabor de convívio, sociabilidade, em função de uma série de atrações, nas quais a banda de música tornou-se a principal. Ia-se à praça e ouvia-se a banda porque constituiu-se, nesse momento historicamente datado, uma relação íntima entre ambas em sintonia com todo um contexto cultural que se instituía lenta, porém significativamente: uma vida social e cultural que se ampliava às ruas, às lojas, às vitrines, aos clubes, às relações mais diversificadas, à horizontes mais amplos de cultura e vivência humana.

Mais do que pertencerem a um cenário urbano em transformação, portanto, as bandas são constitutivas destas transformações, alterando, quando não muito reinventando o cotidiano, introduzindo momentos de saudação, homenagem, vitalidade, folia, distração, através de sua performance musical. Enquanto um ritual coletivo que envolve gestos, instrumentos, vestimentas, personagens - aquele que toca, aquele que escuta, aquele que compõe, aquele que rege, aquele que passa, celebrou momentos especiais onde determinados elementos e relações sociais adquiriram um ritmo e sabor diferente daqueles estabelecidos no dia a dia.

Alterando o cotidiano com novos sons e tons, as bandas, naqueles tempos de postes de iluminação torneados artisticamente, *bonds*, chapéus, vestidos de escumilha, *schottisch*, decoravam o espaço, sugeriam um novo tempo cultural, envolviam o momento, seduziam a imaginação, descontraíam seus ouvintes através dos sons que saíam de suas trompas, flautas, clarins, clarinetes, requintas, trombones, sax-horn, oficleides, caixas, pratos, bombardão, bumbos, bombardino...

ANEXO I

ANEXO I

BANDAS DE MÚSICA DE CAMPINAS

OBS: Infelizmente, nem todas as datas abaixo assinaladas referem-se exatamente a fundação das bandas de música (principalmente as mais antigas), pois, como já explicitiei na Introdução deste trabalho, os dados e informações sobre elas são escassos e muitas vezes pouco precisos. A nível de ilustração, tem-se por exemplo, a notícia que determinada banda em determinado ano estava em plena atividade na cidade, porém não se tem a informação pontual do ano de sua fundação. O critério que utilizei foi adotar a data mais antiga encontrada nos documentos como referência de sua atuação.

1840 -1840 ~ Banda Marcial

1847 ~ Banda Campineira (antiga Banda Marcial)

1860 -1863 ~ Banda Musical de Amadores Philorfênicas

1864 ~ Banda Romana

~ Banda Santa Cruz

~ Banda Sant'Anna Gomes

~ Euterpe Infantil

1870 -1870 - Banda da Fazenda Matto Dentro

1871 - Banda União dos Artistas

1873 - Banda da Fazenda Santa Maria

Banda Philorfênica

Banda Euterpe Comercial

1876 - Banda Orphelina

1877 - Banda do Colégio Culto à Ciência

Banda Lyra Campineira

Banda da Fazenda Chapadão

Banda da Fazenda Recreio

Banda da Fazenda Anhumas

1878 - Banda Italiana

Banda Carlos Gomes

1879 - Banda Artística Campineira

1880 -1880 - Banda Luís de Camões

1885 - Banda Correia de Mello

Banda Garibaldina

Banda Amadores do Oeste

Banda Silvestre

Banda da empresa Mac Hardy

1888 - Sociedade Musical P. Arens

1890 -1894 - Banda União Operária

1895 - Banda Ítalo Brasileira

Banda Musical Campineira dos Homens de Cor

1899 - Banda Azarias de Mello

Sociedade Musical Lira de São Benedito

ANEXO II

CIDADE DE CAMPINAS EM 1900

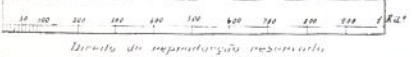
Expressamente feito para o livro "CAMPINAS EM 1900," organizado por Leopoldo Amaral e editado pela casa "LIVRO AZUL" de Castro Mendes & Jânio.



