Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

Alexandre José de Abreu

José Pedro de Sant'Anna Gomes: o impacto da *belle époque* sobre uma trajetória individual

São Paulo
2017

Alexandre José de Abreu

José Pedro de Sant'Anna Gomes: o impacto da *belle époque* sobre uma trajetória individual

Tese apresentada junto à Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", como exigência parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: Música, Epistemologia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

A158j Abreu, Alexandre José de, 1977-

José Pedro de Sant'Anna Gomes: o impacto da belle époque sobre uma trajetória individual / Alexandre José de Abreu. - São Paulo, 2017.

292 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Gomes, José Pedro de Sant'Anna. 2. Música - Campinas (SP) – Séc. XIX. 4. Musicologia. I. Castagna, Paulo Augusto. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.98161

Alexandre José de Abreu

José Pedro de Sant'Anna Gomes: o impacto da *belle époque* sobre uma trajetória individual

Tese aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a área de concentração em Música, Epistemologia e Cultura, pela seguinte banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

_____

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

_____

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

_____

Prof. Dra. Viviana Mônica Vermes

_____

Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond

São Paulo, 15 de março de 2017.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna pelo apoio e incentivo ininterrupto e sua orientação.

À Juracy Beretta do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas pelo apoio e estímulo às minhas pesquisas junto ao Museu Carlos Gomes.

A Matteo Sartorio, diretor do Museu do Teatro *alla Scala* de Milão, por sua generosa disposição.

Ao Prof. Dr. Lutero Rodrigues pelo entusiasmo e estímulo para com o projeto.

Aos membros da banca examinadora.

E à minha esposa, Anita, pela compreensão e ajuda.

Resumo

Inicialmente, a tese procura demonstrar a presença da *belle époque* na cidade de Campinas em finais do século XIX. Embora sem todos os seus fundamentos, o fenômeno se apresenta por meio de sua reurbanização, eventos culturais e instituições diversas. Neste sentido, o estudo da trajetória de José Pedro de Sant'Anna Gomes se insere, confirmando o impacto da *belle époque* sobre uma periodização distinta. Procurou-se reunir o conhecimento mais recente sobre Sant'Anna Gomes, assim como, paralelos possíveis com os modelos disponíveis no período. Por fim, apresenta-se o estudo de duas de suas obras instrínsicamente relacionadas com a sociedade campineira da época e seus novos paradigmas.

Palavras-chaves: Santana Gomes. Campinas. século XIX. belle époque.

Abstract

This thesis seeks to demonstrate the presence of "*belle époque*" in the city of Campinas at the end of the 19th century. Although lacking all its foundations, the phenomenon presents itself through redevelopment, cultural events, and diverse institutions. In this context, the study of the trajectory of José Pedro de Sant'Anna Gomes is inserted, confirming the impact of belle époque on a specific periodization. We gather the most recent knowledge about Sant'Anna Gomes, as well as possible parallels with the models available in the period. Finally, we present the study of two of his works intrinsically related to the Campinas society of the time and its new paradigms.

Keywords: Santana Gomes. Campinas. 19th century. Belle époque.

Sumário Provisório

Lista de ilustrações.....IV
Lista de tabelas.....V

Introdução.....01

1. A *Belle époque* e modernidade, a cidade e a disciplina.....31

1.1 Luzes para cidade.....49
1.2 Leis para uma cidade ideal.....67
1.3 Pelas bandas de Campinas, os exercícios e a regulação do tempo.....85
1.4 O teatro panóptico.....105

2. A construção de cânones, o indivíduo objeto da disciplina.....127

2.1 Sant'Anna Gomes e os novos paradigmas.....147
2.2 O contraste com Offenbach.....166
2.3 A Companhia das Zarzuelas Espanholas.....184

3. *O filho da lavandeira*: abolicionismo, branqueamento da cultura e a liberdade imaginada.....203

3.1 *Hynno da loja independência*: Xadrez e sociedade, a ordem enquanto crença.....222

4. Considerações Finais Os ouvidos dóceis e a disciplina da escuta.....240

5. Referências Bibliográficas.....244

6. Anexos: Documentos complementares.....254

Lista de imagens

Imagem **página**

Imagem 1: Vista da Rua Champlain, Paris, 1877-1878.....15
Imagem 2: Um detento, Harou-Romain, projeto de penitenciária, 1840.....27
Imagem 3: Primeira sede do Centro de Ciências Letras e Artes.....36
Imagem 4: *Au Monde Elegant*, loja em Campinas fundada em 1876.....36
Imagem 5: Fachada e interior da casa Ao Livro Azul, 1880.....37
Imagem 6: Colégio D. Carolina Florence.....45
Imagem 7: Gaz em Campinas.....54
Imagem 8: Residência de Sant'Anna Gomes, 1903.....58
Imagem 9: Desifectório Central, Campinas, entre 1896 e 1906.....64
Imagem 10: Anúncio do circo Penna e Bastos.....75
Imagem 11: Propaganda da fábrica Arens e Irmãos.....89
Imagem 12: Cartaz de propaganda do projeto de emigração.....95
Imagem 13: Banda Ítalo-brasileira, 1910.....101
Imagem 14: Banda Filorfênica.....103
Imagem 15: Teatro São Carlos, 1870.....109
Imagem 16: Espectaculo de Estereoptikon.....110
Imagem 17: Real Companhia Japonesa.....113
Imagem 18: Bailes de máscaras.....116
Imagem 19: Concerto Vocal e Instrumental.....117
Imagem 20: Anúncio da primeira ópera realizada na cidade.....121
Imagem 21: Anúncio da Biographia de Carlos Gomes.....132
Imagem 22: Manoel José Gomes, Sant'Anna Gomes e Carlos Gomes.....133
Imagem 23: Anúncio do Grande Festival.....143
Imagem 24: Anúncio da Companhia de Operetas da Empreza Heller.....144
Imagem 25: Visita de Lauro Sodré ao jazigo de Carlos Gomes.....148
Imagem 26: Anúncio dos concertos no clube Semanal.....158
Imagem 27: Anúncio do depósito de instrumentos de música Harp'eolina.....163
Imagem 28: Offenbach por Nadar, 1876.....167

Imagem 29: Anúncio da Companhia Lyrica Franceza Cassino Paulistano.....174
Imagem 30: Teatro São José, 1876.....194
Imagem 31: Propagandas da temporada de zarzuelas do teatro São José.....195
Imagem 32: Manuscrito de *O filho da Lavandeira*.....210
Imagem 33: Frontíspicio de 'O filho da lavandeira'.....211

Lista de Tabelas

Tabela **página**

Tabela 1: Clubes e Sociedades em Campinas.....33
Tabela 2: Total de ofícios registrados para a cidade de Campinas.....40
Tabela 3: Comércio e fábricas em Campinas.....41
Tabela 4: Temas abordados nas sessões da câmara.....81
Tabela 5: Imigrantes residentes em Campinas.....97
Tabela 6: Obras de Sant'Anna Gomes.....152
Tabela 7: Divisão por estilos.....164
Tabela 8: Texto de O Filho da Lavandeira.....208
Tabela 9: Hino da Loja maçônica Independência.....234

Introdução

Ao longo da segunda metade do século XIX, e especialmente a partir de 1870, a cidade de Campinas passa por intensas transformações. A outrora pacata vila de São Carlos recebe um estímulo cada vez maior embasado pelo desenvolvimento da cultura cafeeira. Este desenvolvimento seria responsável pelo acréscimo da atividade artística e cultural da cidade onde, com especial destaque para a prática musical, vemos se organizarem bandas de música, um teatro e diversos clubes e agremiações, a atividade musical em colégios, assim como o transbordamento desta prática para ambientes variados como parques e passeios entre outros.

Juntamente com o recente prestígio econômico da localidade poderíamos creditar o acréscimo da atividade musical ao igualmente recente sucesso de Antônio Carlos Gomes, compositor campineiro que inaugurava uma carreira de sucesso na Europa.

Contudo, o desenvolvimento econômico e a figura do compositor ilustre parecem parciais quando constatamos a abrangência do fenômeno, que no período se estendia pelas principais cidades das nações capitalistas, contrariando um possível fenômeno local.

Ao mesmo tempo o fenômeno não poderia ser caracterizado apenas como um acréscimo da atividade musical e sim como uma mudança profunda nos modelos e organização do mesmo, alterando não apenas quantitativamente, porém e mais profundamente, qualitativamente.

A cidade passava, igualmente, por transformações sociais fortes, onde um projeto oficial de imigração se instaurava no mesmo momento em que o regime escravista é questionado. Isto aliado ao contraste que as primeiras fábricas traziam ao ambiente agrário da cidade, relacionando escravos, operários e imigrantes sob um cenário complexo.

Surgem então algumas questões possíveis, tais como: Em sendo um fenômeno comum, quais as relações possíveis com outras cidades e ambientes no mesmo período? Existiriam resistências e oposições aos novos modelos? Quanto à atividade musical, de que modo estas transformações alteravam a prática musical? Que implicações teriam para mesma?

Hipótese

Poderíamos assim, formular uma questão inicial, de que modo as transformações ocorridas na cidade de Campinas durante a segunda metade do século XIX alteraram as práticas musicais ou foram por estas alteradas?

Diferente de um fenômeno isolado, o que ocorria em Campinas tinha grande ressonância com outras cidades, no país e fora. A reurbanização das cidades e a reorganização de modelos de consumo pareciam apontar para um modelo mais amplo que inaugurava uniformidades antes de estabelecer diferenças.

De modo geral, muito antes de uma base sólida de produção (industrial) e até mesmo de estrutura social as principais cidades do país, assim como Campinas, eram invadidas por novas formas de consumo. Estas formas de consumo estabeleciam não somente o que consumir como de que forma fazê-lo e onde, mudando, desta forma, o modo de vida de boa parte da população.

O aburguesamento da cidade via consumo iria alterar as práticas existentes de acordo com os modelos recém-adquiridos. Desta forma, a prática musical iria sofrer a influência de pressões externas alterando espaços possíveis para sua realização, seu repertório, seu ensino, sua importância. O ensino agora progressivamente em vias de se tornar coletivo deveria ser distintivo reestabelecendo um corte que antes não era necessário.

A série de mudanças pertinentes ao fazer musical verificadas no período respondem a uma expectativa de consumo, a uma nova organização do consumo de música e sua recepção, ao papel especial da música na imagem de uma cidade idealizada.

Desta forma, poderíamos resumir nossa hipótese, que atende a questão inicial, com o seguinte: As transformações verificadas em Campinas, durante o período tratado alteraram as práticas musicais por meio da reorganização de seu consumo e recepção estabelecendo um papel novo e diferente para as mesmas. Um novo repertório, novos ambientes, novas posturas irão reorganizar o padrão de atuação musical colonial/aristocrático ao modelo burguês.

No caso específico de Sant'Anna Gomes estas mudanças são observadas em aspectos pontuais de adesão e por vezes resistências, demonstrando os conflitos frente às novas demandas, muito longe do plácido panorama de progressão que alguns estudos

deixam sugerir. Sua atuação como homem público, político entre outras são a contrapartida individual de uma sociedade que se reorganiza, ajustando-se à sua maneira às exigências de um novo quadro. O conjunto de suas obras, repertório em sua maior parte destinado ao universo dos salões, já remete à organização dos clubes e sociedades. Em vários aspectos, vemos ao longo de sua trajetória o reflexo das transformações ocorridas na sociedade.

Objetivo

Podemos destacar dentre os objetivos deste trabalho o de demonstrar o impacto da *belle époque* na trajetória de Sant'Anna Gomes, contribuindo para os estudos sobre o mesmo e sobre a sociedade campineira da época e buscando ampliar os mesmos.

A partir deste objetivo principal é possível elencar ações específicas relacionadas ao mesmo como a de: analisar as influências das transformações sociais, econômicas e políticas do período para a atividade musical. Ou mesmo seu contrário, analisar a contribuição da atividade musical para afirmação ou negação destas transformações.

A trajetória de Sant'Anna Gomes se deu sobre intensa gama de transformações comumente atribuídas, na bibliografia sobre ele, a mera transição do modelo colonial anterior, representado por seu pai, Manoel José Gomes, para o modelo burguês em surgimento. Um dos pontos propostos em nossa pesquisa é o de que estas transformações na atividade musical da cidade seriam reflexos de mudanças mais amplas. Estas alterariam os locais possíveis de sociabilidade, mudando assim, os locais para prática musical, o caráter e o gosto de uma audiência específica, as relações entre compositor e público e, sobretudo, alterariam a imagem que a cidade construía para si, substituindo o papel específico de cada individuo.

Demonstrar o impacto da *belle époque* na Campinas da segunda metade do século XIX traz consigo o dilema inicial da estranheza de sua efetivação. O termo *belle époque* é mais completamente satisfeito quando aplicado a São Paulo do início do século XX, quando a industrialização e a internacionalização do capital, reunidas sob a égide da modernidade, já se apresentaram. O meio agrário e a estrutura social

estamental parecem ligar a Campinas de fins do dezenove à aristocracia do Império e não a modernidade da *belle époque*, mais afeita à República. Contudo, é por meio do consumo, e do modo que este alteraria as relações sociais que a *belle époque* se apresenta aqui, ainda que sem suas bases principais.

Muito embora em um meio rural, ou seja, não industrial, local e socialmente rígido a *belle époque* irá instaurar sua fantasmagoria, para usarmos o termo de Kracauer, através dos meios culturais possíveis. Assim, não somente a atividade musical se altera, mas a sociedade transformada altera o significado e a forma que esta terá. A atividade musical assume a forma das fantasmagorias de Kracauer e Benjamin e reorganiza a sociedade sob as disposições do consumo.

Cabe então demonstrar até que ponto a atividade musical, enquanto parte desta fantasmagoria da cultura, confirmou as pressões existentes ou exerceu alguma espécie de resistência. Podemos assim, destacar um objetivo adicional o de demonstrar de que maneira a fantasmagoria da *belle époque* é confirmada pela atuação dos músicos em Campinas, com especial atenção para Sant'Anna Gomes, ou por estes contestada.

Neste sentido, Sant'Anna Gomes não aparece aqui como um marco isolado da tradição musical colonial/aristocrática para a burguesa, mas antes o movimento da sociedade campineira sob um processo de aburguesamento via consumo que tornou possível a efetivação de sua trajetória sob um modelo burguês.

Esta aparece como a principal cisão deste trabalho com os estudos que tratam sobre Sant'Anna Gomes aqui elencados. A mera transformação de um modelo para o outro, no caso de Sant'Anna Gomes o modelo profissional colonial/aristocrático para o burguês, parece sugerir uma continuidade improvável e comprometida com uma perspectiva evolucionista, que descarta as resistências e oposições em função de uma narrativa coerente e, sobretudo, esconde relações mais amplas, como aquelas que orientam o consumo.

Metodologia

Nossa opção foi pela verificação do fenômeno através de uma perspectiva individual. A análise da trajetória de José Pedro de Sant'Anna Gomes[1] (1834 – 1908), importante personagem da vida musical no período, relacionando-o às principais características da *belle époque*.

O trabalho realizado se divide em pesquisa bibliográfica e documental procurando demonstrar o impacto dos fenômenos do período sob uma trajetória individual com base nos documentos disponíveis e sua bibliografia.

Esta última procurou apresentar o impacto destes fenômenos embasando-se sob uma fundamentação teórica importante para o estudo do período. Os trabalhos elencados de Michel Foucault, Walter Benjamin, Sigismund Kracauer, entre outros colaboram no sentido de ampliar as relações anteriormente elaboradas, trazendo para os estudos da cidade de Campinas e de Sant'Anna Gomes aspectos concernentes às mudanças sociais mais amplas ocorridas no período.

Se faz *mister* ampliar o estado de conhecimento atual sobre Sant'Anna Gomes sob o referencial teórico que o envolve diretamente. Destacando aqui obras referenciais para o estudo de Sant'Anna Gomes e da Campinas do século XIX, tais como os trabalhos de Lenita Nogueira, Amaral Lapa, Maria Luísa do Páteo, Marcos Virmond entre outros, que resumem o estado de conhecimento sobre Sant'Anna Gomes e a cidade no período.

Neste panorama da pesquisa bibliográfica é importante destacar também a contribuição dos periódicos do período. Destacam-se em nossa pesquisa fontes como: A Gazeta de Campinas, O Correio Paulistano, Diário de São Paulo, Jornal da Tarde, Almanach da Província de São Paulo e outras, de menor tiragem, como: A Arte, A Constituinte, A Nação, Lavoura e Commercio, O Commercio de São Paulo, O Vinte e Dous de Maio, Gazeta Artística.

Além da pesquisa bibliográfica, elaborada na fundamentação teórica, o trabalho envolve pesquisa documental nos acervos disponíveis. Reunindo, partituras e documentos diversos que embasam os temas apontados na pesquisa bibliográfica.

---

[1] A própria opção pela grafia de época no nome de Sant'Anna Gomes, o uso do apostrofe, é uma escolha do trabalho no sentido de acompanhar a grafia usada pelo próprio.

Podemos, na tentativa de explicitar o processo realizado durante a pesquisa, elencar alguns dos acervos consultados assim como suas principais contribuições.

O principal acervo consultado no que diz respeito aos manuscritos musicais de Sant'Anna Gomes foi o Museu Carlos Gomes, parte integrante do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (CCLA). O Museu reúne em seu acervo, partituras de Sant'Anna Gomes e de outros compositores e acolhe aquele que foi o arquivo pessoal de Sant'Anna Gomes em vida, herdado de seu pai, Manoel José Gomes.

Imagens e cartas foram pesquisadas no museu, mas, sobretudo, manuscritos musicais de Sant'Anna Gomes, sendo que as duas obras transcritas no presente trabalho, *O Filho da Lavandeira* e *O Hynno da Loja Independencia*, são debitárias deste acervo.

O presente trabalho não descarta a hipótese de que novos manuscritos possam ser encontrados em outros museus em uma pesquisa posterior mais ampla, mas reconhece sua limitação apontando o Museu Carlos Gomes como sua principal fonte, no que tange aos manuscritos como única.

A produção de Sant'Anna Gomes não é extensa, mas sabe-se que algo dela se perdeu (a peça *A Estrada de Ferro* para banda de música, por exemplo, NOGUEIRA, 2001, p. 269), e é possível que um trabalho futuro revele obras importantes em função da dispersão dos acervos. Mas no momento, na medida em que a atividade composicional de Sant'Anna Gomes não é a única questão tratada no presente trabalho, optou-se pela escolha de seu acervo mais importante.

Outra fonte importante foi a Câmara de Vereadores de Campinas, onde pudemos consultar atividade política de Sant'Anna Gomes na cidade. Sant'Anna Gomes é listado como vereador na cidade durante o ano de 1872 e sua atuação como político tem importância para análise que estabelecemos no presente trabalho, conjunta com a sociedade campineira da época. Desta forma, o trabalho junto ao acervo histórico da Câmara de Vereadores de Campinas, juntamente com as atas das sessões da mesma publicadas na Gazeta de Campinas e no Correio Paulistano, oferecem uma oportunidade de observação de sua atuação como homem público, ponto que é pouco desenvolvido na bibliografia sobre ele.

Sua atuação como vereador revela, em parte, o destaque que sua carreira ganha a partir do sucesso de seu irmão na Europa (desfazendo a desconexão, por vezes abrupta, entre a trajetória de ambos, que fizemos em algumas leituras) e, ainda, certa

imagem específica de construção social, que remete a nossa interpretação *foucaultiana*, onde cada segmento se veria representado na esfera pública.

Ainda em Campinas, outra instituição consultada foi o Centro de Memória da Unicamp (CMU) que reúne importantes fundos e coleções sobre a história da cidade e seus personagens. Dentre estes destacamos os fundos: Geraldo Sesso Júnior, Jolumá Brito e do Tribunal de Justiça de São Paulo, Comarca de Campinas.

No fundo do Tribunal de Justiça de São Paulo foi possível encontrar algo da documentação oficial sobre Sant'Anna Gomes tal como: o executivo hipotecário que estabelece a penhora de bens para a quitação de dívidas por ocasião da morte de sua esposa Deolinda Gomes, a insinuação de doação de escravo (documento que atesta a posse de escravos), o inventário e a nomeação para a supervisão da reforma do cemitério da cidade. Por outro lado, no fundo Jolumá Brito, composto de pequenas crônicas de fatos ocorridos na cidade, podemos resgatar um pouco da contribuição de Sant'Anna Gomes para instalação de postes de iluminação na cidade.

Uma oportunidade especial de pesquisa foi oferecida pelo *Achivio Storico dello Scala di Milano*, por duas vezes, aproveitando a oportunidade de dois congressos internacionais[2] pudemos entrar em contato com o acervo histórico do teatro que reúne livros, programas de concertos e cartas dos compositores. Com a ajuda de seu diretor, Matteo Sartorio, foi possível consultar uma série de cartas, correspondência trocada por Carlos Gomes durante o período de sua atuação no teatro, uma delas, que cita diretamente Sant'Anna Gomes, consta do anexo deste trabalho.

O trabalho de pesquisa junto ao *Achivio Storico dello Scala di Milano* representa um passo importante no trabalho, pois trrouxe a oportunidade de contrapor a trajetória de Sant'Anna Gomes ao período de sucesso de seu irmão na Itália. O conjunto de cartas de Carlos Gomes presentes no *Archivio* não é extenso e já foi trabalhado por Gaspare Nello Vetro, porém nunca sob a perspectiva do estudo de seu irmão.