Indicações

- 1 Escola Corroa de Mello
- 2 Teatro S. Carlos
- 3 Matriz Nova
- 4 Praça dos Banheiros
- 5 Igreja do Itamariz
- 6 Teatro Itália
- 7 Praça da Indústria
- 8 Carlos Viana
- 9 Matriz Velha Praça de Espanha
- 10 Orelas Italiano
- 11 Igreja S. Benedito
- 12 Mercado Hortaliças
- 13 Dispensário
- 14 Câmara Municipal
- 15 Casa d'Água
- 16 Gammeiro
- 17 Igreja de S. Cruz
- 18 Instituto Agronômico
- 20 Loja de Artes e Ofícios
- 21 Santa Casa
- 22 Grupo Escolar
- 23 S. Portugal de Beneficência
- 24 Praça Luiz de Camões
- 25 Gymnasio
- 26 Praça Carlos Gomes
- 27 Jardim Publico
- 28 Praça do Povo
- 29 Depósito Municipal
- 30 Filarm. C. A. Espagnola
- 31 Quartel de Polícia
- 32 Espectáculo C. Mogyana
- 33 Casa Zoro Astor
- 34 Praça Francisco de Sá

ESCALA 1:10.000



Divisão de topografia reservada

CRÉDITO DAS FOTOGRAFIAS E ILUSTRAÇÕES

Acervo Maria Luiza de Pinto e Moura

páginas ~ 27, 36, 38, 39, 41, 43, 48, 49, 50, 55, 69, 72, 78, 91,
103, 106, 112, 113, 127, 150, 152, 155, 156, 157,
158, 176, 182.

Reproduções de Jornais ~ Luisa F. Duarte do Páteo

páginas ~ 20, 55, 65, 87, 88, 91, 93, 95, 108, 111, 124, 140,
144, 147.

Livros:

A Banda ~ Chico Buarque de Holanda. Ed. Fco Alves, 1996

páginas ~ 161, 162.

Patápio Silva: Músico Erudito ou Popular ? ~ Maria da Graça N.
de Souza, et alli. Editora Funarte, 1983.

página ~ 122.

Retalhos da Velha Campinas ~ Geraldo Sesso Júnior. 1970.

páginas ~ 66, 130, 145, 154.

Coleção Nosso Século ~ Abril Cultural, Vol. I, 1980.

páginas ~ 30, 135.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Mário. "São Luís do Paraitinga" *in* Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, vol.CXXI, 1949.

ALENCAR, Edigar de. O Carnaval Carioca Através da Música. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1985.

ALMANAK DE CAMPINAS PARA 1871. Campinas Typografia da Gazeta de Campinas, ano I, 1870.

ALMANAK DE CAMPINAS PARA 1872. Campinas Typografia da Gazeta de Campinas, ano II, 1871.

ALMANAK DE CAMPINAS PARA 1873. Campinas, Typografia da Gazeta de Campinas, ano III, 1872.

ALMANACH POPULAR PARA 1878. Campinas, Typografia da Gazeta de Campinas, ano I, 1877.

ALMANACH POPULAR DE CAMPINAS PARA O ANNO DE 1879. Campinas. Typografia da Gazeta de Campinas, 1880.

ALMANACH HISTÓRICO E ESTATÍSTICO DE CAMPINAS - 1912 e 1914. Campinas, Typografia da Gazeta de Campinas, 1915.

ALMANACH DA MÚSICA PARA TODOS. São Paulo, Tipografia da Música para todos. 1899.

ALMANAQUES DE SÃO PAULO. Os Primeiros. São Paulo, Convênio IMESP/DAESP, 1983.

ALMEIDA, Aluísio. O Folclore da Banda de Música. In Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. São Paulo, ano XXXII, vol. CLXXVI, 1969.

AMARAL, Leopoldo. Campinas Recordação. São Paulo, Secção de Obras D'O Estado de São Paulo, 1927.

AMÊNDOLA, João. "O Comércio de Campinas". *in* Monografia Histórica de Campinas. Rio de Janeiro, IBGE, 1952.

ANDRADE, Mario de. Pequena História da Música. São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., Tomo VIII, 1953.

_____. "Terapêutica Musical" *in* Namoros com a Medicina. reedição Livraria Martins Editora e Editora Itatiaia, 1980

_____. Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo, Editora Itatiaia/IEB/USP/EDUSP, 1989.

ANDRADE, Oswald. Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe- Memórias e confissões. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 1978.

ARANTES, A. Augusto. Cultura Popular. São Paulo, Ed. Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1984, 7ª ed.

ARAÚJO, Vicente Paula. A Béla Época do Cinema Brasileiro.

_____. Salões, Circos e Cinema em São Paulo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.

ARIÉS, Phillippe. História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.

BATTISTONI FILHO, Duilio. "Traços da Cultura Francesa na Segunda Metade do Século XIX. *in* Aspectos Culturais da História de Campinas. Campinas, 1983.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A Cultura na Rua. Campinas, Papirus Editora, 1989.

BRAGA, Pedro B. e RELVAS, Eunice. Coretos em Lisboa- 1790/1990. Lisboa, Editorial Fragmentos, 1991.

BRÍGIDO, João. O Ceará (Lado Cômico). Fortaleza, Editor Louis Cholowiccki, 1889.

BRITO, Jolumá. História da Cidade de Campinas. São Paulo, Ed. Saraiva, 1969.

BRUNO, Ernani Silva. História e Tradições da Cidade de São Paulo. RJ. Livraria José Olympio Editora, vol. II e III, 1953.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CAARAURA, M. - "Um professor para os músicos de sopro" *in* Defesa da Cultura Nacional, patrocínio Banco Auxiliar, São Paulo, 1982.

CÂMARA MUNICIPAL DE CAMPINAS. Relatório do Intendente Municipal - 09 à 30 de julho de 1893. Campinas, Typografia Livro Azul, 1893.

_____. Relatório do Intendente Municipal - 1º de outubro à 31 de dezembro de 1894. Campinas, Typografia Cardona, 1895.

_____. Relatório do Intendente Municipal - 4º trimestre de 1895 e ao triênio de 1893 à 1895. Campinas, Typografia Livro Azul, 1896.

_____. Relatório do Intendente Municipal - 1º de janeiro à 31 de março de 1895. Campinas Typografia Livro Azul, 1895.

_____. Relatório do Intendente Municipal - 1º de abril à 30 de junho de 1895. Campinas, Typografia Livro Azul, 1895.

_____. Leis, Resoluções e mais Actos promulgados- 1896. Campinas, Typografia Livro Azul, 1896.

_____. Leis, Resoluções e mais Actos- 1897. Campinas, Typografia Livro Azul, 1898.

_____. Relatório do Intendente Municipal - 11 de setembro de 1897 à 31 de março de 1898. Campinas, Typografia Livro Azul, 1898.

_____. Leis e Resoluções da Câmara- 1898. Campinas, Typografia Livro Azul, 1899.

CARDOSO, Elizabeth Dezouart (et alli). História dos Bairros - Memória Urbana, Tijuca. RJ. João Fortes Engenharia/Index Editora, 1984.

CARDOSO, Ruth. (org) Aventura Antropológica. Rio de Janeiro, Editora Paz & Terra, 1986.

CARPINTERO, Antonio Carlos Calual. Momento de Ruptura: as Transformações no Centro de Campinas na Década dos Cinquenta. Tese de Mestrado, FAU/USP, 1991.

CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo, Editora Itatiaia e EDUSP, 1988.

CASTAGNA, Paulo Augusto. "A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII" *in* *Leitura*, publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, nº143, 12/04/94.

CASTRO MENDES, José de. *Efemérides Campineiras - 1739/1960*. Campinas, Editora Gráfica Palmeira, 1966.

_____. *História de Campinas*. Campinas, Edição Correio Popular, 1968/69.

_____. *Monografia Histórica do Município de Campinas*. Rio de Janeiro, 1952.

_____. *Manuscritos*, s/d, coleção Maria Luiza Silveira de Pinto e Souza.

_____. *Retratos da Velha Campinas*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1951.

CASTRO, Ênio de Freitas e. "Dicionários de Música Brasileiros" *in* *Revista Brasileira de Cultura*, MEC, nº 5, 1970.

C.C.L.A., *Revista*. 1º Centenário de Carlos Gomes-1836/1936. Campinas, *Revista C.C.L.A.*, 1936.

CÓDIGO DE POSTURAS DA CÂMARA MUNICIPAL DA CIDADE DE CAMPINAS- 1858 *in* Livro de Correspondências de Posturas e Editais de 1856/1872. Câmara Municipal de Campinas.

_____ - 1864. Campinas, Typografia Campineira.

_____ - 1872. Campinas, *Gazeta de Campinas*, nº259, ano III

_____ - 1880. *in* Registro de Correspondências de 1872 à 1881. Câmara Municipal de Campinas.

COLI, Jorge. "Mário de Andrade e a Música" *in* *Mário de Andrade Hoje*, BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). São Paulo, Editora Ensaio, *Cadernos Ensaio* nº4, 1990.