Outras instituições carecem, igualmente, de pesquisa maior como no caso do Museu Imperial, em Petrópolis, Rio de Janeiro, que possui um grande acervo documental do período e a Loja Maçônica Independência de Campinas, estas seguem como possibilidades de pesquisa.

---

[2] Respectivamente: Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico" – Lisboa, 2013 e II Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos, Porto-PT, 2014.

Desta forma, podemos assentar o trabalho documental da pesquisa sobre quatro instituições diferentes e assim, demonstrar alguns dos passos empreendidos nestes anos, são elas: o Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (CCLA), a Câmara de Vereadores de Campinas, o Centro de Memoria da Unicamp e *Achivio Storico dello Scala di Milano*.

Fundamentação teórica

A organização teórica do trabalho se define a partir das pesquisas recentes tendo a cidade de Campinas como objeto, trabalhos como os de Maria Luisa do Páteo, Lenita Mendes Nogueira, José Roberto Amaral Lapa (1929 – 2009), entre outros, constituem a base de nossas reflexões para com a cidade.

Destaca-se aqui a trabalho de Lapa, que apresenta a cidade do período dividida sob dois modelos de ambientes: os cantos e os antros, ou seja, a cidade ideal e a maldita. O trabalho de Lapa se mostra relevante uma vez que apresenta o processo de idealização da cidade, característico da *belle époque*, ao mesmo tempo em que expressa uma fundamental adesão estruturalista da qual partilhamos. Esta adesão estruturalista está expressa na adoção do conceito de panoptismo, de Michel Foucault (1926 – 1984), como modelo disciplinar para o caminho de uniformização do consumo pela *belle époque*.

Por fim, a caracterização do fenômeno da *belle époque* nos é dada através da contribuição de autores com Siegfried Kracauer (1889 – 1966), Walter Benjamin (1892 - 1940) e Nicolau Sevcenko (1952 – 2014) que estudaram o fenômeno e suas implicações nos modelos de consumo do período.

A imagem elaborada por Charles Baudelaire (1821 – 1867) de um ‘deserto de homens’[3] parece resumir de alguma forma os dilemas da recém-instaurada

[3] A imagem é elaborada por Baudelaire como segue: “Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p.23).

modernidade. Circunscrito nos limites das grandes cidades, o homem moderno seria colocado diante do dilema improvável da multidão e do isolamento. Cercado pela indiferença de milhares de iguais.

Os grandes agrupamentos sociais eram um fenômeno recente, fruto da expansão capitalista, que reunia grandes contingentes populacionais em locais específicos com vista à sistematização e organização da produção industrial. Nascia assim, a grande cidade, espaço último da atividade industrial e dilema existencial para milhares de pessoas absorvidas por seu processo. A grande cidade seria a um só tempo a causa e a solução imaginada para o aumento populacional, derivado da iniciativa capitalista (ENGELS, 1975, p. 56).

Muito embora imaginada como solução para a organização de grandes contingentes, sua estrutura não passava despercebida pelo olhar questionador de pensadores e artistas como Baudelaire, que viam o sucesso de algumas iniciativas individuais sob o peso desolador do isolamento de milhares. O deserto de homens expunha de alguma forma, as fraquezas que levavam às mais variadas formas de escapismo. Apresentando o alcoolismo e o consumo de ópio como contrapartidas inseparáveis do sucesso da modernidade e, igualmente, aos milhares.

Em profundo contraste com esta imagem, o ambiente geral parecia oferecer um horizonte grandioso de perspectivas. Embasado pelos avanços desta mesma indústria, o pesadelo social ocasionado por sua ação parecia ser, de alguma forma, compensado pelas conquistas e comodidades que a modernidade trazia na forma de avanços científicos e tecnológicos.

O tempo era de celebração e sob a égide da indústria e do expansionismo assistia-se à construção de um discurso auto-laudatório e grandiloquente. Hobsbawm observa, descrevendo o período, que apesar da grande desigualdade podemos observar a constância “do maciço avanço da economia do capitalismo industrial em escala mundial, da ordem social que ele representou, das ideias e credos que pareciam legitimá-lo e ratificá-lo: na razão, ciência, progresso e liberalismo. É a era da burguesia triunfante” [...] (HOBSBAWM, 2007, p. 21).

De forma sistemática e generalizada é possível observar a difusão de modelos de consumo próprios do período auxiliados pelas novas formas de comunicação agora possíveis. Para Hobsbawm, o novo mundo instaurado pela estrada de ferro atenuava distâncias por meio da construção de um modelo único de consumo ao

mesmo tempo em que criava abismos onde estes modelos não eram possíveis ou desejáveis. Em paralelo com a real proximidade e modernidade, a tecnologia trazia o estabelecimento de plataformas culturais comuns arregimentadas sob o vórtice único de um cosmopolitismo aguerrido[4].

Plataformas culturais comuns que iriam, de um lado, potencializar o efeito desta proximidade ao mesmo tempo em que a tornava possível, inaugurando símbolos comuns em culturas diferentes, todas reunidas sob a proteção da modernidade tecnológica e dos avanços científicos. A ciência era agora conclamada a substituir a religião, tirando a humanidade do atraso e guiando-a pelo caminho seguro da racionalidade.

A ciência enquanto credo parecia fundamentar o programa cosmopolita, que instaurava bases comuns nos mais diferentes países ao redor do globo. O cosmopolitismo encerra em si como que o princípio para uma nova fraternidade universal, congregando os diferentes países sob os princípios universais da ciência, tecnologia e modernidade. Responsabilizando a tradição pela divisão entre os homens, este se coloca como última redenção possível, apagando o passado colonial e tradicional e quando isto não fosse possível: resignificando-o.

A parte da tradição que não pudesse ser apagada pura e simplesmente era assimilada como um instrumento extra de mobilização, aproveitando o arcaísmo e costumes tradicionais como lastro possível para a ruptura abrupta da modernidade através do mito (SEVCENKO, 1992, p. 310).

Neste contexto, o 'futuro prometido' era celebrado como conquista imediata. O horizonte tão somente avistado das conquistas tecnológicas era recebido com a urgência e grandiosidade características do momento. A celebração era plural e

---

[4] Assim como para Kracauer para quem: "A sociedade estava apenas se desenvolvendo em sua forma moderna, como resultado do desenvolvimento industrial, a consequência de inúmeras invenções. Destas, de longe a mais revolucionária era a estrada de ferro, que alterou a face do planeta e as relações humanas e trouxe à existência as vastas e complicadas ramificações do sistema moderno de crédito. Milhares de outras invenções contribuíram para esta revolução na vida cotidiana. Novas indústrias nasceram, as antigas se expandiram de várias maneiras. Todos eram, mais ou menos, diretamente afetados por essas mudanças – seja pela iluminação à gás, ou pela invenção do daguerreóptico ou a galvanização que emprestou aos talheres da pequena burguesia um brilho semelhante ainda que enganoso com os dos grandes capitães da indústria" (KRACAUER, 2002, p. 91).
Destacamos o estudo de Kracauer sobre Offenbach em razão da importância desta obra dentre as biografias que abordam o músico, e sua utilização aqui uma vez que não contamos com traduções do texto para o português. Em razão disto, gostaríamos de apontar que todas as citações deste texto apresentadas aqui são livres traduções feitas a partir da versão inglesa do texto original.

onipresente impondo silêncio a qualquer exortação contrária. A reurbanização das grandes cidades (tendo a Paris de Haussmann como símbolo), a inauguração de monumentos, os sucessos da indústria e as grandes Exposições Universais eram todos símbolos pontuais do êxtase coletivo. Faziam parte daquilo que Walter Benjamin iria chamar de 'fantasmagoria do Segundo Império', ou seja, o apogeu da cultura capitalista que transformara a Paris do período em referência para o consumo.

> O destino da cultura no século XIX, nada mais era do que precisamente seu caráter de mercadoria que, segundo Benjamin, se manifestava nos "Bens culturais" como fantasmagoria. A própria mercadoria é fantasmagoria, ilusão, engano, nela o valor de troca ou a forma-valor oculta o valor de uso; fantasmagoria é o processo de produção capitalista em geral que se apresenta aos homens que o realizam como poder da natureza [...] O que interessava Benjamin na cultura não era, porém, o conteúdo ideológico que a crítica da ideologia revela em sua profundidade, e sim sua superfície ou lado externo que contém ao mesmo tempo ilusão e promessa [...] Fantasmagórico é "o brilho com o qual se envolve [...] a sociedade produtora de mercadorias" [...] Fantasmagorias são as "imagens mágicas do século", são "imagens de desejo" do coletivo por intermédio das quais este "procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção" (Rolf Tiedelmann, *Introdução à Edição Alemã*, 1982, BENJAMIN, 2007, p. 23).

Esta fantasmagoria tem um efeito singular, transportando para cultura o conceito de Marx sobre o fetiche da mercadoria, a fantasmagoria agiria ocultando o processo do trabalho investido no objeto cultural e apagando sua ligação com o passado, criando a necessidade de uma produção cultural contínua e nova. Como no relato de Heinrich Heine (1797 – 1856) sobre uma noite nos teatros parisienses[5], a fantasmagoria do Segundo Reinado parecia envolver as piores tragédias da humanidade sob um prazeroso véu de novidade:

> As maiores tragédias da história do mundo são encenadas em Paris, mas o expectador destas grandes tragédias tem a impressão que tive quando fui ao Théâtre de la Porte-Saint-Martin, para assistir ao La Tour de Nesle, uma peça popular de Alexandre Dumas. Aconteceu de eu me sentar atrás de uma senhora que usava um chapéu com um tecido rosa, tão grande que tirava toda minha visão do palco. Eu assisti toda a tragédia através do tecido rosa de seu chapéu, assim, todos os horrores de La Tour de Nesle apareceram sob uma luz alegre e rósea. Existe uma luz rósea deste tipo em Paris, iluminando todas as tragédias aos olhos do observador próximo e impedindo que seu prazer na vida seja estragado. Até mesmo as tragédias que trazemos em nossos

[5] Em seu *Noites Florentinas*, London, W. Heinemann, 1891.

> corações perdem seu horror em Paris, e as dores são maravilhosamente suavizadas (KRACAUER, 2002, p. 35).

As grandes cidades eram o espaço físico desta dramatização do triunfo capitalista, como aponta Nicolau Sevcenko, conclamando os mais variados grupos sociais sob o apelo da identidade:

> Em meio a essa atmosfera eufórica, várias entidades ou segmentos da população concorrem entre si para deixarem a sua marca ou o seu símbolo coletivo de distinção, fixando a sua própria perspectiva como um marco de referência que viesse a se tornar um traço indelével de qualquer possível identidade da cidade [...] (SEVCENKO, 1992, p. 98).

Embora comentando sobre o fenômeno ocorrido na cidade de São Paulo, anos depois, Sevcenko nos apresenta um traço de destaque para o espírito de celebração do período. A urgência e a grandiosidade fazem parte de sua instauração, criando um ambiente propício de corpos e mentes excitados, ávidos por mudanças desconhecidas e prontos para abandonar as antigas convicções.

A grandiloquência do discurso fará par com a urgência das práticas na expectativa de uma aceitação pronta sem maiores reflexões. Abandonar o velho e celebrar o novo é o novo dilema que irá redesenhar as cidades, organizar os costumes, ampliar os horizontes (ainda que ilusórios), redefinir posições.

Um destes novos rituais de autocongratulação, como observou Hobsbawm, eram as grandes Exposições Internacionais. Organizadas de maneira espetacular no sentido de apresentar os avanços tecnológicos e industriais das nações envolvidas (Inglaterra, França, Estados Unidos) em um espírito de congraçamento, as Exposições reuniam milhares de pessoas[6], como peregrinos do novo culto que se instaurava.

Eventos deste tipo cumpriam uma função teatral importante, ritualizando os novos símbolos e criando, sobretudo, uma visibilidade possível para modelos recém-criados, uma vez que urgia a rápida destituição dos antigos. Contudo, o espírito geral de congraçamento iria permitir concessões, às vezes necessárias para contemplar países

---

[6] Cabe frisar o número expressivo de pessoas e indústrias envolvidas nestes eventos: “Catorze mil firmas exibiram em Londres em 1851 (a moda tinha sido condignamente representada no lar do capitalismo); 24 mil em Paris, em 1855; 29 mil em Londres, em 1862; 50 mil em Paris, em 1867. Justiça seja feita, a maior delas todas foi a Feira do Centenário de Filadélfia, em 1876, nos Estados Unidos, aberta pelo presidente e com a presença do imperador e da imperatriz do Brasil – as cabeças coroadas da época agora se curvavam diante dos produtos da indústria – e de cerca de 130 mil cidadãos entusiastas. Eles eram os primeiros dos dez milhões que naquela ocasião pagaram tributo ao ‘progresso da época’” (HOBSBAWM, 2007, p. 58).

não alinhados à economia industrial e tecnológica, que, todavia possuíssem posição estratégica no concerto das nações. Mais uma vez Sevcenko acrescenta que nas Exposições Internacionais havia se criado o hábito de se:

> instalar pavilhões paralelos, dedicados a culturas nativas extra-européias, ditas então 'primitivas'. Junto a pavilhões que exibiam artefatos de todos os tipos, reunidos sem maiores critérios e sem distinguir as diferentes culturas, organizavam-se espetáculos de danças, música, teatro e jogos. O sucesso popular desses pavilhões 'primitivos' foi tamanho, que eles foram sendo progressivamente ampliados a cada ano e difundiram um enorme interesse por artefatos 'coloniais', dando origem a um lucrativo comércio generalizado dessas peças por toda Europa. O que era interesse científico de caráter histórico tornou-se uma curiosidade de natureza geográfica, para se transformar por fim em símbolos culturais sobre os quais se projetavam os desejos (SEVCENKO, 1992, p. 172).

Fica claro o tom múltiplo e espetacular destes eventos, arquitetados no sentido de tornar visíveis os novos paradigmas. Longe de oferecer alternativas, os 'pavilhões primitivos' iriam confirmar o papel específico de cada nação em um panorama geral. O congraçamento inicial seria substituído, progressivamente, pela afirmação de posições claras, onde nações alijadas do desenvolvimento tecnológico ocupariam posições permissivas.

Em paralelo com estes eventos, que definiam uma visibilidade específica para os avanços industriais e tecnológicos, um amplo projeto de reconfiguração do plano urbano das grandes cidades tomava espaço. Esta reconfiguração tinha por modelo o plano executado em Paris pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) e iria se espalhar pelas principais cidades ao redor do mundo criando um modelo de urbanização moderna e civilizada.

Haussmann ficaria conhecido como o 'artista demolidor'[7] e seu plano de reconstrução da cidade iria apagar construções medievais substituindo-as por um traçado racional de largas avenidas e *boulevards*. As pequenas ruas medievais, por demais propícias à construção de barricadas em revoltas, seriam substituídas pelas amplas avenidas que permitiam, entre outras coisas, a livre circulação de tropas[8]. Sob o

---

[7] "Meus títulos… Fui escolhido como artista-demolidor." (BENJAMIN, 2007, p. 168).

[8] "A verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era proteger a cidade contra a guerra civil. Queria tornar impossível para sempre a construção de barricadas em Paris. Com a mesma intenção, Luís Felipe já introduzira o calçamento de madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam seu papel na revolução de fevereiro (de 1848). Engels trata dos problemas de tática nas lutas de barricadas. A largura das ruas deve impossibilitar que sejam erguidas barricadas, e novas ruas devem estabelecer o caminho mais curto

pretexto civilizatório e modernizante a ‘nova cidade’ iria afirmar a hierarquia específica de cada cidadão, definindo a oposição entre centro e periferia ao passo em que se tornava uma ferramenta adicional de divisão social. Para a modernidade urgia a destruição renovadora do passado:

> A cidade de Paris entrou neste século com a feição que Haussmann lhe deu. Ele realizou a sua transformação da imagem da cidade com os meios mais humildes: pá, machadinha, alavanca, e coisas semelhantes. E que grau de destruição provocaram já estes instrumentos limitados! E como cresceram desde então com as grandes cidades os meios que a podem destruir! Que imagens do futuro provocam! (BENJAMIN, 1973, p. 20).

Sob o comando de Louis-Napoléon Bonaparte (1808-1873) a cidade de Paris é reformulada em um projeto ambicioso, que revela muito do caráter estratégico de seu idealizador, a monumentalidade de seu projeto urbanístico serviria para desviar os olhares de seu projeto político de consolidação de seu poder, além de garantir-lhe uma representação física de governante moderno[9].

> “A haussmanização de Paris e das províncias é um dos grandes flagelos do Segundo Império. Nunca se saberá a quantos milhares de infelizes essas construções insensatas custaram a vida, pela privação do necessário. A espoliação de tantos milhões é uma das causas principais da desgraça atual...’Quando a construção avança, tudo avança’, diz um adágio popular, que se tornou um axioma econômico. Nessa lógica, cem pirâmides de Queóps, elevando-se juntas até às nuvens, atestariam uma superabundância de prosperidade. Cálculo singular. Sim, num estado bem ordenado, onde a economia não estrangula o câmbio, a construção seria o termômetro verdadeiro da fortuna pública. Porque então ela revela um crescimento da população e um excedente de trabalho que...constrói o futuro. Fora dessas condições, a colher de pedreiro só testemunha as fantasias assassinas do absolutismo. Quando este esquece um instante seu furor de guerra, é preso da fúria das construções...Todas as bocas venais celebram em coro os grandes trabalhos que renovam a face de Paris. Nada mais triste que essa imensa agitação de pedras pela mão do despotismo, fora da espontaneidade social. Não há sintoma mais lúgubre da decadência. À medida que Roma agonizava, seus monumentos surgiam mais numerosos e gigantescos. Construía seu sepulcro e se fazia bela para morrer. Mas o mundo moderno, este não quer morrer, e a estupidez humana atinge seu ápice. Estamos cansados de grandezas homicidas. Os cálculos que perturbaram a cidade, numa dupla

---

entre os quartéis e os bairros operários. Os contemporâneos batizam o empreendimento de ‘embelezamento estratégico’” (BENJAMIN, 2007, p. 50).

[9] Sobre o Imperador Kracauer acrescenta que: “Apenas um fantasma poderia ser objeto de tão variadas e inconsistentes expectativas. Não pelo fato de ser conhecido, mas por ser desconhecido que elevou Louis-Napoléon às alturas. As massas, em choque, ainda estavam envolvidas em um rápido voo da realidade, e seu desejo por um homem forte escondia uma aversão neurótica em encarar a realidade. A própria imprecisão da figura de Louis-Napoléon, na qual se podia ler quase tudo que se quisesse, o fez infinitamente mais atraente do que qualquer outra figura clara e direta. Louis-Napoléon teve a incrível sorte de alcançar uma sociedade que estava à procura de um fantasma” (KRACAUER, 2002, p. 134).

> finalidade de compressão e de vaidade, fracassarão diante do futuro, como fracassaram no presente." A. Blanqui, Critique Sociale, vol. I, Capital et Travail, Paris, 1885, p. 109-111 (BENJAMIN, 2007, p. 183).

Blanqui saberia observar que sob a grandiosidade imponente da reconstrução se escondia a realidade crua das camadas mais pobres da cidade, repartida agora em territórios específicos. Os excessos e a extravagância que iriam coroar a elite da modernidade estavam assentados sob as bases muito menos gloriosas da miséria e do sofrimento de muitos.



Imagem 1: Vista da Rua Champlain, Paris, 1877-1878.
Fonte: Musée Carnavalet, Paris.

Em seu elogio à obra de Charles Meryon (1821 – 1868), *Eaux-fortes sur Paris*, Baudelaire enaltece a acuidade do artista em registrar o contorno da cidade antiga em vias de desaparecer[10]. Seu relato nos deixa uma impressão da época, mostrando toda a complexa grandiosidade da cidade sob o olhar admirado do artista:

[10] Outros ainda falavam da pressa asfixiante com que a cidade é destruída: "Esta pompa possui algo de opressivo e a pressa frenética com que se realiza a transformação da cidade não permite ao parisiense e tampouco ao estrangeiro tomar fôlego e refletir...Cada pedra traz o signo do poder despótico e toda a pompa torna o ar vital literalmente pesado e sufocante... Este novo esplendor provoca tonturas, é

> Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades de pedra edificada, os campanários indicando o céu, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus blocos de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, revestindo o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos; nenhum dos elementos complexos que compõe o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido (BAUDELAIRE, 1988, p. 136).

O novo centro, reconfigurado iria agir na forma de uma galeria, como observado por Walter Benjamim (BENJAMIN, 2007[11]), vitrine efetiva da afirmação do modelo vigente, onde o consumo e as novas práticas teriam um espaço garantido de atualização e teria uma grande ressonância com o projeto de Napoleão III, garantindo visibilidade e afirmação de seu poder e promovendo iniciativas no ambiente cultural idealizadas no sentido de distrair a atenção de dilemas políticos específicos[12]:

> Um dos projetos favoritos do Imperador foi a reconstrução de Paris. Como todos os ditadores, o seu pavor de perecibilidade o levou a erguer monumentos. Ele era uma estranha mistura de cálculo e fantasia. Uma de suas motivações para o embelezamento da capital era o de sustentar e aumentar a mágica associada ao seu nome; mas ele também foi acionado por objetivos puramente práticos, tais como a luta contra o desemprego, a melhoria da higiene, e a melhora do tráfego, e por último, mas não menos importante, o alargamento e retidão das ruas, dificultando as insurreições, uma vez que as mesmas poderiam ser varridas pela artilharia, e as estradas asfaltadas que dificultavam a formação de barricadas (KRACAUER, 2002, p. 158).

A paz recente, oriunda do fim das guerras napoleônicas e o sucesso do comércio e indústria iria embasar a febre imobiliária que atravessaria a cidade, remodelando-a quase por completo. Ao avançar dos prédios e das fortunas,

---

opressivo, anseia-se por um pouco de ar, a pressa febril, com a qual a atividade de séculos é comprimida em uma única década, é asfixiante". Julius Meyer, Die Grenzboten, 1861, semestre 2, vol. III, p. 143-144 (BENJAMIN, 2007, p. 166).

[11] Passagens apresenta Paris, como a capital do século XIX, uma espécie de protótipo das grandes cidades. Com atenção e ênfase às galerias comerciais como primeiras paisagens do consumo, a capital francesa apresenta e representa a história da cotidianidade moderna.

[12] Para Kracauer: "Um resultado notável foi que Louis Napoleon, cujo único objetivo era fortalecer seu próprio poder iludindo as pessoas com visões quiméricas, no entanto, inadvertidamente, se tornou um verdadeiro instrumento de progresso. Os tempos eram propícios para o comércio em larga escala e os desenvolvimentos financeiros, para a abertura de novos canais de comércio e finanças internacionais – em suma, para o desenvolvimento capitalista em escala mundial [...] embora seu único motivo fosse o distrair a atenção das massas das realidades políticas, suas ações tinham uma parte útil com consequências econômicas e sociais" (KRACAUER, 2002, p. 154).

especuladores chegavam a construir quarteirões inteiros, ligados pelas passagens cobertas[13], símbolo último de seu triunfo e que criavam um novo modo de consumir e caminhar. Estas eram estruturas de ferro e vidro típicas do período, o cenário característico deste consumo tal como os *boulevards*, o cosmopolitismo dos desenraizados, as exposições universais e a frivolidade da vida boêmia:

> As passagens, espécie de pequenas ruas interiores cobertas, exibem, via de regra, uma arquitetura exuberante. Graças à combinação dos telhados formatados em *verrières et fer* (tetos envidraçados montados em armações de ferro), de onde pendem luxuosos lustres, com imponentes paredes espelhadas, ilusionam os passantes com relação à sua amplitude, conforme diz Benjamin, ostentando ricas decorações em madeira e mármore, esculturas e colunas neoclássicas, arabescos e pinturas em afrescos, algumas com motivos egípcios, erigidas sobre belos pisos com esplêndidos desenhos em mosaicos multicoloridos, concentrando e interligando vários tipos de negócios para diferentes funções como hotéis, museus, cafés, bistrôs, salões de chá, confeitarias, livrarias (bouquinistes), antiquários, lojas de brinquedo, butiques de moda masculina e feminina, magazines e outros empreendimentos de diversos gêneros (MIRANDA, 2012, p. 77).

Ao mesmo tempo em que se apresenta sob uma forte ambiguidade, como nos fala Benjamin: "Um modo de perceber a ambiguidade, a dupla significação das passagens[14]: sua riqueza em espelhos, que empresta aos espaços uma amplitude

---

[13] Como um pequeno apanhado histórico destas construções, Benjamin nos diz que: "a primeira passagem parisiense, a Passage du Caire, foi inaugurada em 1799. No ano seguinte, abriu-se a Passage des Panoramas; era mais elegante, reservada ao comércio de luxo e aos magasins de nouveautés (os chocolates Mrquis, a loja de perfumes Farina, o joalheiro Stern etc), além de abrigar o Théâtre des Variétés. Em 1840, havia em Paris aproximadamente uma centena de passagens. Mencionemos algumas das que subsistem: a Passage Véro-Dodat (construída em 1826), as passagens vizinhas Vivienne (1823) e Colbert (1826), próximas da Bibliothéque Nationale; a Passage Choiseul (1826), as passagens Verdeau e Jouffroy (ambas 1845), as passagens Brady (1828) e du Grand Cerf (1825), e a Passage des Princes, criada em 1860 pelo banqueiro Mirés. Uma passagem muito especial é a Passage de l'Ópera. Aberta em 1822 e contendo duas galerias, a do Relógio e a do Barômetro, ela levava do Boulevard des Italiens até a Ópera. Foi demolida em 1824, quando da abertura do Boulevard Haussmann" (BENJAMIN, 2007, p. 77).

[14] Em outra descrição das Ruas-salões: "As mais largas e mais bem situadas dentre as ruas-galerias foram ornamentadas com gosto e suntuosamente mobiliadas. As paredes e os tetos foram cobertos de mármores raros, de douraduras, de espelhos e de quadros; guarneciam-se as janelas de magníficas tapeçarias e de cortinas bordadas com desenhos maravilhosos; cadeiras, poltronas, canapés ofereceram assentos cômodos aos visitantes fatigados; enfim, móveis artísticos, antigos baús, vitrines cheias de curiosidades, potes contendo flores naturais, aquários cheios de peixes vivos; gaiolas povoadas de pássaros raros completaram a decoração dessas ruas-galerias que, à noite, eram iluminadas por candelabros dourados e lustres de cristal. O Governo quis que as ruas pertencendo ao povo de Paris ultrapassassem em magnificência os salões dos mais poderosos soberanos. Pela manhã, as ruas-galerias ficam entregues ao pessoal da limpeza que areja, varre cuidadosamente, escova, espana, esfrega os móveis e conserva por toda parte a mais escrupulosa limpeza... Em seguida, conforme a estação, fecham-se as janelas ou deixam-nas abertas, acende-se a lareira ou se descem as cortinas. Entre nove e dez horas, todo esse trabalho de limpeza está terminado e os transeuntes, raros até então, se põem a circular em grande número. A entrada das galerias é rigorosamente proibida a todo indivíduo sujo ou portador de um grande

fabulosa e torna mais difícil a orientação. Pois esse mundo de espelhos pode possuir certamente múltiplos sentidos, e mesmo, uma infinidade de sentidos" (BENJAMIN, 2007). Para muitos as passagens seriam um símbolo da reurbanização, inspirando uma nova forma de vivenciar a cidade, tendo por base a experiência do flâneur:

> As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso "Proibido colar cartazes" são sua escrivaninha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. A passagem era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como interiéur mobiliado e habitado pelas massas (BENJAMIN, 2007, p. 468).

A elitização do centro iria efetivamente expulsar as camadas populares inaugurando a imagem da cidade como agente ativo na oposição entre seus segmentos sociais. O tom do discurso faz uso da habitual grandiloquência, onde a grandiosidade dos monumentos e a amplitude das avenidas não seriam apenas dados decorativos, mas pontos cruciais da afirmação e confiança gerais. O centro urbano se tornaria o palco principal para a celebração das conquistas industriais e econômicas, espaço preferencial para a nova visibilidade e efetivo para o exercício de novas práticas e consumos.

Além disto, trazia as marcas de uma nova racionalidade do espaço. O espaço físico da cidade seria visto cada vez mais como protagonista na organização social dos indivíduos. Garantindo circulações específicas, práticas pontuais, a rápida verificação de indivíduos e sua utilização satisfatória. A reconfiguração da cidade cumpria a função de proteger a sociedade da ameaça do caos das grandes aglomerações e dos deslocamentos inúteis. Implicava uma disciplina dos espaços que agiria diretamente sobre os indivíduos os orientado aonde ir, ou não ir, o que fazer e aonde e, sobretudo, o que ver:[15]

---

fardo; é igualmente proibido fumar e escarrar." Tony Moulin, Paris em l'An 2000, 1869, p. 26-29. (BENJAMIN, 2007, p. 94).

[15] Esta disciplina iria definir aquilo que Foucault chamou de espaço analítico: 'Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações

> "Os edifícios de Haussmann são a representação perfeitamente adequada dos princípios do regime imperial absoluto, emparedados numa eternidade maciça: repressão de qualquer organização individual. De qualquer autodesenvolvimento orgânico, 'ódio fundamental de toda individualidade'." J. J. Honegger, Grundsteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neuesten Zeilt, V, Leipzig 1874, p. 326. Porém, já Luís Filipe era conhecido como "Rei-Maçon" (BENJAMIN, 2007, p. 163).

A reconfiguração urbana de Paris iria impactar as principais cidades no período, inaugurando uma febre de reconstrução e, principalmente, de ressignificação da região central. No Brasil, instauraria um longo período de reurbanização que se iniciava em finais do século XIX e início do XX, alinhado com os modelos expressos na reconfiguração parisiense. Sevcenko comenta sobre um dos momentos críticos desta reurbanização: a inauguração da Avenida Central, no Rio de Janeiro, pelo prefeito Pereira Passos em 1904, que nos revela um pouco do significado da iniciativa:

> Era a 'regeneração' da cidade, e por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época. Nela são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa. A nova classe conservadora ergue um *decor* urbano à altura de sua empáfia (SEVCENKO, 1985, p. 30).

O estabelecimento desta nova classe conservadora iria passar, segundo Sevcenko, pelo estabelecimento de quatro características fundamentais para o entendimento da *belle époque*, seriam estas: 'a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas e um

---

coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quando corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de anti-desercao, de antivadiagem, de antiaglomeracao. Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações uteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico' (FOUCAULT, 2004, p. 138).

cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense' (SEVCENKO, 1985, p. 30).

Embora Sevcenko aborde uma periodização posterior, início do século XX, é fácil constatar como muitos dos elementos que irão caracterizar a *belle époque*, uma vez que o processo de industrialização do país já esteja iniciado, já estavam presentes em finais do XIX. A urbanização modernizadora dos centros, a instauração de hábitos culturais estreitamente alinhados com as principais cidades europeias e a mudança nos padrões de consumo (espelhados nestes mesmos hábitos), iriam afirmar a *belle époque* mesmo na ausência da indústria e sobre um modelo político-econômico agrário e escravagista e uma estrutura social estamental. No caso específico da cidade de Campinas Amaral lembra que a modernidade desembarcava com convicção, à revelia do modelo industrial-tecnológico que a consolidava nos grandes centros, além de resumir como que uma cartilha específica:

> Ser moderno no caso é ser republicano e abolicionista, imigrantista e amante do progresso, higiênico e sintonizado com o que ia pela Europa e Estados Unidos, considerados modelares para serem transplantados, em muitas de suas soluções e costumes, para Campinas, então cenário ou protagonista de movimentos que aceleravam a sua velocidade histórica, redistribuíam seu espaço, tornavam suas noites mais claras e melhor aproveitadas, alterando suas formas de utilização das horas diurnas, a qualidade de vida, o viver na cidade enfim (LAPA, 1996, p. 19).

Este aburguesamento da sociedade iria, aos poucos, dispersar novas condutas e valores, modificando ou adequando as antigas quando necessário. Os pontos de resistência, inspirados na estrutura estamental de outrora, podiam ser variados: o lazer, a desvalorização do trabalho, ostentação e etiqueta e, sobretudo, a resistência ao progresso tecnológico. Contudo, seria exatamente por meio destes mesmos pontos de resistência da elite conservadora que seriam articuladas estratégias para a vitória simbólica dos novos modelos. Redefinindo valores da sociedade senhorial tais como: importância distintiva dos gestos e comportamentos, posses e aparência para o novo modelo burguês baseado no mérito e consumo.

Apesar da aparente oposição entre conservadores, liberais e republicanos, a troca dos modelos na sociedade era sentida menos como um corte profundo no regime do que uma adequação em suas práticas, estendendo a distinção da nobreza para a burguesia por meio do mérito. Assim, para Lapa:

> Dada a trama do relacionamento econômico, social e cultural de ambas as classes – aristocrática e burguesa -, aquele confronto limitou-se ao político, sem substantivas ressonâncias nas outras esferas. É de notar como nas mobilizações públicas de capital para constituir empresas de melhoramentos urbanos se associavam conservadores, liberais e republicanos sem maiores constrangimentos (LAPA, 2008, p. 107).

Enquanto no plano específico do país o modelo aristocrático e burguês parecia desenhar menos uma ruptura brusca que uma continuidade, em um plano geral podemos destacar a tradução do modelo aristocrático, para o burguês através da figura do dândi, construída por Baudelaire, e que revalida a distinção nobiliárquica sob os novos tempos, o último brilho do heroico em tempos de decadência:

> O dandismo aparece, sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências [...] O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia. Mas infelizmente a maré montante da democracia, que invade tudo e que tudo nivela, afoga dia a dia esses últimos representantes do orgulho humano e despeja vagas de esquecimento sobre os vestígios desses prodigiosos mirmidões (BAUDELAIRE, 1996, p. 50).

De um modo bastante curioso o dândi acaba por se apresentar como a contrapartida individual ao drama coletivo das grandes cidades. A distinção pelo consumo que iria resumir o personagem individualmente completa o dilema daqueles que alijados do consumo afirmam sua existência coletivamente por meio da produção. Além do que reafirma a estrutura aristocrática sob bases modernas, traduzindo para a modernidade características que estabeleciam o recorte distintivo entre nobres no passado: o consumo extravagante, o desprezo pelo trabalho, a importância da aparência entre outros:

> Enquanto alguns se fizeram escravos do prazer de modo a ter algo o que fazer, ou melhor, um substituto para algo o que fazer, outros se compensam da impossibilidade de fazer qualquer coisa de real na vida cultivando sua sensibilidade interior. Eles desenvolveram inúmeros entusiasmos sentimentais. Jovens poetas foram autorizados a posar como gênios mesmo nos salões mais aristocráticos. Grupos de rapazes e mocas se encontravam para ler as peças de Victor Hugo e os romances de Georg Sand e,

> invariavelmente, mostravam-se afetados pela experiência [...] Eles levantam-se ao meio dia, faziam seu café da manhã, faziam algumas ligações, e apareciam nos Boulevards por volta das quatro horas, fofocavam e então voltavam para casa para se preparar para a noite, quando a vida real começava (KRACAUER, 2002, p. 81 e 96).

Tanto o dândi como as grandes cidades são recortes possíveis para o fenômeno maior que reúne a todos pela *belle époque*. Todos reunidos por meio do eixo produção/consumo que iria caracterizar o período e embasados por uma imagem característica de igualdade social propiciada pela quebra do antigo regime.

De modo geral, podemos entender a *belle époque* por meio de algumas de suas características e peculiaridades construindo um quadro possível para interpretação. Estas características podem ser dispostas na forma de pares de opostos ajudando a compreender alguns destes pontos com maior clareza, assim como seu impacto em diferentes níveis.

Dentre as principais características do fenômeno podemos destacar: a oposição entre cosmopolitismo e localismo, a busca por um ideal de pureza (branqueamento da cultura, eugenia), a confiança eufórica nos avanços tecnológicos e científicos (cientificismo, eugenia), a uniformização de modelos (de consumo, práticas entre outros), o apelo identitário, hierarquizador e classificatório (organização social), as oposições entre centro e periferia (organização social), moderno e antigo, e entre cultura popular e alta cultura (mérito e consumo).

Das características elencadas o cosmopolitismo seria um de seus traços principais, trazendo a rejeição dos padrões locais de comportamento e consumo para países marginais ao mesmo tempo em que inaugura padrões comuns em ambientes os mais variados. A reurbanização das principais cidades sob modelos comuns apresenta um pouco desta uniformização dos ambientes e práticas. Ao mesmo tempo em regula as disposições para referências externas, a primazia do estrangeiro sobre o nativo, inaugura um modelo uniforme onde os padrões são facilmente identificáveis.

Uniformidade que não iria escapar das impressões que Hegel confidencia à sua mulher ao viajar para Paris pela primeira vez: “Quando ando pelas ruas, as pessoas têm o mesmo aspecto que em Berlim, estão vestidas da mesma forma, têm mais ou menos as mesmas caras; a mesma cena, mas numa massa mais densa” (BENJAMIN, 1973, p. 45).

A construção de modelos passará, igualmente, pela busca de certo ideal de pureza que vai nortear as condutas, trazendo para o local e nativo a pecha do atraso e ignorância. No Brasil este ideal de pureza vai afirmar o cosmopolitismo através da adoção de modelos europeus, assim como, promover o branqueamento da cultura por meio da rejeição das iniciativas culturais afro americanas. Elemento estratégico em um momento em que era necessário evitar a memória da escravidão no país e no qual se destaca a ação da elite nacional:

> Em constante litígio com as expressões populares e negras, essas elites teriam alimentado as ações repressoras das autoridades, policiais e jurídicas, e condenado o futuro do país, caso elas tivessem vida longa. Desejavam enterrar o Brasil antigo e africano e buscar um ideal nacional imitativo das nações mais civilizadas. Seus representantes, ao defenderem cânones literários, artísticos e musicais elitistas, ligados à música europeia, não teriam conseguido associar as manifestações populares, suas peculiaridades e potencialidades, à identidade da nação e da arte brasileiras (ABREU, 2011, p. 74).

Outro ponto importante seria adesão eufórica pelos avanços tecnológicos e científicos, que irá fundamentar o branqueamento da cultura inspirado pela teoria das raças e a eugenia e promover o programa da modernidade à custa da tradição. A destruição sumária da antiga cidade colonial é o preço que se deve pagar pelos avanços da modernidade. E é sob a imagem desta modernidade que o passado é empenhado.

Associada ao cosmopolitismo se instaura a uniformização de consumo, produção e práticas, dispersando modas, costumes e produtos comuns em países diferentes, ignorando ou desfigurando qualquer padrão específico.

Da mesma forma se impõe o apelo identitário das massas, organizando grupos dispersos por meio de identidades específicas, tornando possível sua classificação, hierarquização e, sobretudo, controle. O desenho da cidade moderna e a oposição entre o centro e a periferia é, sobretudo, um plano de controle, mas também, a efetiva concretização de uma idealização da sociedade, a reafirmação da hierarquia sob uma imagem opaca de igualdade.

E por último, as oposições entre moderno e antigo e a cultura popular e alta cultura. Onde na primeira vemos a exaltação da modernidade sob os valores tradicionais, que são substituídos sumariamente ou resignificados. E a rejeição da

cultura popular em nome de uma possível alta cultura que vai traduzir em outros termos as oposições que já eram manifestas contra a tradição e o localismo.

Desta forma, em linhas gerais, a *belle époque* se apresenta como uma idealização da sociedade. A construção de modelos e estruturas que tornem esta sociedade possível e a disposição destes modelos sob uma ordem determinada. A imagem do dândi solitário e do deserto coletivo das grandes cidades aparecem aqui como fissuras neste modelo e oportunidades na reflexão de suas implicações.

Cabe lembrar que a adoção da Paris *belle époque* como modelo interpretativo para a cidade de Campinas do mesmo período não trata de uma comparação literal. Os dados são cruciais para definir que uma tentativa assim não seria possível. Por volta de 1870 a cidade de Campinas contava com cerca 30.000 pessoas contra os 1.5000.000 de Paris na mesma periodização (HAUSSMANN, 1860). Nosso entendimento vai, justamente, em outro sentido. A importância da cidade de Paris neste momento é tão grande que a estabelece como modelo ideal para qualquer grande cidade. Esta idealização do projeto já implica em sua necessária impossibilidade prática. O que trazemos para reflexão não trata da comparação literal entre uma cidade e outra, mas do resultado prático dessa idealização nas cidades atingidas pelo modelo.

Sendo assim, nossa pesquisa se apoia muito mais nos declives, nas diferenças e no gigantesco abismo que existe entre as duas realidades do que sobre suas semelhanças. Observar o modo como a atualização do modelo contesta sua idealização e o impacto deste sobre a sociedade campineira, em geral, e sobre a trajetória individual de Sant'Anna Gomes.

O panoptismo e as arquiteturas

> Também conheço os edifícios. Quando passo diante deles, dir-se-ia que cada um dos prédios mal me vê põe-se logo a correr, avança dois passos à frente, me olha por todas as suas janelas e me diz: "Bom dia, aqui estou! Como tem passado? Eu felizmente estou bem, mas para o mês de maio vão acrescentar-me outro andar." Ou então: "Bom dia! Sabe uma coisa? Amanhã vão rebocar-me a fachada". Ou finalmente: "Olhe, houve fogo e estive quase a ficar todo queimado... Se soubesse o susto que eu tive!" E outras coisas do gênero. É claro que tenho os meus favoritos entre eles e até alguns bons amigos. Um deles vai ser revisto por um arquiteto neste verão; vai reconstruí-lo e pô-lo como novo. Terei infalivelmente de passar por ali todos os dias para que o meu amigo não me pareça depois um desconhecido, Deus o livre de uma coisa dessas! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p.642)

De modo geral, para entendermos a *belle époque* enquanto fenômeno, assim como suas consequências sociais, parece útil olharmos para o exemplo deixado pelo *panoptismo* de Foucault. O *panoptismo* é um conceito elaborado por Foucault para sua análise das relações de poder na sociedade moderna.

O conceito se desenvolve a partir da figura do panóptico, estrutura projetada por Jeremy Bentham (1748 – 1832), na forma de uma torre de controle circundada por salas, em forma de anel e que teria como principal atributo o controle de prisioneiros encerrados nas mesmas[16].