DAVIS, Natalie. *Culturas do Povo*. Rio de Janeiro, Ed. Paz & Terra, 1990.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo, Livraria Martins/EDUSP, Tomo I (vol.1 e 2) e Tomo II (vol.3), 1972.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

DONATO, Hernâni. "A cidade de São Paulo em 1894" *in* *Leitura*, publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado, nº143, 12/04/94.

DORNAS FILHO, João. *A Influência Social do Negro Brasileiro*. Curitiba, Ed. Guaíra, 1943.

DUARTE, Rafael. *Campinas de Outr'ora*. São Paulo, Typografia Andrade e Mello, 1905.

DUMAZZEDIER, Jofre. *Lazer e Cultura Popular*. São Paulo, Editora Perpectica, 1973.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo, Editora Paulus, 1995.

DURHAM, Eunice. *A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna in* *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro, 1977.

_____. "A Investigação Antropológica em Áreas Urbanas" *in* *Revista de Cultura Vozes*, vol. 67, nº 2, 1973.

_____. "Cultura e Ideologia" *in* *Revista Dados*. Rio de Janeiro, Ed. Campus, volume 27, nº1, 1984.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas da Música Popular*. Rio de Janeiro, Edição Funarte, Volume I, 1978.

_____. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1982.

_____. *Meninos, Eu Vi*. Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1985.

ELAZARI, J. Mader. *Lazer e Vida Urbana - São Paulo, 1850-1910*. Tese de Mestrado, USP, 1979.

ELLMERICH, Luis. *História da Música*. São Paulo, Ed. Fermata do Brasil, 1977.

ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. São Paulo, Ed. Civilização Brasileira, 1958.

FELDMAN-BIANCO, Bela. (org) *A Antropologia das Sociedades Contemporâneas - Métodos*. São Paulo, Ed. Global Universitária, 1987.

FOOT-HARDMAN, Francisco. "Lyra da Lapa: Acorde Imperfeito Menor". *in Remate de Males*, nº 5, 1985.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos da Música Brasileira*. São Paulo, Editora Nobel, 2ª edição, 1986.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio e INL, Tomo I, 1977.

GARCEZ, Lucas Nogueira. *Plano de Eletrificação do Estado de São Paulo*, São Paulo, DIFEL, vol I, 1956.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GODOY, Joaquim F. *Província de São Paulo*, Rio de Janeiro, Typografia do Diário do Rio de Janeiro, 1875.

GOMES, Arlindo. "Campinas. Sua Fundação e sua História Musical" *in Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música da Universidade, nºs 3 e 4, 1936.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte e TACUCHIAN, Ricardo. "Organização, Significado e Funções da Banda de Música Civil" *in Pesquisa e Música*, vol. I, nº 1, Conservatório Brasileiro de Música, Machado Horta Editora e Publicidade Ltda.

HABERMANS, Jurgen. *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1984.

HALL, Michael e PINHEIRO, Paulo Sérgio. *A Classe Operária no Brasil*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.

HEITOR, Luis. *Música e Músicos no Brasil*. Rio de Janeiro, 1950.

HOLANDA, Chico Buarque de. *A Banda*. Livraria Francisco Alves, SP, 1966

KIEFER, Bruno. "Função Integradora da Música" *in* *Revista Brasileira de Cultura*, MEC, nº 8, 1971.

_____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Movimento, 1976.

LAGE DA CRUZ, Andrea Mendonça e VARGAS, Joana Domingues. "A Vida Musical nos Salões de Belo Horizonte (1897-1907)" *in* *Análise e Conjectura*. Belo Horizonte, vol. 4, nº 1, jan/abril-1989.

LAPA, José Roberto Amaral. *Primeiras Notas para uma Bibliografia da História de Campinas*. Marília, Departamento de História da F.F.C.L. de Marília, 1966.

_____. *A Cidade - Cantos e Antros*. São Paulo, Edusp, 1996.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. "Documento/Monumento" *in* *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, vol. 1, 1984.

_____. *História - Novos Objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

_____. *Reflexões sobre a História*. Portugal, Edições 70, 1986.

LEITÃO, C. de Mello. *Visitantes do Primeiro Império*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1934.

LIMA, Florêncio de Almeida. *Elementos Fundamentais da Música*. Rio de Janeiro, 1948.

LINDLEY, Thomas. *Narrativa de uma Viagem ao Brasil*. 1969.

MAGNANI, J. Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

_____. "Pensar Grande o Patrimônio Cultural" *in* Revista Lua Nova, São Paulo, Ed. Brasiliense, vol. 3, n° 2, 1986.

MARAM, Sheldon Levi. *Anarquistas, Imigrantes e o Movimento Operário. 1890-1920*. Rio de Janeiro, Ed. Paz & Terra, 1970.

MARIANO, Júlio. *Campinas de Ontem e de Ante-Ontem*. Campinas, Editora Maranata, 1970.

MARTINS, Antonio Egydio. *São Paulo Antigo (1554-1910)*. Livraria Francisco Alves, 1912.

MARTINS, Guimarães. *Modinhas*. São Paulo, Editora Fermata do Brasil, 1972, 3ª edição.

MATOS, Odilon Nogueira e RICCI, Maria Lúcia de S. Rangel. *Um Pouco da História de Campinas*. Campinas, Deptº de História da PUCC, 1985.

MAUSS, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.

_____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Edusp / Epu, vols. 1 e 2, 1974.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. Editora da Universidade Federal de Goiás, 2ª edição, 1981.

MONOGRAFIA HISTÓRICA DE CAMPINAS. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro-Editor.

MORSE, Richard N. *São Paulo- Raízes Oitocentistas da Metrópole*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1950.

MOURA, Maria Luiza Silveira de Pinto e - *Coleção de Recortes*.

NOGUEIRA, Lenita Waldige. *Maneco Músico. Pai e Mestre de Carlos Gomes*. Tese de Mestrado, ECA/USP, 1989.

_____. "Manoel José Gomes em Campinas". *in* ARTE UNESP, São Paulo, vol. 7, 191.

NORI, M.Elizabeth C. e VASCONCELOS, Paulo Alex C. - A Arte da Música Impressa. PMSP/SMC - Centro Cultural/SP - 1987.

OTAVIO, B. Campinas Antiga - As Festas de 1846. Campinas, Typografia Livro Azul, 1905.

OTÁVIO, José. Os coretos no cotidiano de uma cidade- Lazer e classes sociais na Paraíba. Paraíba, Fundação Cultural do Estado da Paraíba, 1990.

PIRES, Mário Jorge. "O Lazer em São Paulo no Início do Século". *in* Revista Comunicação e Artes. São Paulo, ECA/USP, ano 14, nº 22, 1989.

PLUM, Werner. Exposições Mundiais no Século XIX. Espetáculo da Transformação Sócio-cultural. Cadernos do Instituto de Pesquisas da Fundação Friedrich Ebert, Bonn, 1979.

RENAULT, Delso. O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1969.

_____. Rio de Janeiro - Uma cidade refletida nos jornais. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 1978.

_____. O dia a dia no Rio de Janeiro segundo os jornais- 1870/1889. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 1982,

REQUIXA, Renato. "O Lazer nas Grandes Cidades e os Espaços Urbanizados". *in* Cadernos de Lazer, São Paulo, Ed. Brasiliense.

REZENDE, Carlos Penteado de. Fragmentos para uma História da Música em São Paulo. São Paulo, Gráfica Municipal, 1954.

_____. Notas para uma História do Piano no Brasil (Século XIX). Xerox, s/d.

RIBEYROLLIS, Charles. Brasil Pitoresco. São Paulo, Livraria Martins, 1941.

SALLES, Vicente. Sociedades de Euterpe - As Bandas de Música no Grão Pará. Edição do Autor, 1985

SANTOS, Alcino et alii. Discografia Brasileira 78 RPM - 1902/1964. Rio de Janeiro, Edição Funarte, Vol. I, 1982.

SEEGER, Anthony. "O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central" *in* Os Índios e Nós- Estudo sobre Sociedades Tribais Brasileiras. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1980.

SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público. As Tirantias da Intimidade. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SESSO, Geraldo. Retalhos da Velha Campinas. Campinas, Empresa Gráfica e Editora Palmeiras, 1970.

SILVA, J. C. Gomes. Os Sub-urbanos e a Outra Face da Cidade. Negros em São Paulo. 1900-1930. Lazer, Cotidiano e Cidadania. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UNICAMP, 1990.

SILVA, Leonardo Dantas. "Presença da África no Carnaval de Recife" *in* Leitura, Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, nº 141, 12/02/94.