A estrutura tinha por função a vigilância constante dos indivíduos, inaugurando o domínio da visibilidade como campo de atuação disciplinar. Para o observado a vigilância é constante, a imagem da torre e a impossibilidade de identificar o observador instaura no indivíduo a certeza de uma observação permanente. Certeza que para Foucault seria um expediente particular na possível ação sobre a consciência do observado.

O panóptico funcionaria como uma segunda consciência necessária àqueles que extrapolaram os limites da conduta, um dispositivo de condicionamento onde a visibilidade dos condenados e sua consciência da vigilância seriam os pares fundamentais para as mudanças no comportamento. A certeza da observação total, por parte do condenado, seria o ponto principal do dispositivo, uma economia do tempo para uma pena de vida.

Em linhas gerais, Foucault nos fala de um período bastante específico (séculos XVIII e XIX) onde as medidas punitivas dadas aos criminosos passavam a ser questionadas e o encarceramento visto como ideal. Não seria mais a punição do corpo, explícita no suplício, mas a correção da alma através de uma pena que incluía a vigilância total como regra.

O panóptico descreve a transição do sistema punitivo do suplício para o encarceramento. Ao invés de encerrar a vida do supliciado de forma espetacular,

---

[16] Foucault descreve a estrutura nos seguintes termos: ‘O princípio é: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta possui grandes janelas que se abrem para a parte interior do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma ocupando toda a largura da construção. Estas celas têm duas janelas: uma abrindo−se para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, dando para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de um lado a outro. Basta então colocar um vigia na torre central e em cada cela trancafiar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um estudante. Devido ao efeito de contraluz, pode−se perceber da torre, recortando−se na luminosidade, as pequenas silhuetas prisioneiras nas celas da periferia. Em suma, inverte−se o princípio da masmorra; a luz e o olhar de um vigia captam melhor que o escuro que, no fundo, protegia’ (FOUCAULT, 1979, p. 210).

afirmando o poder da lei sobre o corpo, o encarceramento trazia a possibilidade de se investir sobre a consciência individual em uma pena muito menos punitiva do que moralizante. Agora o tempo de vida do prisioneiro é o agente fundamental de sua pena sendo este organizado, fracionado e orientado em uma economia útil de suas possibilidades. O suplício, agora visto como um procedimento atroz, é um desperdício impensável que o panoptismo desfaz recuperando o prisioneiro enquanto agente de sua própria pena.

Embora o sistema tenha sido imaginado originalmente para prisões é possível observar sua rápida adaptação para os mais diversos ambientes. Escolas, fábricas, quartéis, hospitais entre outros seriam alguns dos ambientes possíveis para atuação do sistema panóptico, traduzindo sua lógica em ambientes diferentes sob uma mal disfarçada arquitetura. Onde fosse necessário orientar, organizar, moralizar, enfim, agir sobre um grupo de indivíduos o sistema podia ser aproveitado.

Com base nas prisões, o panoptismo transborda para outras instituições coletivas, a organização e distribuição agora possíveis recria o ambiente de hospitais, escolas e cemitérios. As irmandades religiosas e caritivas que cuidavam dos doentes serão substituídas por hospitais, vê-se o nascimento dos grandes colégios – com suas carteiras enfileiradas e dispostas - e, até mesmo os mortos, outrora enterrados nas igrejas, ocuparão os cemitérios, espaços devidamente organizados e distribuídos. Ao falar do panóptico, Foucault deixa transparecer um pouco desta lógica transversal que parece atravessar diferentes instituições:

> um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, disposição dos centros e dos canais e poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado (FOUCAULT, 2004, p. 195).

O panóptico estabelece uma disciplina, o ponto inaugural de sua ação sobre o indivíduo. Uma disciplina apenas possível em vista da prática constante e reiterada e exercícios pontuais, do investimento de arquiteturas específicas e da instauração de um regime geral de visibilidade. De modo esquemático, os exercícios, as arquiteturas e a visibilidade sãos as bases da disciplina em um ambiente panóptico.

A lógica transversal que estabelece o panóptico não apenas como referência física para as práticas, mas como para todo o conceito, são as arquiteturas, como chamou Foucault, que não seriam apenas detalhes, mas a base para o exercício das disciplinas. Diferentes disciplinas sob arquiteturas comuns trariam aos olhos a estranha constatação das semelhanças de espaços tais como: as carteiras de uma escola, as cadeiras de um teatro, as camas de um hospital ou quartel, as mesas de uma fábrica.

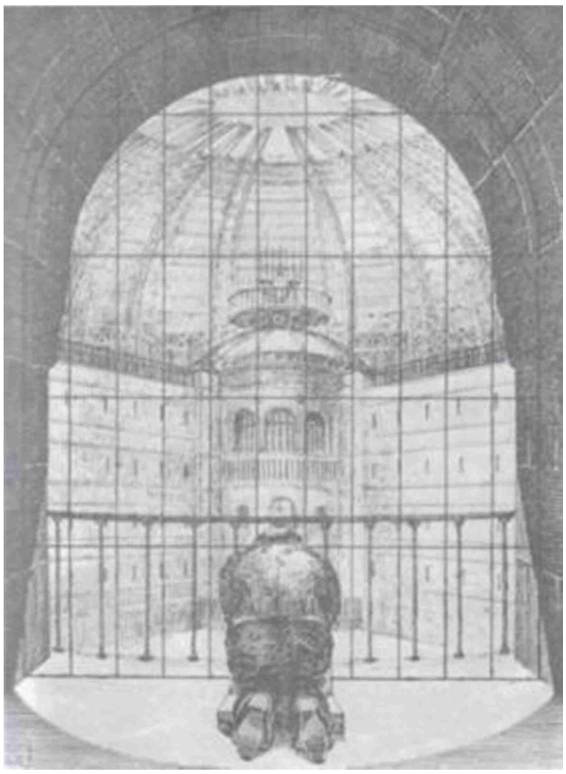


Imagem 2: Um detento, em sua cela, reza diante da torre central de vigilância. Harou-Romain, projeto de penitenciária, 1840.
Fonte: (FOUCAULT, 2004).

Tomado na forma de uma alegoria, o panóptico de Foucault nos permite pensar o papel das instituições coletivas que se desenvolveram no período em um processo de normatização da vida em sociedade. O grande contingente populacional das cidades - sob uma periodização que abrange os séculos XVIII e XIX – traz à tona a necessidade de uma racionalização da vida em seus inúmeros aspectos[17]. Para o

[17] Racionalização que acaba por criar todo um instrumental específico e singular: ‘O grande crescimento demográfico do Ocidente europeu durante o século XVIII, a necessidade de coordená−lo e de integrá−lo ao desenvolvimento do aparelho de produção, a urgência de controlá−lo por mecanismos de poder mais adequados e mais rigorosos fazem aparecer a "população" − com suas variáveis de números, de repartição

filósofo, estes ambientes panópticos foram os espaços concretos para o exercício de disciplina dos grandes contigentes populacionais que caracterizaram o período e suas trajetórias expressaram a transição daquilo que chamou de uma *sociedade disciplinar* para uma *sociedade de controle*.

> As disciplinas, organizando as "celas", os "lugares" e as "fileiras" criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais, pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de moveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização caracterizações, estimativas, hierarquias. A primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de "quadros vivos" que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas. A constituição de "quadros" foi um dos grandes problemas da tecnologia cientifica, política e econômica do século XVIII; arrumar jardins de plantas e de animais, e construir ao mesmo tempo classificações racionais dos seres vivos; observar, controlar, regularizar a circulação das mercadorias e da moeda e estabelecer assim um quadro econômico que possa valer como principio de enriquecimento; inspecionar os homens, constatar sua presença e sua ausência, e constituir um registro geral e permanente das forcas armadas; repartir os doentes, dividir com cuidado o espaço hospitalar e fazer uma classificação sistemática das doenças: outras tantas operações conjuntas em que os dois constituintes - distribuição e análise, controle e inteligibilidade - são solidários (FOUCAULT, 2004, p.142).

A disciplina é definida por Foucault por meio de suas características: ela confirma a importância das arquiteturas definindo uma espacialização dos indivíduos, de modo a organizar e distribuir grandes contingentes[18]. Estabelece, por meio de exercícios reiterados, um controle que atua muito menos sobre o resultado destes do que sobre seus processos[19]. Inaugura um regime fechado e geral de visibilidade onde o

---

espacial ou cronológica, de longevidade e de saúde − não somente como problema teórico, mas como objeto de vigilância, análise, intervenções, operações transformadoras, etc. Esboça−se o projeto de uma tecnologia da população: estimativas demográficas, cálculo da pirâmide das idades, das diferentes esperanças de vida, das taxas de morbidade, estudo do papel que desempenham um em relação ao outro o crescimento das riquezas e da população, diversas incitações ao casamento e à natalidade, desenvolvimento da educação e da formação profissional' (FOUCAULT, 1979, p. 198).

[18] 'A disciplina é, antes de tudo, a análise do espaço. É a individualização pelo espaço, a inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório' (FOUCAULT, 1979, p. 106).

[19] 'A disciplina exerce seu controle, não sobre o resultado de uma ação, mas sobre seu desenvolvimento' (FOUCAULT, 1979, p. 106).

‘olhar’ é a prisão[20]. E define a hierarquia dos indivíduos reunidos por meio de uma rotina de exames classificatórios[21].

O exercício, caracteristico da *sociedade disciplinar*, é exercido nos espaços panópticos que são elaborados para este fim. Espaços necessários para a normatização dos costumes, elaboração das regras, controle das condutas e para o condicionamento dos corpos. Muito além de meras referências físicas, os espaços diciplinares, na ótica *foucaultiana*, são basilares para o conceito. O exercício das disciplinas sob os corpos não seria possível sem que uma estrutura física específica expusesse suas singularidades, expusesse o corpo visível. Desta forma, as instituições panópticas teriam como função criar esta visibilidade dos corpos através do exercício de suas disciplinas.

Em resumo, a disciplina elege locais específicos para sua atuação, organiza, hierarquiza e seleciona pessoas, tornando-as úteis, e faz uso de métodos específicos (exercícios) para atuar sobre os corpos, assim hierarquizados. Fabrica aquilo que Foucault chamou de *corpos dóceis*, ou seja, o indíviduo sob a disciplina do modelo panóptico.

A importância do *panoptismo* de Foucault para o período é fundamental, seria sobre as bases disciplinares de inúmeros instituições que a modernidade seria efetivada enquanto realidade coletiva. Igualmente, a fantasmagoria de Benjamin agiria sobre a sociedade se contrapondo ao tédio, esse mal da vida disciplinar coletiva. A fantasmagoria é justamente onde a disciplina de Foucault se estabelece na atividade artística, trazendo-a para o centro da vida moderna. A vida coletiva disciplinar das grandes cidades seria suavizada e suportada sob a atividade regular das instituições artísticas. O teatro, as sociedades literárias e musicais, entre outros não se apresentam no período ao acaso, são a contrapartida do universo que a disciplina inaugura.

---

[20] ‘A disciplina é uma técnica de poder que implica uma vigilância perpétua e constante dos indivíduos. Não basta olhá−los às vezes ou ver se o que fizeram é conforme a regra. É preciso vigiá−los durante todo o tempo da atividade e submetê−los a uma perpétua pirâmide de olhares’ (FOUCAULT, 1979, p. 106).

[21] ‘É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é a vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá−los, medi−los, localizá−los e, por conseguinte, utilizá−los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna−se um elemento pertinente para o exercício do poder’ (FOUCAULT, 1979, p. 106).

Justificativa

Comparado com seu irmão, Sant'Anna Gomes recebeu muito menos atenção de estudiosos. A bibliografia da época apresenta-o quase como uma figura lateral, subsidiária à do irmão ilustre e de pouca importância. Na realidade, na maioria das vezes Sant'Anna Gomes é apresentado como um personagem integrante da narrativa de seu irmão e não como um personagem independente.

Muito disso se deve a tradição historiográfica que viria a estabelecer o mito acerca de Carlos Gomes, no intuito da elaboração de grandes narrativas individuais, ignorando aquilo que só viria a ser retomado pela observação destes personagens marginais pela micro história.

Um olhar mais atento revela o modo como a trajetória de Sant'Anna Gomes foi importante para a cidade de Campinas, muitas vezes, para além de sua atuação como músico. E, além disto, revela o quanto o estudo de sua trajetória pode ser significativo para a compreensão da atividade musical no país durante o período e no entendimento das complexas relações sociais que se efetivaram.

Seu estudo se justifica por resumir, de alguma forma o estado de conhecimento sobre Sant'Anna Gomes ao mesmo tempo em que amplia este conhecimento contrapondo-o com a sociedade campineira da época. A ausência de pesquisa científica abordando sua trajetória e atividade demonstra a contribuição específica do trabalho.

1. A *Belle époque* e modernidade, a cidade e a disciplina

> Até a própria multidão das ruas tem, por si só, qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Estas centenas de milhares de pessoas, de todos os estados e todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão todas seres humanos possuindo as mesmas qualidades e capacidades e o mesmo interesse na procura da felicidade? E não deverão, enfim, procurar a felicidade com os mesmos métodos e processos? E, contudo, estas pessoas cruzam-se a correr, como se nada tivessem de comum, nada a realizar juntas, e a única convenção que existe entre elas é o acordo tácito pelo qual cada um ocupa a sua direita no passeio, a fim de que as duas correntes da multidão que se cruzam não se constituam mutuamente obstáculo; e, contudo, não vem ao espirito de ninguém a ideia de conceder a outrem um olhar sequer. Esta indiferença brutal, este isolamento insensível de cada individuo no seio dos seus interesses particulares, são tanto mais repugnantes e chocantes, quanto e maior o numero destes indivíduos confinados neste reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que este isolamento do individuo, este egoísmo mesquinho, é em toda a parte o principio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele se manifesta com uma impudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células, das quais cada uma tem um principio de vida próprio e um objetivo particular, esta atomização do mundo, e aqui levada ao extremo (ENGELS, 2008, p. 56).

No período contemplado por Foucault, a cidade de Campinas vivia intensas modificações sociais. O enriquecimento oriundo do café trazia desafios para a elite agrária da cidade, assim como, atraia um número significativo de imigrantes, fato que alteraria o tecido social profundamente, tornando-o mais dinâmico e contrastante.

Dentre os fatores que podemos apontar para o desenvolvimento da cultura cafeeira na região, podemos elencar: a infraestrutura de equipamentos e benfeitorias já existentes oriundos da cultura açucareira (assim como, o capital acumulado por esta), o suprimento de mão-de-obra escrava, o contínuo fluxo de imigrantes estrangeiros (sobretudo, após 1870), o treino de fazendeiros com a comercialização e transporte do produto e a rede viária para sua comercialização (LAPA, 2008, p.108).

O desenvolvimento da cultura cafeeira trazia para a cidade um súbito surto de modernidade, na forma de avanços variados que traziam conforto e comodidade, assim como, a necessidade de adaptação às práticas e costumes novos. A chegada da ferrovia (1884), que traria mais rapidamente as modas e acessórios vindos de outros países, a iluminação a gás (1872), água encanada (1887), os serviços de águas esgotos (1891), o cinematógrafo (1897), a cadeia nova e fórum (1896), o bonde elétrico (Cia

Campineira de Carris Elétricos, 1878) e a instalação de telefones (1878)[22] são alguns exemplos da modernidade que chegava na cidade.

Para Lapa, a cidade, em transição do modelo urbano colonial para o aristocrático não esperaria pelo fim do escravismo e a mudança do regime para se transformar na cidade burguesa, era 'atropelada pelo bonde da história, que conduzia a modernidade com seus novos valores urbanos' (LAPA, 2008, p.104).

Como indicativo destas mudanças em um âmbito social, diversos espaços foram sendo elaborados ou resignificados no sentido de abrigar práticas e costumes de segmentos sociais agora cada vez mais variados. Antonio Benedicto de Castro Mendes (1856 – 1938), proprietário da Casa O Livro Azul, foi testemunha do otimismo generalizado e nos apresenta a cidade de Campinas, no final do século XIX, em seu Memorial Comemorativo do cinquentenário de sua casa comercial:

> bela, rica e próspera. Ambiente favorável à criação de novos estabelecimentos comerciais e industriais; com lavouras de café produzindo em grande escala, transporte ferroviário em pleno desenvolvimento e crescimento, comércio intenso, urbanização acelerada, grande progresso no meio artístico e político e crescimento das campanhas abolicionista e republicana (SANTOS, 2004, p. 32).

Clubes e agremiações foram inaugurados como o Club Semanal, inaugurado em janeiro de 1873, seguido de outras de igual caráter: a Sociedade Alemã de Canto Concórdia, fundada em 1870, a Sociedade Luís de Camões (1880), o Grêmio Comercial (1889), o Recreio Familiar (1889), o Éden Campineiro (1890), o Clube Atlético (1896), a Sociedade Pic-Nic Campestre (1898) e a Sociedade Carnavalesca Fenianos (1900). Todas promovendo as concorridas 'partidas', saraus dançantes e eventos culturais variados. Descrevendo os hábitos dos frequentadores do Clube Semanal, Leopoldo Amaral descreve o ambiente que seria comum a muitas destas agremiações:

> As danças ao som de valsas, polcas, balanceados, xotes, os trajes onde predominavam a seda e o veludo em vestidos de discreto decote, de cores como o vermelho, o preto e o branco, cinturas afinadas pelos espartilhos, longas caudas dobradas sobre o braço direito para não embaraçarem a dança, com joias de ouro e brilhantes a agitarem leques de marfim e plumas nas mãos enluvadas, enquanto os homens se apresentavam de casaca, luvas e claque (chapéu de pasta, alto, de molas), revezando as danças com intervalos,

[22] Cabe salientar que a cidade era a segunda a fazer uso do invento, antecedida apenas pela cidade de Londres, e inaugura por decreto imperial a Empresa Telefônica Campineira, 1884 (LAPA, 2008, p.29).

> nos quais os rapazes costumavam servir em bandejas, numa sequência ritualística, café, chá, chocolate e no final canja em grandes chícaras e balas de ovos (LAPA, 2008, p.142).

Clubes e agremiações do período ajudaram a confirmar a modernidade que a cidade se pretendia. Para além das festas, muitas atividades foram desenvolvidas nestes ambientes, completando a formação cultural de seus membros, tais como: música, teatro, artes plásticas, ensino e política. Estes espaços ofereciam o treinamento das condutas em um meio social complexo, na transição entre a vida privada do lar e a coletiva da cidade moderna. Pelo quadro abaixo podemos ter uma ideia do número e variedade destas instituições:

Clubes e Sociedades em Campinas na segunda metade do século XIX			
Club Semanal, 1857	Sociedade Artística Beneficente, 1869	Sociedade Teatral Bohemia Dramática Campineira,	Sociedade Scandinava de Leitura Norden, 1853
Sociedade Recreio Familiar, 1872	Recreio Juvenil, 1868	Sociedade Recreio Universal, 1897	Sociedade Recreio Comercial, 1874
Terpsichore Familiar, 1869	Jovem Terpsichore, 1869	Club Mozart, 1882	Gabinete de Leitura Campineiro, 1865
Sociedade Cultural Arcadia Luso-Brasileira, 1873	Grêmio Comercial, 1889	Club Amizade (Colégio Florence), 1886	Sociedade Lavoro e Progresso
Sociedade Promotora da Instrução, 1870	Sociedade Allemã de Canto Liedertafel Concordia e Gesangverein, 1870	Deutscher Handweber Gesangvesei Eintrâcht, 1890	Sociedade Allemã Gymnastica Infantil, 1885
Sociedade Carnavalesca Campineira, 1869	Sociedade Carnavalesca Democráticos, 1889	Sociedade Carnavalesca Fenianos	Sociedade Recreio Juvenil, 1868
Sociedade União e Progresso, 1868	Club Familiar Vinte de Setembro	Sociedade Alemã de Instrução e Leitura	Sociedade Recreio da Mocidade
Sociedade Recreio dos Artistas, 1870	Triumpho Campineiro, 1878	Lyra Campineira, 1877	Sociedade Dramatica Dezesseis de Março, 1870
Sociedade Dramatica Ensaio Campineira	Sociedadede Canto Phil'Euterpe, 1871	Loja Maçônica Independência, 1867	Loja Maçônica Liberdade e Ordem, 1898
Sociedade Aurora Familiar, 1872	Gremio Girondino, 1876	Sociedade Pic-Nic Campestre, 1898	Sociedade Musical Philarmonica Artística Campineira, 1876
Sociedade P. Bohemia Dramatica, 1877	Club de Instrução, 1877	Club Flôr de Liz	Athetas do Futuro, 1887
Club Athético, 1896	Sociedade Musical União Artístca	União e Progresso, 1868	Club Juvenil1877
Sociedade de Dança Club XX	Sociedade Carlos Gomes, 1878	Sociedade Italiana Confederata, 1884	Clube Republicano
Club Campineiro	Club Cassino Junior	Clube Cassino Campineiro	Club XV, 1885
Club Eden Campineiro, 1890	Club Gymnastico Portuguez	Clube Dramatico Vinte de Setembro	Club dos Democraticos, 1888
Circolo Italiani Uniti,	Sociedade Portuguesa	Sociedade Musical	Club Mac-Hardy

1881	de Beneficência, 1883	Particular Luiz de Camões, 1880	
Club União Comercial, 1885	Campinas Library	Recreio Literario de Leitura	Euterpe Infantil
Artística Campineira	União Artística	Société Française 14 Juillet, 1885	

Tabela n. 1
Fonte: LAPA, 2008, p. 143.