SOUZA, Maria da Graças Nogueira de et alli. Patápio: Músico Erudito ou Popular ? Rio de Janeiro, FUNARTE, Col. MPB, nº 8, 1983.

TAUNAY, A. d'Escragnolle. "Na Bahia Colonial" *in* Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo 90, vol. 144, 1924.

TINHORÃO, J. Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

_____. Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV. São Paulo, Editora Ática, 1981.

_____. Música Popular de Índios, Negros e mestiços. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1972.

_____. Os Sons que Vêm da Rua. Rio de Janeiro, Edições Tinhorão, 1976.

TSCHUDI, J.J. von. Viagem às Províncias do Rio de Janeiro e São Paulo. Livraria Martins Editora S.A. 1953.

VAREJÃO, Lucilo. "A Propósito das Velhas Bandas de Música". *in* Boletim da Cidade e do Porto de Recife, Recife, nº 43, 1952.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Popular, São Paulo, Livraria Martins, 1964.

VOLKART, Christiano. *Monografia de Campinas*. Campinas, Typografia Livro Azul, 1903.

WEBER, Eugen. *França, Fin-de-Siècle*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Música*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2º edição, 1982

_____. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras e Círculo do Livro, 1989.

ZALUAR, Augusto Emílio. *Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)*. São Paulo, Livraria Itatiaia Editora Ltda./EDUSP, 1975.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, País do Futuro*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1941.

JORNAIS

ACÇÃO (São Paulo)

19/07/1937, Ano 1, nº 235.

CEARÁ SOCIALISTA (Fortaleza)

20/07/1919, Anno 1, nº 2.

17/08/1919, Anno 1, nº 6.

31/08/1919, Anno 1, nº 8.

CIDADE DE CAMPINAS (Campinas)

1885 a 1895.

CORREIO POPULAR (Campinas)

- 29/04/1971, 25º Aniversário da Lira Musical Santa Cecília.
- 04/07/1972, Banda Carlos Gomes comemora seu 77º Aniversário.
- 05/06/1973, Corporação Musical dos Homens de Cor Comemora 40º Aniversário.
- 02/11/1973, Banda Santa Cecília Recebe Convites para se Exibir.
- 14/07/1974, Banda Musical Faz Aniversário Hoje.
- 15/07/1975, O Incentivo às Bandas de Música.
- 05/10/1975, A Banda de Música não Morreu.
- 04/04/1977, A antiga Banda Ítalo.
- 27/11/1977, Bandas de Campinas Poderão Desaparecer.
- 05/04/1978, Banda dos Homens de Cor.
- 12/03/1983, Bandas com Cachê Voltam às Praças.
- 05/08/1984, Concurso de Bandas no Jardim Carlos Gomes.
- 04/07/1985, Banda Carlos Gomes completa 90 anos.
- 02/03/1986, Chalés, Coretos e Quiosques.
- 13/07/1986, Banda Quer Músicos que Toquem por Amor.
- 10/06/1988, Banda São Luis Gonzaga Recebe Instrumentos Novos.

DIÁRIO DE CAMPINAS (Campinas)

1874 a 1887.

DIÁRIO DO POVO (Campinas)

06/07/1958, A Banda Municipal Carlos Gomes Festejou Ontem seu Aniversário.

03/05/1964, Domingo tem Banda.

10/01/1971, Hoje é Domingo Dia de Retreta.

12/06/1973, Um Grupo de Negros Fundado Há 40 Anos.

05/05/1974, Lira Musical Santa Cecília, 28 Anos.

04/07/1975, Banda Carlos Gomes faz 80 Anos.

30/07/1983, De Novo nas Praças as Bandas da Cidade.

04/07/1985, Lirismo, Beleza ~ Hoje a Banda Comemora 90 Anos.

01/09/1985, O que Será das Bandas de Coreto de Campinas.

01/08/1986, O Prefeito e as Bandas de Música.

02/11/1986, Bandas: Lembrando Velhos Tempos com Muita Emoção.

ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo)

20/04/1968, Eis a Banda.

FOLHA DE SÃO PAULO (São Paulo)

17/08/1969, Quem Sentirá Falta do Coreto ?

GAZETA DE CAMPINAS (Campinas)

1869 a 1889.

JORNAL DE DOMINGO (Campinas)

21/06/1987, Praça Carlos Gomes ~ a Vida de Manhã à Noite, no Bonito Cartão Postal de Campinas.

07/08/1987, Prá Ver a Banda Passar.