O considerável número de sociedades e agremiações parece ter uma forte relação com a presença de imigrantes estrangeiros na cidade durante a grande imigração (1886-1920). Uma resposta estratégica para reconstruir os laços perdidos e o desenraizamento decorrente do deslocamento, mas que também teria um papel importante em sua adaptação ao meio local.

Sociedades distintas, fundamentadas sob motes específicos tais como: grupos de imigrantes, grupos empresariais, educacionais, políticos e artísticos, estabeleciam na cidade territórios específicos. Sob o amplo pretexto de cultura, lazer e sociabilidade, uma imagem política da cidade era apresentada identificando suas possíveis variações. As sociedades e agremiações agiam à um só tempo na construção de identidades específicas e na efetivação de uma sociabilidade moderna, amplamente fundamentada sob a lógica de sua urbanização. Neste sentido, Lapa acrescenta que:

> Mesmo que as discussões que ocorriam nesses espaços demorassem em amenidades ou fossem voltadas ou fechadas no círculo estritamente profissional dos seus consócios, e suas práticas associativas fossem inconsequentes para o desenvolvimento urbano, a sociabilidade que nutriam, o intercambiar de experiências e ideias que fomentavam acabavam muitas vezes por treinar seus membros na sociabilidade desejável para a cidade onde moravam. Daí decorriam naturalmente práticas corporativas e estratégias capazes de efetivar alianças matrimoniais, conquista de empregos, treinamento disciplinar e educacional, conchavos políticos, pactos de ordem econômica e familiar, envolvendo uma lógica comportamental para os seus pares, identificando ou confrontando visões de mundo diferenciadas e de alguma maneira somando-se quase sempre na defesa da cidade (LAPA, 2008, p. 151).

A contribuição específica destes ambientes para o período será em grande medida este ‘treinamento disciplinar e educacional’ orientado para um tipo ideal de sociabilidade, elaborado sempre sobre moldes e pretextos brandos de lazer e cultura. A Gymnastica, a música, a leitura e as artes vão ser convidadas a participar deste movimento disciplinar dando-lhe um caráter lúdico e decorativo, longe das dissensões agudas.

Contudo, são precisamente estes expedientes que vão confirmar a organização da sociedade em um plano mais amplo: mobilizando seus personagens, identificando e reiterando gostos desejáveis e alienando os indesejáveis. Esta disciplina vai replicar na ordem das mentalidades aquilo que o sanitarismo e a urbanização já faziam com cidade física: separar as pessoas por meio de suas identidades. Com isto, a identidade dos grupos sociais será ao mesmo tempo sua chancela de participação na sociedade e sua alienação da mesma, dilema justificado agora por meio do gosto e do mérito.

A Casa O livro Azul também se inseria neste espírito. Loja e gráfica fundada em 1870 passaria posteriormente a vender pianos e organizar saraus e pequenos concertos, conhecidos como os "Concertinhos Livro Azul", idealizados por Castro Mendes e Coelho Neto e reuniam fregueses, artistas, poetas e membros da elite.

> (...) Ainda em seguida se encontra o salão de pianos e objectos de arte, ramo este que a casa introduzio em seu commercio desde 1888, tendo sempre seu deposito bem provido de pianos dos melhores e mais afamados fabricantes. Neste salão que, pode-se dizer, é o ponto de reunião das exmas. famílias campineiras, são realisados ensaios de peças musicaes, a um ou mais pianos, imprimindo com isto um cunho elegante e progressista ao estabelecimento que muito desvanece com esta preferência (AMARAl., 1899, *apud* SANTOS, 2004, p. 37).

Na fronteira entre loja, fábrica e centro cultural a Casa O Livro Azul nos dá ideia da forma como a cidade organizava seu consumo e práticas. Parece sugerir que tão importante quanto o acesso às modas e produtos específicos se tornava a familiaridade com as práticas, fazendo com que espaços comerciais tivessem um profundo teor educativo, reunindo palestras, saraus e concertos. A rotina destes ambientes comerciais[23] nos sugere um cruzamento muito sútil entre consumo e a prescrição das condutas:

> Além dessas apresentações públicas, a música também ocupava os salões de piano da casa, que eram frequentemente visitados por artistas que chegavam para se apresentar em Campinas. Ali se faziam ensaios, preparavam-se concertos, que eram realizados depois nos salões especiais da cidade. As companhias líricas que chegavam logo se relacionavam com a Casa, pois era ali que eram impressos os cartazes de propaganda, os ingressos e anúncios. Quando não havia espetáculo e nas noites de descanso, ali se reuniam os

[23] Não é demais lembrar que estes ambientes eram familiares para Sant'Anna Gomes, além do fato de ter sido proprietário de uma loja também: a Harpeolina Musical.

> artistas, depois de fechadas as portas da loja, onde passavam horas, tocando piano e conversando. Também tomavam parte nestas reuniões, algumas meninas, que mais tarde se tornariam grandes pianistas, como Maria Amélia de Resende Martins (SANTOS, 2004, p. 38).



Imagem 3: Primeira sede do Centro de Ciências Letras e Artes
Fonte: CCLA.



Imagem 4: *Au Monde Elegant*, loja em Campinas fundada em 1876.
Fonte: JUNIOR, 1970.



Imagem 5: Fachada e interior da casa Ao Livro Azul, 1880.
Fonte: JUNIOR, 1970.

Em casas como *Au Monde Elegant*[24], de 1876, seria possível comprar, jóias e adereços, roupas femininas e masculinas, perfumes, enxovais de noivas, brinquedos, chapéus, rendas, luvas de seda e de pelica, além de livros, pianos e instrumentos para banda de música. Junto com as novas práticas chegava à cidade a última moda parisiense, dando à elite campineira ares de certo cosmopolitismo. Para além dos artigos importados, das modas e novas práticas, toda uma nova forma de se viver a cidade era construída, como podemos observar na descrição de Jolumá Brito:

> Foi o tempo do viver galináceo em Campinas. Dantes a vida era insípida a até cruel. Levantamos com as galinhas e recolhíamos com elas! Hoje, tudo está mudado, já ninguém se deita depois do chá, sem dar primeiro o seu 'petit tour' pela rua Direita, entregando a língua a uma prosa e o corpo ao ar fresco noturno, após a estação quente que vai entrando com visos de quem ordena o 'glacé' em toda parte. O dia, que era comprido como uma légua de tróli, ficou por menos da metade. De manhã se lê o 'Diário', depois do café; à tarde se dá dois dedos de palestra em casa de Pedro Ornelas, discutem-se os fatos da semana e se vai ao botequim republicano de Elói (este irmão de Francisco Glicério). Que diferença notável entre o tempo da lanterna e do gás! O trem inaugurado a quinze dias, rodava por aí afora com a sombranceria de quem vai por domínios próprios e ao longo caminho de Amparo, alguns burros olhavam desesperadamente para aquêles outros que vieram substituí-los com tanta galhardia (BRITO, 1969, *apud* LAPA, 2008, p. 29).

A partir dos dados apresentados pelo Núcleo de Pesquisa em História Econômica e Demográfica da Universidade Federal de Minas Gerais, disponibilizados pelo sítio eletrônico da Fundação Cultural Palmares, é possível ter acesso aos números do Censo realizado em 1872. O primeiro recenseamento feito no país fazia parte de um quadro de políticas inovadoras feitas por D. Pedro II e nos traz a possibilidade de análise com dados mais objetivos do período que tratamos.

No Censo de 1872 a cidade de Campinas aparece dividida em duas paróquias: a paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas e a paróquia de Nossa Senhora do Carmo e Santa Cruz de Campinas.

---

[24] A casa trazia as novidades da moda parisiense, sempre com produtos importados recém-chegados do último paquete e era acompanhada de estabelecimentos similares, tais casas como: La Mode Parisiene, Au Bom Marché, Au Pritemps, La Marguerite, Ao Gagne Petit, MMe. Rose, Vile de Paris, Salon de Paris, Cabrier & Cia, Charles Levy & Cia, Chapelaria Francesa de Mme. Henriet Bhermann, Ao ChicParisien, Padaria Franceza e Weill & Freres (LAPA, 2008, p. 283).

Para a paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas o Censo atesta a existência de: 6 profissionais religiosos seculares, 19 empregados públicos, 32 professores e homens de letras, 13 farmacêuticos, 6 cirurgiões, 8 médicos, 3 oficiais de justiça, 8 procuradores, 4 notários e escrivães, 8 advogados, 2 juízes, 91 artistas, 9 marítimos, 56 capitalistas e proprietários, 530 criados e jornaleiros, 1.496 servidores domésticos, 69 manufatureiros e fabricantes, 177 comerciantes, guarda livros e caixeiros, 461 costureiras, 13 chapeleiros, 48 profissionais de vestuário, 63 tintureiros, 41 profissionais de couros e peles, 112 profissionais em edificações, 339 profissionais em tecido, 124 profissionais em madeiras, 94 profissionais em metais, 105 canteiros, calcoteiros, mineiros cavouqueiros, 27 profissionais de calçado, 6.612 lavradores, 85 criadores, 5.986 sem profissão.

Para a paróquia de Nossa Senhora do Carmo e Santa Cruz de Campinas o Censo de 1872 atesta a existência de: 5 profissionais religiosos seculares, 33 empregados públicos, 59 professores e homens de letras, 1 parteira, 24 farmacêuticos, 5 cirurgiões, 8 médicos, 5 oficiais de justiça, 7 procuradores, 7 notários e escrivães, 4 advogados, 4 juízes, 54 artistas, 29 militares, 70 capitalistas e proprietários, 539 criados e jornaleiros, 1.859 servidores domésticos, 51 manufatureiros e fabricantes, 230 comerciantes, guarda-livros e caixeiros, 313 costureiras, 38 chapeleiros, 20 profissionais de vestuário, 68 profissionais em couro e peles, 205 profissionais em edificações, 137 profissionais em tecidos, 166 profissionais em madeiras, 86 profissionais em metais, 70 canteiros, calcoteiros, mineiros e cavouqueiros, 46 profissionais de calçado, 5.189 lavradores, 5.418 sem profissão.

Totalizando as duas paróquias a cidade de Campinas seria composta por: 11 profissionais religiosos, 52 empregados públicos, 91 professores e homens das letras, 1 parteira, 37 farmacêuticos, 11 cirurgiões, 16 médicos, 8 oficiais de justiça, 15 procuradores, 11 notários e escrivães, 12 advogados, 6 juízes, 145 artistas, 9 marítimos, 29 militares, 126 capitalistas e proprietários, 1069 criados e jornaleiros, 3.355 servidores domésticos, 120 manufatureiros e fabricantes, 407 comerciantes, guarda livros e caixeiros, 774 costureiras, 56 chapeleiros, 68 profissionais de vestuário, 63 tintureiros, 109 profissionais em couro e peles, 317 profissionais em edificações, 476 profissionais em tecido, 290 profissionais em madeiras, 180 profissionais em metais, 175 canteiros, calcoteiros, mineiros e cavouqueiros, 73 profissionais em calçado, 11.801 lavradores, 85 criadores, 11.404 sem profissão.

Total de ofícios registrados para a cidade de Campinas, reunindo dados de suas duas paróquias: Nossa Senhora da Conceição de Campinas e Nossa Senhora do Carmo e Santa Cruz de Campinas			
Profissionais religiosos	11	Comerciantes, guarda livros e caixeiros	407
Empregados públicos	52	Costureiras	774
Professores e homens das letras	91	Chapeleiros	56
Parteira	01	Profissionais de vestuário	68
Farmacêuticos	37	Tintureiros	63
Cirurgiões	11	Profissionais em couro e peles	109
Médicos	16	Profissionais em edificações	317
Oficiais de justiça	08	Profissionais em tecido	476
Procuradores	15	Profissionais em madeiras	290
Notários e escrivães	11	Profissionais em metais	180
Advogados	12	Canteiros, calcoteiros, mineiros e cavouqueiros	175
Juízes	06	Profissionais em calçado	73
Artistas	145	Lavradores	11.801
Marítimos	09	Criadores	85
Militares	29	Sem profissão	11.404
Capitalistas e proprietários	126		
Criados e jornaleiros	1069		
Servidores domésticos	3.355		
Manufatureiros e fabricantes	120		

Tabela 2: Total de ofícios registrados para a cidade de Campinas.
Fonte: Censo, 1872.

Através do Censo de 1872 é possível observar como a cidade estava organizada em diferentes ofícios e fazer algumas reflexões sobre sua dinâmica social. Observando os dados é possível constatar que os números mais expressivos dizem respeito àquelas atividades que seguramente seriam realizadas por escravos. Criados e jornaleiros, servidores domésticos, lavradores e até mesmo aqueles que estão reunidos pela chancela simplificadora de ‘sem profissão’, todos estes aos milhares, seguramente representavam a parcela mais pobre ou escrava da sociedade o que nos mostra um claro desnível com o restante da cidade. Um recorte desproporcional embasado pelo sistema escravagista.

A raridade de profissionais liberais, advogados, juízes, médicos, homens das letras e professores, nos deixa entrever sua importância, colocando-os como a elite intelectual da cidade para qual as modas, costumes e atividades culturais que a cidade recebia se dirigiam. Grupo seleto e muitas vezes composto por imigrantes, este seria o principal responsável pela dispersão dos novos códigos e seu consumo.

Na outra ponta e em sintonia com este novo consumo que se estabelece, não é desprezível o número de trabalhadores ligados à moda e à produção de vestimentas.

Costureiras, chapeleiros, profissionais de vestuário, tintureiros, professionais em couro e peles, profissionais em tecido e profissionais em calçado, são elencados pelo Censo dando a justa medida de sua importância para cidade. Se somarmos a isto o panorama descrito de lojas de artigos e roupas importadas, podemos ver o como o consumo de moda envolveu a cidade abraçando profissionais em níveis diversos, um quadro que dificilmente seria encontrado em outras cidades no período.

Podemos, igualmente, observar o plano de urbanização da cidade por meio dos profissionais envolvidos, entre eles: os profissionais em edificações e os assim elencados 'canteiros, calcoteiros, mineiros e cavouqueiros', juntamente com a sempre disponível mão de obra escrava. Profissões que antes não dispunham de uma nomenclatura precisa agora se estabelecem em vista das necessidades urbanas.

Cabe ainda destacar que em universo tão exíguo de profissionais liberais a cidade conte com o representativo número de 145 artistas. Agrupados indistintamente pelo Censo, o número seguramente reúne atores, pintores e músicos dando destaque à atividade artística quando comparado ao número de outros profissionais. A cidade provavelmente atraia artistas por meio das atividades que se apresentavam em seus ambientes culturais, onde o próprio ambiente de clubes e sociedades seria uma possibilidade.

Juntamente com a listagem dos ofícios individuais, a listagem dos comércios e fábricas da cidade nos oferece uma oportunidade interessante no entendimento do tecido social da cidade e seu encaminhamento à vida urbana. O Almanak da Província de São Paulo para o ano de 1873 traz dados interessantes neste sentido que podem ser cruzados com os oferecidos pelo Censo de 1872:

Comércio e fábricas em Campinas na segunda metade do século XIX			
Casas de comércio			
Casas de comissões, depósitos de sal, acúcar etc.	37	Depósitos de ferro e zinco	02
Lojas de fazendas e armarinhos	44	Depósitos de máquinas de costura	03
Lojas de roupas feitas	02	Depósitos de máquinas e instrumentos aratórios	03
Loja de joias	01	Depósitos de gêneros norte-americanos	02
Lojas de ferragens	16	Depósitos de madeiras	09
Depósitos de cal	07	Depósitos de vinho	03
Depósitos de calçados	05	Armazéns, molhados e etc.	22
Depósitos de chapéus	02	Armazéns de secos e molhados e gêneros do país	150
Depósitos de cigarros e charutos	02		

Depósitos de correias para máquinas	01				
Depósitos de farinha de trigo	01				
Artes, indústrias e ofícios					
Abridores	01	Encanador	01	Jogo da bola	01
Afinadores de pianos	03	Engomadeiras	05	Maquinistas	04
Alfaiates e alfaiatarias	30	Entalhadores	02	Marceneiros e	
Alugador de carros		Fábrica de cerveja	01	marcenarias	19
para funerais	01	Fábricas de chapéu	03	Modistas e costureiras	06
Armadores de gala para		Fábrica de charuto	01	Olarias	13
festividades e funerais	04	Fábricas de descaroçar e		Ourives	06
Armeiros	02	enfardar algodão	02	Padarias	08
Barbeiros e cabelereiros	04	Fábricas de licores	03	Pedreiros	09
Bilhares	05	Fábricas de máquinas	04	Fotografias	02
Bilhetes de loteria	01	Fábricas de trolys,		Pintores	07
Caldeireiros	03	carros e carroças	06	Refinação de açúcar	01
Carpinteiros	29	Fábricas de vinagre	02	Relojoeiros e relojoarias	05
Carroceiros	12	Ferradores	04	Sapateiros	08
Chapeleiro	01	Ferrarias	03	Seleiros	11
Cigarreria	01	Ferreiros e sarralheiros	12	Talhos de carne	15
Casas de mobílias	01	Fogueteiros	04	Tanoeiros	04
Cocheiras de carros e		Fundições de ferro e bronze	02	Telheiro	01
animais de aluguel	07	Fundidores de metais	02	Tintureiros	03
Colchoeiros	02	Funileiros	07	Torneiros em ferro	
Confeitarias	02	Hotéis e casas de pasto	10	e metais	03
Doceiras	04	Joalheiros	06	Torneiros em madeira	02

Tabela n. 3
Fonte: Almanak da Província de São Paulo, 1873, *apud* NETO, 2001, p. 78.

Os dados do Almanak da Província de São Paulo para o ano de 1873 certamente complementam o quadro oferecido pelo Censo de 1872. Oferecem a possibilidade de se verificar o número de estabelecimentos comerciais e fábricas de que a cidade dispunha. Por outro lado oferecem na parte reservada às 'Artes, indústrias e ofícios' mais um apanhado de ofícios diferentes para a cidade. Talvez por entenderem que certos ofícios são relacionados à estrutura de pequenas oficinas ou fábricas.

Quanto às 'Casas de comércio' os dados parecem apontar novamente para as mudanças nos padrões de consumo, aparecendo muitos estabelecimentos especializados em roupas e moda (roupas, chapéus, calçados entre outros) e até mesmo os dois improváveis 'Depósitos de gêneros norte-americanos'. Na parte reservada às 'Artes, indústrias e ofícios' aparecem também: Alfaiates e alfaiatarias, Casas de mobílias, Fábrica de chapéu, joalheiros, Modistas e costureiras, Relojoeiros e relojoarias entre outras, também confirmando um consumo refinado. Cabe ressaltar que a listagem destaca três afinadores de piano, uma atividade que pressupunha um panorama musical

adiantado, com pianos espalhados pela cidade em casas particulares, clubes e sociedades em casas particulares, clubes e sociedades.

As mudanças e melhoramentos que chegavam a cidade pareciam atingir à todos, garantindo através de clubes e agremiações um cenário de congraçamento geral, com a exceção feita aos escravos, para os quais sobrariam os ambientes das irmandades religiosas e bandas de música (LAPA, 2008, p. 148).

O enriquecimento da elite campineira oriundo do café implicaria a reurbanização da cidade, adequando-a ao modelo cosmopolita dado pela Paris *belle époque*. Esta elite era representada pelas principais famílias da cidade compondo aquilo que Lapa chamaria de 'teia clânica', ou seja, um conjunto de relações tecido por meio de laços familiares, políticos e econômicos de tal modo estreitos que anulavam oposições latentes, colocando conservadores, liberais e republicanos sob uma improvável sintonia em nome da hegemonia política. Dentre as famílias de destaque temos: os Souza Aranha, os Camargo Penteado, os Teixeira Nogueira e os Sales (LAPA, 2008, p.111).

O plano de urbanização da cidade atendia a expectativa desta elite, acostumada com o projeto urbanístico dos grandes centros europeus, e seria responsável por sua implementação. Não somente uma repaginação estética dos espaços como ideológica, o que vemos é uma crescente racionalização dos ambientes coletivos, seguramente embasada pela ideologia progressista em voga na época, toda uma sistematização dos espaços públicos é feita. Novamente, cabe acrescentar que o modelo oferecido, sobretudo, pela Paris *belle époque*, não se trata de uma transposição literal. As diferenças entre as duas cidades sempre foram latentes e não seriam ignoradas nem mesmo pela elite local campineira que amparava o projeto.

Ocorre que o modelo oferecido representava um processo de idealização que atingia praticamente todas as grandes cidades do mundo. Menos um plano estético que estratégico a uniformização das grandes capitais dizia respeito ao desenvolvimento das práticas capitalistas, sua rede de consumo e produção, a grande cidade é convidada a participar deste processo por meio da racionalização de seus espaços coletivos.

Para a cidade de Campinas, seu plano estético disfarçaria de alguma maneira sua motivação ideológica, ou seja: a formação do cidadão por meio da racionalização destes espaços coletivos. Grande parte da elite campineira dividia a crença na importância de determinados espaços coletivos para a formação dos cidadãos

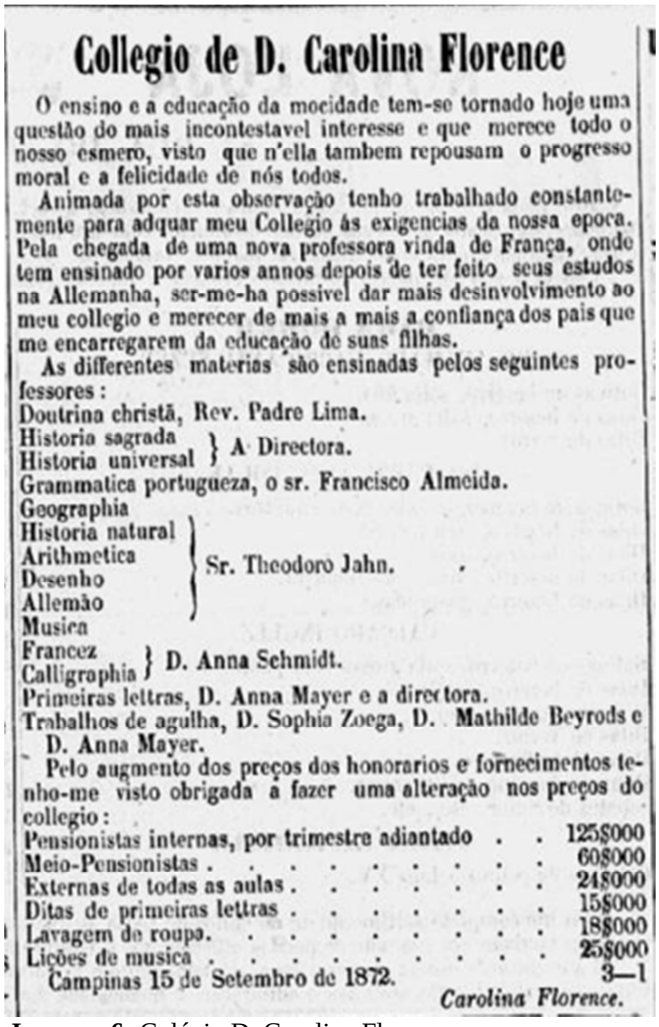
e com base nesta crença, percebemos a criação e ressignificação de espaços contemporâneos convenientemente alinhados à ideologia racional da época.

O crescente número de colégios, as reformas do teatro São Carlos, a criação de espaços como o rink campineiro e o passeio publico, os salões musico - literários entre outros, são alguns exemplos que resguardadas suas diferenças específicas apresentam uma conveniência de fins que acompanham o esquema panóptico. Alinhavados sob o espírito de organização e disciplina da sociedade, estas instituições cumpriam em um plano cultural um papel análogo ao que Foucault descreve em quartéis, hospitais e escolas.

O Theatro-Rink abrigava um leque mais variado e informal de atrações, não contempladas pelo teatro da cidade. Inaugurado em 22 de abril de 1878, com a presença de 800 pessoas, o espaço tinha como destaque o seu rinque de patinação, mas não deixava de incluir uma extensa gama de atrações: teatro de variedades, operetas, revistas, bailarinos e ilusionistas até finalmente abrigar o primeiro cinema da cidade (LAPA, 2008, p.153).

O crescente número de colégios se tratava de um fenômeno que se enquadrava ao espirito do período. Colégios como os de Carolina Florence e o Culto à Ciência foram pioneiros na cidade e observavam os anseios de parte da elite progressista da mesma.

Neste sentido, caberia à imprensa um papel de destaque, promovendo o debate sobre a importância da instrução pública, assim como, laureando os esforços empreendidos pontualmente pelos colégios da cidade.



Collegio de D. Carolina Florence

O ensino e a educação da mocidade tem-se tornado hoje uma questão do mais incontestavel interesse e que merece todo o nosso esmero, visto que n'ella tambem repousam o progresso moral e a felicidade de nós todos.

Animada por esta observação tenho trabalhado constantemente para adquar meu Collegio ás exigencias da nossa epoca. Pela chegada de uma nova professora vinda de França, onde tem ensinado por varios annos depois de ter feito seus estudos na Allemanha, ser-me-ha possivel dar mais desinvolvimento ao meu collegio e merecer de mais a mais a confiança dos pais que me encarregarem da educação de suas filhas.

As differentes materias são ensinadas pelos seguintes professores:

Doutrina christã, Rev. Padre Lima.
Historia sagrada, Historia universal } A Directora.
Grammatica portugueza, o sr. Francisco Almeida.
Geographia, Historia natural, Arithmetica, Desenho, Allemão, Musica } Sr. Theodoro Jahn.
Francez, Calligraphia } D. Anna Schmidt.
Primeiras lettras, D. Anna Mayer e a directora.
Trabalhos de agulha, D. Sophia Zoega, D. Mathilde Beyrods e D. Anna Mayer.

Pelo augmento dos preços dos honorarios e fornecimentos tenho-me visto obrigada a fazer uma alteração nos preços do collegio:

Pensionistas internas, por trimestre adiantado	125$000
Meio-Pensionistas	60$000
Externas de todas as aulas	24$000
Ditas de primeiras lettras	15$000
Lavagem de roupa	18$000
Lições de musica	25$000

Campinas 15 de Setembro de 1872. 3—1

Carolina Florence.

Imagem 6: Colégio D. Carolina Florence.
Fonte: Gazeta de Campinas, 19/09/1872.

Em setembro de 1872, Francisco Quirino dos Santos (1841 – 1886), trazia a discussão sobre a instrução pública e sua importância para a cidade. Para o cronista, a instrução pública seria uma das mais vitais questões do Estado, 'educar o povo é elevar o nivel da sociedade, dar aos seus destinos uma marcha segura e brilhante, extirpar-lhe os vicios e guiál-a à pratica salutar da liberdade, à imprensa cumpre tratar della' (Gazeta de Campinas, 01/09/1872). À instrução pública caberia um papel formativo na formação de um cidadão ideal:

> Podem os partidos divergir em um ponto ou outro; mas todos nós queremos, antes de tudo, a liberdade e a instrucção do cidadão, porque o cidadão analphabeto, o individuo que não tem da personalidade senão a forma humana, não pode exercer nenhuma das prerrogativas que a lei lhe concede. Um povo inactivo, indifferente e ignorante, é um povo escravisado, em cujo coração está suffocado o sentimento da própria dignidade. E um povo ignorante não poderá jamais fazer uma escolha acertada de seus representantes (Gazeta de Campinas, 01/09/1872).

Para Quirino dos Santos um povo sem instrução seria um povo escravizado, para o qual os avanços que a modernidade trazia fariam pouca ou nenhuma diferença. O discurso do cronista tem profunda ressonância com os ideais progressistas que lhe inspiravam. No período, a alegoria de um 'povo ignorante e escravizado' deveria ter o impacto que esperado dentro da campanha abolicionista e ainda mais direta seria afirmação de que um povo ignorante 'não poderá jamais fazer uma escolha acertada de seus representantes' numa clara intenção republicana. O cronista segue dizendo que:

> Para crear a vida política é de absoluta necessidade crear escolas, onde o povo vá beber a instrucção [...] O pae deve ao filho os cuidados da paternidade: o Estado deve-lhe a cultura intellectual e moral como a um membro que tem de ser da sua comunhão. Pertence pois ao Estado a sua instrucção. A instrucção publica dever ser obrigatoria. Não se deve deixar ao menino, ou ao adolescente, a liberdade de ser ignorante, e inferior aos outros homens intellectual e moralmente (Gazeta de Campinas, 01/09/1872).

Após definir a urgência do estabelecimento da instrução pública como obrigatória o cronista passa a fazer suposições sobre sua aplicabilidade e importância em cada fase do aprendizado:

> Acompanhar na criança o desinvolvimento da curiosidade, com o fim de satisfazer, eis em que deve consistir o curso de estudos, para ser proficuo. A curiosidade inquieta que revela a criança é um instincto que se deve satisfazer, porque é a instrucção da sua idade. Até os oito annos a criança não pode ser applicada a estudos de reflexão. O cerebro do homem não toma a sua forma definitiva antes desta idade, e um orgam incompleto não pode dar todo o trabalho que é destinado a dar. Tambem antes della qualquer estudo progride tão lentamente, que não vale a pena aborrecer a criança com elle. O menino depois de aprender a lêr, escrever e contar, só deseja os estudos de recreio: procura o estudo do mundo das eras remotas; quer saber o que era o nosso globo antigamente, procura a geologia, a geographia physica, comparada com a moderna, depois quer conhecer o mundo moral, os povos espalhados sobre a superficie do nosso planeta, sua historia moderna, sua origem, suas tradições, seus usos e costumes, para compara-los com os antigos (Gazeta de Campinas, 01/09/1872).

Cabe observar que o depoimento acalorado do cronista em prol da instrução pública não se direciona a qualquer instrução, mas a um tipo bem específico. Neste sentido, o mesmo acaba por detalhar um programa oficial, definindo idades e conteúdos em uma ordem definida. O texto se encerra com uma indicação para o papel das artes e uma advertência improvável para a liberdade de currículo:

> É util, porém, que hajam aulas de toda a sciencia, de toda a arte, e de todo o officio, de toda arte bella, e de toda lingua, de todo o saber, pois que de cada uma delas pode fazer-se uma profissão [...] O saber consiste nas idéas. Não se deve obrigar o adolescente a estudar o que não lhe interessa, ou o que não comprehende. Dahi nasce ou não se aprender nas escolas, ou esquecer-se o que se aprende. Educação livre, ensino livre, discussão livre de todos os principios, farão triumphar a verdade, o que será o primeiro passo na liberdade de um povo (Gazeta de Campinas, 01/09/1872).

O trecho, bastante progressista para época, vem afirmar a liberdade de ensino e o direito a seu acesso como base para a liberdade de um povo e a discussão parece não se esgotar. Dias mais tarde novo editorial do cronista aborda a mesma questão:

> Na capital do imperio já se levantam sumptuosos monumentos para collegios e aulas. E a munificencia regia desce mesmo estrellando o peito com as suas veneras àquelles que se esforçam por coadjuvar o movimento progressivo das ideas, e assim procurando confundir-se na acção fatal, necessaria, irrevogavel do tempo e da civilisação. Venham as luzes: cheguem ellas por qualquer forma: o que importa é que se ellas façam e possam abater os cabos. O resto, que é o dia, chegará por sua vez [...] Aqui temos a nossa Campinas [...] Temos tres professores de primeiras lettras pagos pela provincia. Já é um favor. Mas indaguem qual seja o ordenado delles; vejam os meios de que dispõem para se manterem; perscrutem, se n'uma terra como esta, onde tudo é difficil e caro, elles podem ao menos ter uma sala commoda e decente para receber os seus alumnos. A primeira cadeira, por exemplo, é occupada por um moço que conta para mais de oitenta discipulos; vive elle em apuros continuos, como temos tido occasião de observar. O seu modesto domicilio, a casa que os seus reditos lhe permittem alugar, mal poderá conter a terça parte daquelle numero. Estão-se os meninos a acotovellar uns sobre os outros (Gazeta de Campinas, 22/09/1872).

A campanha pela instrução pública seria uma das bandeiras do periódico. A cada edição uma nova solicitação, um novo problema é levantado. A impressão gerada é a de que a instrução seria uma necessidade imprescindível para o estabelecimento das novas bases sociais que a cidade aguardava e ao mesmo tempo para as novas formas de consumo.

Junto com o teatro, os clubes e as sociedades, as lojas de modas e produtos importados, a cidade desenvolvia uma nova ordenação social para qual seria fundamental, a leitura, certo conhecimento artístico, o conhecimento de línguas entre outros.

Para boa parte da elite intelectual da cidade, a instrução pública seria uma ferramenta de libertação política. Representava a possibilidade de quebra com o modelo escravista e estamental e a ordenação para o modelo burguês que surgia. Em outro

momento é possível observar a maneira como a confiança na instrução pública possuía bases políticas, quando novamente Francisco Quirino dos Santos nos diz que:

> A instrucção publica, ainda há pouco tão descurada, formava apenas um ponto de doutrina à sombra da bandeira democrática. Ella não convinha e não convém por modo algum aos sectarios do absolutismo, ainda mesmo disfarçado com a capa rarefeita do systema representativo (Gazeta de Campinas, 19/04/1874).

Junto com boa parte dos avanços que a cidade experimenta no período, a instrução pública é abraçada pela campanha republicana e abolicionista. O discurso que é apresentado pela imprensa, ao desenrolar de cada uma delas, é o de que o caminho da modernidade e do progresso não é compatível com a estrutura monárquica do país e, sobretudo, com sua base escravagista.

O caminho apresentado pelos avanços da modernidade seria, igualmente, um caminho político específico do qual a imprensa seria a porta voz, trazendo as últimas novidades, apresentando gostos e modas, assim como, definindo as pautas possíveis para os debates.

As transformações que ocorreram na cidade envolveram práticas e ambientes diferentes, muitas vezes dividindo opiniões. Para personagens como Sant'Anna Gomes, imbricados em questões complexas, muitas vezes seria preciso assumir uma postura estratégica, sobrevoando as dissenções políticas no sentido de preservar interesses e articular apoios.

1.1 Luzes para a cidade

Em paralelo com a formalização destas instituições coletivas na cidade um constante programa de urbanização se instaura, trazendo os referenciais físicos da modernidade que se instaurava. O próprio Sant'Anna Gomes participa da reconfiguração urbana na cidade e, em 1870, toma partido da instalação de postes de luz, benfeitoria que, embora não fosse a única iniciativa de Sant'Anna no espaço urbano da cidade[25], se reveste de um significado especial. O maestro ajuda na instalação de postes de luz a querosene em sua residência e nas ruas que dariam acesso ao teatro da cidade, teatro São Carlos. O cronista José de Castro Mendes relata em suas anotações a importância da iniciativa[26]:

> Como se há de comprehender que umas das mais opulentas cidades da provincia até hoje não tenha illuminação e possa ser callcoada (colocada) de paralello ate com a mais insignificante adeia? Os particulares começam a dar passos emquanto a camara adia a solução do problema. Há tempos já levantaram-se dois lampiões a rua das Campinas Velhas mtandiso a custa do ver. Vigário Souza e Oliveira e do sr. J. P. Sant'Anna Gomes. A rua de baixo plantou em seguida alguns postes, sendo inaugurado (o último) defronte ao dr. Curvillon; apareceu outro em frente ao sr. Zimbres, outros maix na rua Direita, e agora o largo da Matriz velha vae ter nada menos do que os seus bicos de kerozene, tudo por promocao do bolsinho privado dos municipes (CMU).

A iluminação da cidade era sempre largamente comemorada, e está de certa forma associada à quebra do modelo de vida colonial pela modernidade da *belle époque*. Para uma cidade como a Campinas da época, estruturalmente assentada na lavoura e no trabalho escravo, a iluminação pública constituía um passo importante no sentido apontado pelas grandes capitais europeias e, principalmente, acobertava os dilemas próprios do regime monárquico.

---

[25] Consta do acervo do Tribunal de Justiça de Campinas (Centro de Memória da Unicamp), uma nomeação dada à Sant'Anna Gomes para a tutela da reforma do antigo cemitério da cidade, de 1866, vide Anexo 8. Onde, segundo o documento: estariam "os restos de muita gente das principais famílias". O documento deixa transparecer uma distinção social que parecia querer se estender para além da morte como constata Lapa: "A discriminação social que ficou perpetuada no Cemitério da Saudade não deixa de reproduzir o que ocorria na sociedade que lhe deu origem, o contraste da ostentação de certos túmulos diante da humildade de outros ou mesmo a localização das sepulturas dos ricos concentrada em determinadas alamedas e áreas, o que automaticamente relega os jazigos dos pobres para lugares mais distantes da entrada, perto dos muros etc" (LAPA, 2008, p. 333).

[26] Nota datada de 30/07/1871, (Centro de Memória da Unicamp).

Francisco Quirino dos Santos, jornalista e diretor da Gazeta de Campinas, era um dos grandes entusiastas do projeto e muito embora afirmasse como "certo que Campinas avulta já como um centro notável, pelo numero de habitantes, pela distincção de seus filhos" e "pelos dons apreciaveis com que approuve dota-la á Providencia", havia, no entanto "elementos indispensaveis de segurança, de commodos, de hygiene entre os que para o luxo tem accumulado as invenções modernas. Por exemplo: a illuminação, a calçada, o plantio de arvores". A crônica, acalorada e enfática termina concluindo que a benfeitoria não seria apenas em 'proveito para o transito – difficil agora com a escuridão das noites e a pouquidade dos calçamentos – é ainda a utilidade para as medidas policiaes e para a manutenção dos bons costumes' (Gazeta de Campinas, 28/04/1870).

A imprensa seria protagonista no empenho pela melhoria, reservando amplo espaço para a discussão da matéria. Em 1871, nova nota, dirigida ao redator da Gazeta de Campinas, aponta para a necessidade urgente de iluminação pública na cidade descrevendo o quadro desolador que a escuridão trazia para a mesma:

> Aproxima-se a abertura da assembléa provincial. É tempo das camaras municipaes paresentarem os seus orçamentos. Pois bem, v. s. lembre à nossa edilidade que, no que tiver de apresentar, contemple uma verba para illuminação. Basta de andar às escuras. O recurso da lanterna não serve. A escuridão dá logar á quedas, esbarrões etc., etc. Não me detenho na conveniencia da causa, porque até os cegos reclamam. Conto que v. s. fallará com interesse e patriotismo, que é o conveniente (Gazeta de Campinas, 02/02/1871).

O esforço da imprensa agiria especialmente em dois sentidos, realizando a pressão para que a matéria fosse levada à câmara dos vereadores e, sobretudo, conferindo-lhe visibilidade para a população, fazendo com que a questão da iluminação fosse assunto comentado por todos. Promotores da iniciativa em outras cidades seriam trazidos para que o tema pudesse ser debatido mais largamente, como em julho de 1871, quando o empresário J. Marty, responsável pelo projeto de iluminação pública de Santos, fora convidado para dividir sua experiência em Campinas:

> Acha-se entre nós o sr, J. Marty que tem sido, há muito tempo, o emprezario da illuminação publica em Santos. Vem apresentar-se à nossa camara com propostas no sentido de levar a effeito aqui este melhoramento pos todos desejado. Já é tempo de cuidar seriamente em tal objecto. Fazemos votos para que a nossa edilidade se decida algum passo; e já não lhe faltam os dados

> para escolher, pois o sr. Marty é o terceiro concurrente de que temos notícia (Gazeta de Campinas, 16/07/1871).

A presença do empresário de Santos provavelmente seria inspirador para aqueles que acalentavam o projeto. E, ainda em julho de 1871, o próprio Francisco Quirino dos Santos viria por meio de um extenso editorial chamar a atenção para o tema, tratando de apresentar a oportunidade que a presença deste novo concorrente representava:

> Já tratamos, há dias, este assumpto da illuminação publica. É força insistirmos nelle. Não há outro, de presente, que fale mais alto ao interesse de todos nós. O nosso dever é clarearmos todas as considerações que possam facilitar os dados necessarios para chegamos a o melhor resultado, no sentido de possuirmos este grande melhoramento. Em um dos ultimos numeros desta folha noticiamos o apparecimento de mais um concurrente à esta empreza. Sabemos que a nossa camara municipal tem já a sua proposta e mais outra; e temos ainda sciencia de que uma versa a respeito do kerosene e outra do gaz. Ahi está, pois, ella habilitada para escolher, estabelecendo um confronto minucioso e seguro (Gazeta de Campinas, 23/07/1871).

Com as três propostas apresentadas não um, mas dois projetos diferentes são oferecidos à cidade e caberia à esta escolher qual seria o melhor. O editorial segue estabelecendo comparações, vantagens e desvantagens sobre os modelos propostos:

> Se quizermos formar um parallelo entre as luzes fornecidas pelos dois combustiveis mencionados, por certo o juiso são não pode vacilar: a preferencia é pelo segundo. Mas a questão será de economia principalmente. Dir-nos-hão que com poucos fundos teremos os lampiões de kerosene, e que o gaz só nos virá com pesado dispendio. Então cumpre examinar: se a diferença do custo entre o gaz e o kerosene é pequena, se o preço d'aquelle é pouco maior do que a deste, inda assim talvez seja aceitavel o primeiro, attentas as suas incontestaveis vantagens; se há igualdade, não deve haver a menor hesitação, deitemos as mãos ambas sobre o gaz. Entretanto, ainda há uma terceira hypothese: pode bem dar-se que o gaz seja mais barato do que o kerosene. Se assim fôr, o objecto não pode nem offerecer thema a exames, a indagações, a alvitres. É absurdo suppor que hajam pareceres deincontrados, verificada esta circunstancia. E é muito facil que ella não só se venha a verificar, mas que esteja verificada em si mesma (Gazeta de Campinas, 23/07/1871).

A escolha de um dos sistemas seria apenas um aspecto do panorama de modernidade que avanço prometia ladear, fazendo com Campinas fosse comparada às outras duas cidades de maior importância da província: Santos e São Paulo. Esta modernidade se vê conclamada no editorial uma vez que:

> Com o andar dos tempos, com o rapido aperfeiçoamento das industrias, a energia do homem sobre o trabalho tem alcançado verdadeiros prodigios. Há cousas que nem se discutem: uma estrada de ferro, por exemplo, importa o emprego de immensos capitaes; e todavia por ella o transporte se faz de tal modo que não podem lhe oppôr competencia os velhos caminhos e as tropas rotineiras. Ponha-se ao gaz ainda o enorme predicado de offerecer ao consumo da população inteira um fecundo manancial para ser usado por todas as casas onde chegue um encanamento. A nossa cidade é já consideravel pelo seu commercio, pelos seus estabelecimentos, pelo numeros de seus habitantes, enfim. E, portanto, o consumo deverá ser correspondente aos vastos elementos de prosperidade aqui accumulados, com certeza de crescer e crescer continuadamente (Gazeta de Campinas, 23/07/1871).

Diferente de uma contribuição isolada como melhoria para a cidade, Quirino dos Santos coloca a instalação da iluminação pública da cidade ladeada dos outros avanços que o período trazia. Reconhecendo o volume do capital investido, porém avaliando sua importância em frente às técnicas de tempos anteriores. Da mesma forma que a cidade não reconheceria o atraso das tropas frente à modernidade da estrada de ferro, a escuridão da antiga cidade colonial não poderia mais oferecer o ambiente que a nova civilidade propunha. E neste sentido, a comparação com as outras cidades da província ganha enlevo:

> S. Paulo e Santos vão deixar logo o antigo systhema. Pois agora é que nós haviamos de ir tentar-lhe ainda as proporções? Seria isso desculpavel e mesmo licito, dado que elle apresentasse proveitos mais assignalados que outro qualquer, economicamente fallando. A não ser assim não se deve dispender com elle estudos e passos infructiferos, ou que em breve tenham de ceder às condições do progresso, acarretando despezas dobradas, como trazem sempre as mudanças. O melhor é assentarmos desde logo n'um só principio; e esse que tenha, que deva ter a permanencia. Supponha-se ainda que se fazem algumas calçadas para as nossas ruas. D'aqui a annos, terão de ser revolvidas para os respectivos incanamentos; e por consequencia antes se fizessem estes na actualidade e ficassem completamente assentados, de modo que não se tornassem importunos às obras supervenientes e provaveis (Gazeta de Campinas, 23/07/1871).

O texto é concluído com o máximo otimismo, sugerindo o futuro grandioso que a iniciativa da melhoria desenhava:

> Conhecidas as propostas, dê a primasia devida a uma dellas, para se a por em pratica desde que nos venham os recursos. Depois teremos mais este argumento para jogar com a assembléa provincial: ou para que ella nos consigne uma verba, ou para que aprove as nossas posturas de impostos afim de ocorrermos às nossas necessidades. Não havemos de ser toda a vida os desherdados da sorte e da fortuna. Alguma vez nos hade enxergar a justiça, enquanto o favor sorri-se aos demais. Do que precisamos é da iniciativa. Venha ella e havemos de elevar-nos a todas as alturas (Gazeta de Campinas, 23/07/1871).

Como dissemos mais do que exigência isolada a instalação de iluminação pública na cidade aparecia relacionada a uma série de outras melhorias referentes à vida moderna das grandes cidades. Mais ainda, esta parece apresentar um panorama de desvalorização frente às outras grandes cidades da província. Por mais de uma vez é possível observar certo ressentimento do cronista para com os avanços já presentes nas cidades de São Paulo e Santos. O peso da ausência da modernidade possível através da iluminação pública seria acrescido do atraso desde para com estas cidades, que já contavam com ele em seus orçamentos.

Mais adiante, em 1872, Francisco Quirino dos Santos retoma o tema aproveitando a reunião da assembleia provincial. Novamente a iluminação publica é lembrada em termos diretos, assim como, o ressentimento com relação a Santos e São Paulo:

> A nossa edilidade vai pedir um auxilio sufficiente para encruzar com a verba que pretende destinar à illumninação publica. Actualmente a maior falta que nos opprime, que nos expõe até o chasco dos estranhos é esta de illuminação. E desde que se concedem quotas para S. Paulo e Santos, não há como se negue igual beneficio para Campinas (Gazeta de Campinas, 18/02/1872).

Ainda em 1872, uma pequena nota é publicada no mesmo periódico, dando conta finalmente do concurso para a instalação de iluminação na cidade:

> Conforme se vê do annuncio inserto em outro lugar, a empreza de gaz para illuminação publica desta cidade, põem a concurso o levantamento d'este grande beneficio, há tanto tempo esperado com ancia entre nós. Fazemos votos para que elle nos venha com a maxima possivel brevidade e nas condições que as urgencias do nosso estado actual impõem, como esperamos (Gazeta de Campinas, 15/09/1872).

O anúncio estabelecia o concurso para instalação de quinhentos combustores a gás. Mas ainda em 1874 a iluminação publica ainda é tema de debates, e o gasômetro da cidade permanece em construção quando a visita de um engenheiro europeu é celebrada pela Gazeta:

> Chegou da Europa o esperado engenheiro sr. Normaton que tinha ido buscar os acessorios precisos para a fabricação e incanamento do gaz nesta cidade. É sabido que as obras do gazometro se acham adiantadissimas e bem assim que fazem honra à uma construcção esmeradissima não só pela solidez, como pela elegancia e bem acabado dos trabalhos, a ponto de merecerem os gabos

> e elogios de todas as pessoas competentes; e, por tanto, podemos confiar na excellencia e bons resultados com que este serviço há de ser posto em pratica entre nós. Assim vejamos elle quanto antes realisado, como se espera e como garantem os melhores prenuncios (Gazeta de Campinas, 09/07/1874).



Gaz em Campinas

Os emprezarios d'esta illuminação querendo contractar de empreitada a illuminação publica, que é de 500 combustores, põem-n'a á concurrencia dos pretendentes até ao dia 10 de Outubro p.f.

As propostas serão dirigidas á Rua do Commercio n. 36, ao assignatario d'este, e bem assim será fornecida pela pelo mesmo qualquer explicação a respeito. 4—2

Campinas, 10 de Setembro de 1872.

Joaquim Quirino dos Santos.

Imagem 7: Gaz em Campinas.
Fonte: Gazeta de Campinas, 19/09/1872.

Desta forma, o projeto de iluminação da cidade seria conclamado a participar da campanha moralizante e da ordenação dos costumes, transformando becos escuros e ruas irregulares em locais propícios à circulação.

A iluminação das grandes cidades não era apenas um recurso meramente decorativo. Para além de seu impacto mais imediato a iluminação noturna tinha evidentes motivações para o sistema de produção industrial, trazendo, entre outras coisas, a possibilidade do trabalho noturno. E Olgária Chain Feres Mattos nos lembra, em seus posfácio, que fora 'proeza do capitalismo transformar uma modalidade de tortura – a da alienação do tempo - em norma de toda a atividade, considerando-se que, durante longo período, tentou-se uma resistência desesperada contra o trabalho noturno ligado a industrialização, trabalhar antes do alvorecer ou depois do por do sol era considerado imoral' (BENJAMIN, 2007, p.1133).

A modernidade que embasava ideologicamente o projeto parecia implicar um mapeamento do espaço urbano, posse real de seu território, ligando a escuridão ao abandono e ao descontrole.

Em outro momento, a Gazeta de Campinas publicava, em 11 de agosto de 1872, crônica sobre a inauguração de outra inovação tecnológica recente: a abertura da estrada de ferro de Campinas à Jundiahy. E aqui também, a iluminação pública surgiria

como associada nos festejos, partícipe da euforia geral, o periódico comenta que "À noite haverá illuminações publicas. As da casa da estação e do theatro S. Carlos serão feitas por meio de gaz, cujos arranjos se acham dispostos. Hão de tocar durante todos estes actos diversas bandas de música, tendo de vir algumas de S. Paulo e devendo apresentarem-se as nossas, entre as quaes figura a que é dirigida pelo distincto maestro Sant'Anna Gomes" (Gazeta de Campinas, 11/08/1872).

No editorial, Francisco Quirino dos Santos descrevia em grandes letras o evento, que era ansiosamente esperado por todos:

> A nossa terra veste-se de gallas. A chamma das grandes emoções passeia em todos os semblantes. Vai dar-se neste dia 11 de agosto o acontecimento que prende a anciada expectativa de todos: inaugura-se o transito na estrada de ferro construida pela Companhia Paulista. Consignar só esta noticia e aquella dacta seria dizer tudo, porque a palavra não exprime ao justo o alcance de certas idéas que só o tempo é capaz de aprehender n'uma synthese e emmoldurar entre as raias do futuro [...] O movimento é a lei eterna da natureza. Nós estavamos parados. Não era o cançaço da noite que nos tolhia os pés engelhados: era o frio da aurora que retardava os nossos passos vacilantes. Veio o sol! A luz é a coragem immensa do universo! Hoje começamos a nossa carreira para os limpidos horisontes. É preciso olhar de frente o lucido rumo do caminho, estrellado, no disco vago e longinguo das aspirações ferventes, pelos raios da iniciativa individual. A Companhia Paulista, esta empreza audaz que despertou os animos irresolutos de nossos patricios, foi o primeiro impeto da nossa energia concentrada [...] A machina de vapor é um dom do céu disse o author do Eurico. A machina a vapor, acrescentou elle, leva o agasalho, o conforto, a limpeza, a saúde às choupanas, onde, sem ella, habitaria por seculos a miseria extrema, com todas as suas dores e agonias. Saudemo-la pois! Para nós ella não mata somente a distancia: ella destrói os preconceitos, a rotina, os velhos e maus hábitos. Saudemo-la! A imprensa carecia de duas rodas para desprender o seu carro enorme soffrego das novas conquistas. Vieram a machina de vapor e o telegrapho electrico. Oh! Saudemos todos os prodigios de invenção alcançados pelo genio moderno! (Gazeta de Campinas, 11/08/1872).

O tom laudatório usual da crônica nos permite perceber a importância do projeto. Este não apenas encurtava as distâncias, mas trazia a modernidade que iria apagar a miséria por onde passasse. Neste sentido cada avanço elencado nunca é tomado por si, mas sempre relacionado a tantos outros que compunham o panorama da modernidade. Ao lado da linha férrea estavam a iluminação pública, o telégrafo e a própria imprensa, sinais dos novos tempos dos quais a imprensa seria o arauto.

Os avanços chegariam pela cidade sobre comemorações e questionamentos. É possível observar o como os mesmos muitas vezes não escapariam do debate político ou seriam por ele resgatados. A modernidade que era a rigor abolicionista e republicana seria questionada muitas vezes enquanto projeto político. Campos Salles comenta sobre

a chegada da Companhia d'Oeste e sobre as desconfianças infundadas que esta propiciava revelando muito desta dissenção política. Em 1970, ele comenta que a companhia d'Oeste:

> se organisa para prolongar a linha ferrea de Campinas ao Rio Claro, a 'Opinião Conservadora', ultima essencia do catholicismo, julgou opportuno dar o grito de alerta ao bom senso economico para que o assodamento incauto da iniciativa particular não arraste à ruina certa, de envolta com a ruina das emprezas, os interesses financeiros da provincia [...] É justo que ao falso grito de alarma calculadamente levantado para produzir a debandada no seio dos accionistas da nova e importante companhia; opponhamos a reflexão, que, só por um instante, bastará para desconcertar os planejadores de máo gosto [...] Era preciso mais habilidade do que supõe te-la o orgam catholico para disfasar com as apparencias de um judicioso conselho aquillo que aos olhos de todos se patenteia, tal qual é, um embaraço systematicamente opposto ao impulso da acção individual, que prepara com afan a 'invejavel' prosperidade desta rica e florescente provincia (Gazeta de Campinas, 19/05/1870).

Uma vez identificada como tutora e responsável pela modernidade e seus avanços, à imprensa só caberia o embate direto com os possíveis opositores. A opinião conservadora, católica e, evidentemente monarquista, seria elencada entre aqueles que viam mais riscos que vantagens nos projetos pioneiros trazidos para a cidade. Campos Salles se vê na urgência de acalmar os acionistas que poderiam se abalar pelo alerta incauto de sabotadores. O texto segue dizendo: 'O plano, porém, não há de medrar por mais esforçado que seja o espirito ardiloso que o engenhou, porque o povo, mais avisado em seus negocios de maior monta, não aceitará de certo a tutela que mãos jesuiticas lhe querem offertar' (Gazeta de Campinas, 19/05/1870).

O texto segue relatando os muitos sacrifícios que haviam sido feitos pela província nos últimos tempos e, que em retribuição teria tido apenas 'a ruina das finanças em proveito de alguns adoradores do 'astro artificial', eis a grande obra economica do ultimo orçamento (Gazeta de Campinas, 19/05/1870). Provavelmente se referindo às obras da Matriz Nova que absorveram boa parte dos esforços na cidade. Mais adiante no texto:

> Agora a 'Opinião Conservadora', que outro espirito não é senão aquelle mesmo, sempre malefico e pernicioso, à sombra de mal fingida prudencia arremette-se contra a empreza inaugurada pela companhia do Oeste, e diz em tom de bom senso: 'Os verdadeiros amigos da provincia deveriam reflectir maduramente sobre esse assumpto [...] Reconhecendo que no nosso paiz há falta de capitaes, não queremos que esses poucos, que possuimos, sejam immobilisados, e assim retirados às industrias que convém desinvolver' [...]

> A ‘Opinião Conservadora’ allega, como principal fundamento dos seus ‘judiciosos’ conselhos, que os paulistas não devem esgotar os seus recursos pecuniarios em acções da estrada de ferro que os estrangeiros cubiçam e não duvidarão realisar (Gazeta de Campinas, 19/05/1870).

O texto segue apresentando os detalhes contratuais que fazem a suspeita falsa, por fim, sabatina que: ‘Nada de recuar por vãos receios. Deixe que sigam o seu caminho inglorio os pregoeiros do terror. Cada um sabe o que pode e quanto pode. Veremos quem triumpha’ (Gazeta de Campinas, 19/05/1870).

Além das possíveis dissenções políticas, é preciso lembrar que boa parte da elite progressista da cidade era adepta da maçonaria, fazendo com que o embate político de um lado fosse franqueado por outro ideológico. Na realidade, fosse qual fosse o avanço em questão este estaria apresentado em um claro território de disputas que envolveria setores diversos da sociedade.

Avanços como a iluminação da cidade eram algo esperado por todos e seria de alguma forma, índice geral para as mudanças físicas que ocorriam pela cidade. O plano de civilização e racionalização dos espaços públicos seria abarcado de maneira simbólica pela iluminação da cidade, iluminar a cidade era o símbolo maior do processo que se instaurava de dominação e disciplina de seu espaço[27].

Lapa nos apresenta que embora o projeto de iluminação da cidade fosse desejado por muitos, sofria, igualmente, a resistência de uma Câmara monarquista que se opunha aos avanços modernos encabeçados pela elite republicana. Contudo, trazia para a cidade um novo modelo de circulação, estendendo pela noite o movimento cotidiano (LAPA, 2008, p. 32).

Se por um lado estes avanços eram propostos como marcas indeléveis da modernidade, retirando a cidade do ostracismo e do atraso. Para uma grande parcela da sociedade estes representavam os primeiros passos em um futuro duvidoso e incerto. Trazendo uma possível ruína para trabalhadores e empresários absorvidos de roldão pelo liberalismo descontrolado.

---

[27] Colaborando com esta perspectiva, Foucault descreve o medo que cercava o tema em um período anterior que, contudo, parece conservar uma estreita ressonância: ‘Um medo assombrou a segunda metade do século XVIII: o espaço escuro, o anteparo da escuridão que impede a total visibilidade das coisas, das pessoas, das verdades. Dissolver os fragmentos de noite que se opõem à luz, fazer com que não haja mais espaço escuro na sociedade, demolir estas câmaras escuras onde se fomentam o arbitrário político, os caprichos da monarquia, as superstições religiosas, os complôs dos tiranos e dos padres, as ilusões da ignorância, as epidemias’ (FOUCAULT, 1979, p. 216).

Assim o embate que por vezes parece apontar oposições precisas, fossem religiosas (entre maçons e católicos), fossem políticas (entre republicanos e monarquista, ou até mesmo entre liberais e conservadores), era muito menos definido contando na maior parte das vezes com interesses imbricados mesmo frente a claras oposições.

Os avanços poderiam ser embandeirados por segmentos opostos conquanto a vitória pesasse para um lado ou para outro. Mas de maneira geral, os avanços estavam relacionados a uma nova forma de organização social, que tinha uma ressonância mais significativa com os movimentos progressistas, deixando à parte conservadora da sociedade a alternativa de uma resistência enfraquecida ou uma conformação amarga.



Imagem 8: Residência de Sant'Anna Gomes, 1903.
Fonte: Acervo do Museu Imperial, coleção Carlos Gomes.

A relação entre os avanços da época com as correntes republicanas e mais progressistas da sociedade poderiam, assim, por vezes afugentar aqueles que tivessem um maior comprometimento com o modelo monárquico. Críticas às iniciativas progressistas apareceriam por vezes até mesmo na Gazeta de Campinas, órgão majoritariamente comprometido com a campanha republicana que, numa atitude de dar espaço para o contraditório, ou mais ainda, suscitar a discussão trazia, em sua edição de abril de 1873, o relato de alguém que se apresentava simplesmente como: 'um

portuguez democrata e monarchista', no relato questiona-se a validade do sistema para o país e sua importância:

> Republica pra que? Para aperfeiçoar a egualdade, para dilatar a liberdade, para integrar as aspirações da democracia? Enganam-se de meio a meio. Tudo o que não for monarchia representativa há de ser necessariamente menos egualdade, menos liberdade, menos democracia e mais convulções, mais penuria, mais anarchia. Egualdade que mais piedoso culto lhe prestará a republica do que a constituição que, depois de a decretar expressamente perante a lei, expressamente a decreta perante a conquista de todas as posições officiaes da sociedade que, sem distincção de pessoas nem de classes, francamente offerece ao esforço de todos os talentos e vocações? Fallece a muitos, para entrar na lide o alimento da instrucção mesquinhamente distribuido? É possível. Falta a outros de evidente merito a severidade da justiça na eleição das mais provadas aptidões? É possível. Mas em nenhum dos casos é o defeito da forma do governo, é dos homens que são os mesmos na republica e na monarchia (Gazeta de Campinas, 03/04/1873).

Para o cronista, a igualdade prometida pelo regime faria *tabula rasa* de aptidões e talentos 'naturais', premiando os piores e penalizando os melhores. Para a igualdade bastariam os esforços já empreendidos pela monarquia, superando as utopias:

> A que virá pois acudir em materia de egualdade a constituição republicana? A desegualdade das intelligencias e aptidões? Então não vem para renovar a constituição monarchica, vem para revogar a constituição da natureza, não vem para aperfeiçoar a egualdade democratica, vem para fundar a egualdade socialista, não para dilatar as liberdades, vem para as esmagar com a compressão (Gazeta de Campinas, 03/04/1873).

O ponto em questão versa, em grande parte, sobre 'a desigualdade das inteligências e aptidões'. O regime em questão não tratava de um mero dispositivo político da sociedade, capaz de ser alterado por decreto, mas implicava, ao menos em sua teoria, uma organização idealizada do universo, onde as desigualdades da hierarquia aristocrática visavam cumprir o desdobramento de um universo de desigualdades naturais.

Neste sentido, a igualdade republicana, aos olhos do cronista, não questionava a constituição monárquica, na qual a liberdade já estaria posto sob um local designado, mas questionava a própria constituição da natureza, uma ordem que não dependia que ia muito além do regime.

Cabe lembrar que ao passo em que Sant'Anna Gomes estivesse envolvido com a parcela mais progressista da cidade (por sua adesão abolicionista, maçônica e de apoio aos avanços da modernidade), sua ligação com a monarquia era declarada e é

provável que boa parte desta ligação se devesse a uma crença justamente nesta desigualdade fundamental de inteligências e aptidões.

Visto em perspectiva é possível avaliar que a modernidade cumpriu pouco das promessas igualitárias de um primeiro momento. Cabendo-lhe muito mais aumentar o âmbito de atuação e resignificar as mesmas desigualdades tão caras ao cronista. Contudo, no período o movimento abrupto dos avanços poderia assustar aqueles comprometidos com o sistema vigente, fazendo-os até mesmo falar em nome de um improvável discurso de liberdade:

> Liberdade, que mais vastos horisontes lhes querem dar do que os que a mesma constituição generosamente lhe riscou, e os costumes têem prodigamente dilatado? [...] Um paiz que tem em pleno exercicio, não em virtude da lei, mas em virtude de tacita e unanime convenção, a faculdade de insultar, a faculdade de conspirar, a faculdade de alliciar, a faculdade de revoltar e até a faculdade de assassinar, um paiz dotado de tão ricas faculdades, parece-me que ao invez de importar devia exportar liberdades para todo o mundo. A que vem pois a republica, se não vem para nos trazer a egualdade e a liberdade, que já cá temos, e a segunda mesmo alem dos limites racionaes que a mais prodiga democracia lhe concede? Democratas por democratas cá estamos nós, que somos mais velhos, e se a questão é de ter corôa ou não ter corôa, de ser electivo ou hereditario o chefe de estado, esperem que eu já lhes digo em duas palavras a minha justiça (Gazeta de Campinas, 03/04/1873).

Em seguida, o cronista passa a descrever os atributos de cada regime:

> Quanto ao confronto da eleição com a successão ainda mais clara é a minha justiça. O chefe electivo não é chefe da nação é necessariamente chefe de um partido, em cujo o exclusivo proveito é moralmente obrigado a governar, enquanto o chefe hereditario sobranceiro à todos os partidos, preside imparcialmente com a serenidade de sua alta posição a todoz os movimentos do paiz. A periodicidade da eleição inflammando as ambições de todos os estadistas que só na cadeira da presidencia acham repouso, é uma febre intermittente que todas as funcções economicas paralysa, que todas as corrupções suscita, que todos os vinculos sociaes relaxa; enquanto que a continuidade da successão, vinculada como já anda hoje a instrucção nas casas reinantes, nos dá, sem abalo nem perturbação, um chefe acuradamente educado para reinar. A nação, que é uma individualidade organica que tem vida e calor próprio, uma pessoa moral, em que a multiplicidade ora se recolhe ao seio, ora o seio da unidade se expande, enquanto no chefe hereditario, representa dignamente a unidade da sua constituição, como chefe electivo que periodicamente se substitue, não é organização porque lhe falta unidade, é a multiplicidade gazeiforme de perdidos atomos, que procuram a força de cohesão que os organize [...] A republica pode ir-se embora que não tem que fazer aqui, a não ser alguma perturbação, que nos faça resvallar os abysmos da mais tenebrosa das utopias (Gazeta de Campinas, 03/04/1873).

A alegoria pseudocientífica com a qual o cronista pretende sintetizar o esforço republicano parece resumir de alguma forma o espírito do momento. A ‘multiplicidade gazeiforme de perdidos atomos’ talvez soasse mais como um elogio a ouvidos republicanos do que como uma crítica. Para além das dissenções políticas específicas, entretanto, cabe observar que os avanços científicos e tecnológicos que a simples iluminação publica parece introduzir, eram portadores de uma modernidade que não se identificava plenamente com o regime monárquico.

Desta forma, a iniciativa de Sant’Anna Gomes para a iluminação das ruas do teatro não apareceria apenas como mais uma obra de urbanização da cidade, mas como símbolo para o que acontecia na cidade como um todo, como diria o cronista era necessário retirar a cidade das trevas. O que teria um paralelo não apenas com a urbanização da cidade, mas com o conjunto de práticas e costumes moralizantes que se instauraria.

Em paralelo com as novas práticas e costumes a urbanização da cidade se apoiava, igualmente, em questões sanitárias e com relação à segurança das pessoas e sua livre circulação. A escuridão era associada ao mau calçamento das ruas e ao abandono de praças e logradouros, pontos indesejáveis para o projeto de normatização e disciplina do espaço público e que, por vezes, transbordavam para os segmentos sociais que o frequentavam.

Páteo relaciona a reivindicação de um cidadão que fala da situação do largo da cidade, demonstrando que o abandono de praças e logradouros seria uma oportunidade de reunião para segmentos indesejáveis da cidade: “É indigno o que se pratica neste largo (...) Mulheres decomppostas e sujeitos de má nota, preferem as mais nauseabundas obscuridades. Temos visto também (e não é raro) alguns mantenedores da ordem entre a récua de vagabundos e de parceria com as Camélias Sujas, que alli se reúnem para escândalo da moralidade pública!” (Diário de Campinas *Apud* PATEO, 1997, p. 54). E em outra nota ainda, é em nome da boa ordem e costumes que pedem pela presença de autoridade policial, novamente espaços abandonados pelo poder público e que dariam abrigo a estes grupos:

> O chafariz, que ha proximo ao mercado desta cidade, vê em torno de si quotidianamente uma agglomeração de escravos e pessoas de infimos costumes a fazerem algazarra, e, muitas vezes, sérios desaguisados, com prejuízo de todos e maxime da boa moral. Seria conveniente que se postasse ali um guarda incumbido de policiar aquelle theatro da vadiação; ou, ao

> menos, que uma patrulha, de quando em quando, fosse passear aquelles sitios (Gazeta de Campinas, 22/09/1870).

O limite entre o saneamento das localidades e a preocupação com a segurança era tênue possibilitando cruzamentos flagrantes. Muito embora as razões sanitárias fossem claras elas permitiam que junto da correção e limpeza da cidade fosse questionado também o acesso ou não de grupos determinados. Estabelecendo zonas de circulação vetadas à uma parcela da população, assim como, determinando uma organização específica do espaço urbano.

Esta perspectiva tinha uma ressonância aguda com as reformas que eram propostas em outras cidades. O pretexto científico dado pela revolução sanitária dava a chancela de autorização para uma série de medidas no ambiente social. Muito embora, o objetivo proposto fosse o embelezamento e saneamento da cidade, o projeto operava claramente na exclusão de certos segmentos e na organização espacial dos mesmos. Sob o mote do sanitarismo a maior parcela da população era retirada de ambientes, outrora comuns, que agora resignificados atendiam exclusivamente a elite da cidade. As camadas mais pobres ficariam excluídas da nova urbanidade, assim como estavam de seu status, em grande ressonância com aquilo que aconteceria anos mais tarde com a reformulação urbana das principais capitais já durante a república, onde:

> Aos pobres em geral, nessa sociedade, não se atribuía a identidade jurídica de cidadãos, típica de uma república. Na prática, era reservado a eles um tratamento similar aos dos antigos escravos, controlados pelo terror, ameaças, humilhações e espancamentos, com o Estado assumindo as funções de gerente e feitor. Nesse momento de transição brusca e traumática da sociedade senhorial para a burguesa, muitos dos elementos da primeira foram preservados e assimilados pela segunda: sobretudo no que diz respeito à disciplina social (SEVCENKO, 2010, p. 116).

Aquilo que o projeto de urbanização das cidades iria realizar no plano social seria a criação de duas cidades distintas e opostas. Sob o modelo sugerido por Lapa, de cantos e antros, temos de um lado a cidade ideal, modelo, dotada de todos os benefícios da modernidade e requintes dos grandes centros. E de outro, a cidade invisível, marcada pelo atraso e ocupada pelos pobres com seus ‘cortiços e pardieiros, os seus becos e ruazinhas malcheirosas, as sombras que deslizam em sua noite compõem esse cenário, que a outra cidade – a visível – quer eliminar de vez do seu convívio constrangedor’. Ambas sob uma divisão, que o próprio modelo de urbanização, centro-periferia, já

sugere (LAPA, 2008, P.124) e com grandes ressonâncias com aquilo que era feito na Paris de Haussman:

> "Milhares de famílias, que trabalham no centro, dormem à noite na periferia da capital. Esse movimento se parece com a maré; vê-se pela manhã, o povo descer até Paris, e, à tarde, a mesma onda popular voltar. É uma triste imagem...Acrescentarei...que é a primeira vez que a humanidade assiste a um espetáculo tão desolador para o povo." A. Granveau, L'Ouvrier Devant la Société, Paris, 1868, p. 63 (BENJAMIN, 2007, p. 176).

A visibilidade, conceituada por Foucault, aparece aqui na divisão das duas cidades, fazendo com que boa parte da população seja alienada dos espaços recém-inaugurados. Sua presença é posta em questão sob a pecha dos 'habitos imoraes', dos 'trajes deshonestos e indecentes' e das 'palavras obcenas'. A impossibilidade de sua eliminação faz com que seja urgente o seu 'desaparecimento', ou seja, a anuência de sua existência sob a condição de sua invisibilidade. Na cidade, os encontros entre 'visíveis' e 'invisíveis' eram possíveis, mas para os primeiros sua circulação é legítima enquanto que para os segundos é permissiva.

Esta normatização dos espaços e seus segmentos iria procurar ocultar ao máximo os indesejáveis e quando isto não fosse possível, regularizar sua presença e circulação[28]. Como no caso da 'lei dos pobres' de 1889, resolução decretada pelo Doutor Barão de Jaguára (1837 – 1895), Presidente da Província de São Paulo, que normatizava a mendicância, identificando os indivíduos, relacionando-os a 'parochias' específicas e tornando obrigatório o uso de:

> uma chapa de metal branco com o numero do registro do portador, que a trará em lugar bem visível na ocasião de esmolar, só nas quartas-feiras e sabbados. Estas são intransferíveis. O que infringir a postura, cedendo ou occupando chapa de outrem, será punido com oito dias de prisão e o duplo na reincidência, e por qualquer outra infracção dous dias de prisão (TELLES, 1877, apud LAPA, 2008, p. 125).

[28] Lapa acrescenta que: 'A presença incomoda dos não visíveis, dos que tiveram de ser invisibilizados, leva à abrangência das normas dos visíveis. É claro que o barão não irá ao mercado, mandará seus escravos e serviçais, pois ali é um antro reservado aos indesejáveis. Mas o barão vai à missa e ao teatro, onde, na saída, pode deparar-se com mendigos e leilões de escravos que lhe constrangem e à sua família e que por isso precisam ser afastados' (LAPA, 2008, p. 126).



Imagem 9: Desifectório Central, Campinas, entre 1896 e 1906.
Fonte: Coleção Geraldo Sesso Jr. CMU.

Acompanhando esta lógica de elitização dos espaços, cabe lembrar o exemplo do Passeio Público, inaugurado em 1876, e cujo projeto iria reunir boa parte da elite campineira, alinhado neste espírito de um embelezamento estratégico da cidade. O projeto incluía a compra de árvores[29], da estrutura para o coreto[30], uma gruta, cascatas, pontes, bosques e lagos, um quiosque-botequim, um grande moinho de vento, bancos, uma ponte oferecida pela Casa Mac-Hardy e uma coluna de tijolos, destaque da Exposição Regional (LAPA, 2008, p. 93). E pretendia ser um ambiente de lazer digno das grandes cidades.

Em princípio, o Passeio Público era um representante legitimo de sua época, assim como os demais espaços coletivos. A natureza apresentada de forma quase cênica, é convidada a tomar parte do espírito disciplinar do momento. Não como um obstáculo à urbanização, mas agora como um dispositivo associado, a serviço do tecido urbano. Trata-se aqui de uma natureza conquistada, ordenada e dócil, longe das agruras da mata serrada ou dos largos abandonados e hostis. Quando sua rusticidade for lembrada, sob um pretexto romântico, como no caso da gruta aqui mencionada, o será ocupando um

[29] A vegetação incluía figueiras, ipês brancos e amarelos, palmeiras, pau-brasil e entre outros.
[30] Oferecido pela Casa Lidgerwood em fevereiro de 1883 (LAPA, 2008, p. 93).

espaço possível de efetivação: uma natureza selvagem, porém domesticada, isolada de seus perigos.

O parque era gradeado e sua circulação controlada. O espaço embora estivesse ‘à disposição’ da população possuía um comunicado na entrada que alertava que ao “sahir e entrar do Passeio, fechem os portões como a taramela de ferro que alli se encontra, a fim de evitar a entrada de animaes que costumam estragar as plantas”, e em dias de atividades, principalmente aos domingos, contratava-se porteiros (...) que postavam-se nos quatro portões de entrada, afim de receber as taxas cobradas ou contribuições espontâneas” (PÁTEO, 1997, p. 65).

A manutenção do espaço era feita por uma comissão de “cidadãos ilustres” que se reuniam trazendo implementos como bancos de ferro, plantas e muitos outros, e uma taxa era cobrada na entrada do Jardim, para ser revertida em melhorias. Como se não bastasse, cadeiras e até mesmo camarotes são alugados para as apresentações das bandas, assim como, cercas são colocadas nas praças, reforçando ainda mais o caráter restritivo do espaço.

O próprio gênero de eventos parece apontar para o perfil de seus frequentadores. A realização de conferências abordando temas como “A naturalização de estrangeiros”, “Sociedade e Família” e “A mulher e o espírito da iniciativa particular” nos dão uma ideia dos grupos sociais que se reuniam e suas motivações, ao mesmo passo em que nos sugerem aqueles que estariam excluídos, pois afinal:

> Quem teria condições de pagar o aluguel de uma cadeira e ainda mais um camarote, símbolo já de uma hierarquia social espacialmente representada?(...) Enfim, o local escolhido, a cobrança de contribuições na entrada do Jardim, a disposição de cadeiras e camarotes alugados, a realização de conferências, etc., aponta que o Jardim Público, primeiro espaço de lazer público na cidade, foi frequentado, absorvido e direcionado nos seus primeiros anos, principalmente a elite campineira. (PÁTEO, 1997, p. 65).

Na verdade, o termo ‘público’ do Passeio Público dizia respeito muito menos a uma generalidade de acesso que de uma idealização utópica de cidadania. As pessoas que frequentavam estes espaços de congraçamento e sociabilidade o faziam pela crença em uma forma ideal de sociedade que estava muito longe de alcançar a todos indistintamente. Esta sociedade ideal reformulava as estruturas estamentais de

outrora sob as bases de um ideal de bem comum, onde as rígidas estruturas estamentais estariam ocultas sob um pressuposto de cidadania.

A igualdade agora propagada por meio do progresso, adiantamento e civilização não fazia mais do que revalidar as divisões sociais já existentes sob uma tênue camada de liberalismo. E este liberalismo chegaria aos espaços de congraçamento e lazer conclamando a todos que ocupem tão somente, seus respectivos lugares. Aquilo que a *belle époque* fazia de mais preciso era redefinir a servidão sob uma roupagem libertária hierarquizando e organizando a sociedade pontualmente.

A divisão social apresentada entre uma elite conservadora e outra progressista aparece aqui fragmentada quando do momento de seu exercício específico. Os discursos de republicanos e monarquistas podiam estar opostos por definição, mas suas práticas não necessariamente. Neste sentido, podemos acompanhar a maneira como a trajetória de Sant'Anna Gomes acompanharia, igualmente, as contradições do período. Alinhando-se em alguns momentos com abolicionistas e progressistas o maestro teria uma manifestada adesão à monarquia que talvez o tenha custado o ostracismo no fim da vida. Mas que por outro lado revela a indefinição politica que era característica do momento.

Seria bem provável que Sant'Anna Gomes partilhasse da confiança que os avanços trazidos pela modernidade propunham e, sobretudo, familiarizado com o novo estilo de vida social que a urbanidade da cidade aos poucos apresentava, porém sua filiação ao modelo monárquico ainda remete ao modelo anterior, talvez sugerindo que uma ruptura drástica fosse impensável, talvez sugerindo uma real confiança nos valores do período anterior.

1.2 Leis para uma cidade ideal

A transição do modelo penal que Foucault observa através da imagem do panóptico, de uma ação punitiva para uma corretiva, parece extrapolar os limites de sua finalidade inaugurando as bases da sociedade disciplinar.

Reger a civilidade em seus momentos extremos, ou mais dramáticos, parece oferecer o padrão a ser seguido em seus desdobramentos mais comuns e ordinários. Trazendo a necessidade de arquiteturas específicas também para estes, assim: aos doentes teremos hospitais, aos mortos, cemitérios, e aos delinquentes, não mais a forca, mas a prisão.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que a cidade de Campinas inaugura as melhorias e avanços oriundos da modernidade, nota-se a aquiescência com o trabalho escravo e a aplicação da pena capital. A Nova Cadeia ainda tardaria (1896) e a execução por enforcamento persistia apesar da abominação de muitos.

Lapa cita o caso emblemático do enforcamento do escravo Elesbão, acusado de matar o seu senhor em 1831 e, que embora seja de um período anterior marca uma série de execuções feitas até o ano de 1854. Para isto fora construído um patíbulo junto ao largo de Santa Cruz, depois conhecido por largo da forca, onde se daria o suplício seguido do esquartejamento da vitima para que sua mãos e cabeça fossem levadas para Villa de Jundiahy e ficassem expostas (LAPA, 2008, p.67).

O efeito aterrorizador do ritual do suplício parece comover a comunidade local que requer sistematicamente o desmanche do patíbulo, apontando para a barbárie da prática e a nulidade de seu efeito. Onde podemos entrever o constrangimento da sociedade da época frente a contradição declarada de sua modernidade e a aplicação da pena:

> Como ao tétrico com que já se configurava o enforcamento em si acrescentaram-se ainda a decapitação e a exibição pública e permanente de partes do corpo, havia motivos mais do que suficientes para incendiar o imaginário popular e empolgar as conversas dos moradores [...] A presença da forca e da liturgia que cercava as execuções constitui, ao longo do século XIX, uma nódoa na moderna imagem que a cidade procurava produzir de si. Só se pode entender a sua permanência pela força da codificação moral, de certa maneira pela maciça presença escrava, pois a inteligência local, a opinião pública e os meios de comunicação faziam coro em sua condenação (LAPA, 2008, p. 73).

Contudo, a Nova Cadeia chegava em 1896 nos apresentando a transição da punição exemplar para a correção que a sociedade burguesa nos solicita, em nome da fraternidade. E novamente é curioso observar que para além da alegoria *foucaultiana*, a Cadeia e a Câmara da cidade não só possuíam arquiteturas comuns, como ocupavam o mesmo prédio. Legisladores e infratores reunidos sob uma mesma estrutura, ou, como Lapa menciona os responsáveis por 'discutir e praticar a justiça' e o 'desviante que cometeu um delito e precisa ser penalizado'. Lapa comenta, com pasmo, o estranhamento que a reunião das instituições acarretava:

> Na verdade, a cadeia ocupava certo espaço num mesmo edifício que sediava várias repartições públicas com funções bastante díspares, quais sejam: Câmara (Paço Municipal), Açougue ("casinha" para venda de carne verde) e Matadouro (Curral do Conselho) para abate dos animais, exigindo naturalmente espaços amplos, incluindo quintal, divisões sólidas e possibilidade de movimentação de homens e animais! Para complicar ainda mais essas funções e frequência diferenciada no prédio da Cadeia, durante certo tempo funcionou também ali uma escola pública de ensino primário! Era, aliás, uma das duas únicas escolas para meninos que havia em 1842 na cidade (LAPA, 2008, p. 78).

E acrescenta, desenhando o quadro com alguma comicidade, que:

> Quanto à Casa da Câmara, localizada no andar superior, é incompreensível que funções e serviços como esses ficassem acomodados num mesmo prédio, mas era o que acontecia, gerando problemas cotidianos que envolviam magarefes atarefados, juízes ordinários em audiência e agitados vereadores bradando pela causa pública, enquanto que, junto, os animais caminhavam para o sacrifício final e os meninos iam aprender a ler! (LAPA, 2008, p. 78).

Soma-se a isto que a cadeia da cidade acumulava reclamações de insegurança e insalubridade. Em janeiro de 1875, sob o sugestivo título de 'polícia higiênica' a Gazeta de Campinas publica nota sobre o estado da instituição e a necessidade de sua urgente reparação:

> É dever das autoridades judiciaes e administrativas prover de remédio às pessimas condições em que se acha o edificio em relação ao lugar que ocupa, à falta de capacidade que tem, à pouca segurança que offerece e à ausência completa de preceitos hygienicos que n'ella se dão. Quando nossos avós assentavam em qualquer lugar um arraial, era a idéa principal e iniciativa a construcção de uma cadea e de uma egreja; era o ferro que corta e o balsamo que allivia, era o contraste da pena e do perdão; era o inferno e o paraiso abertos no mundo, como aviso e lição aos futuros povoadores [...] O povo via na egreja uma escola, na cadea um remedio, e em ambas a força santa e vivificadora da autoridade. Abriam-se as portas do templo para os que temiam peccar ou se arrependião, feixavam-se as do carcere, sobre o

> impenitente ou reprobo, que não seguia ou esquecia os salutares preceitos do codigo [...] seja-nos permittido pedir a reforma da cadea de Campinas, na qual faltam os necessarios repartimentos para as idades, sexos e crimes; a ventilação conveniente e indispensavel; o esgoto de immundicies; que tornam aquelle recintho infecto pestilencial; a agua precisa, já para beber já para a limpeza. É tempo de mudar para lugar distante do coração da cidade, estabelecimento que tanto a invergonha (Gazeta de Campinas, 17/01/1875).

A Câmara da cidade teve um papel ativo no movimento de urbanização descrito que incluiria, igualmente, a transferência da cadeia. De modo geral, a atenção dada à remodelação do espaço urbano na cidade fica ainda mais evidente quando olhamos para as atas da Câmara do período, onde é possível verificar a discrepante preocupação com o problema. Em uma rápida amostragem é possível perceber a majoritária presença de demandas que dizem respeito ao calçamento de vias, limpeza de logradouros, entre outros.

Alinhado com o espírito do momento Sant'Anna Gomes foi vereador em Campinas (1872) e participou de reuniões que tratavam precisamente das melhorias urbanas na cidade. Nogueira comenta que ele teria recebido 84 votos na paróquia da Conceição, à qual pertencia, e 46 na de Santa Cruz e teria sido eleito como o nono candidato mais votado pelo partido Liberal (NOGUEIRA, 2001, p. 332).

Notas na imprensa campineira dão conta que ele teria se candidatado para o ano seguinte, mas a ausência de referência posterior a seu nome nas actas das sessões sugere que a reeleição não se efetivou. Novamente Nogueira nos informa que:

> Em 1876, após uma reunião da Junta Paroquial, no consistório da Matriz da Conceição, foi estabelecida uma lista de eleitores e suplentes na Freguesia da Conceição. Primeiramente foi eleita uma nova junta, que deliberou a qualificação dos votantes. Foram indicados 9 titulares e 11 suplentes, tendo Santana Gomes ficado entre esses últimos (NOGUEIRA, 2001, p. 332).

O maestro teria participado ainda de um último pleito, em 1878, ficando em quinto lugar na sua paróquia, mas a vitória daquele ano caberia ao partido republicano.

O conhecimento e publicidade dos temas abordados nas sessões da câmara do período era uma solicitação de parte da sociedade de Campinas. Em novembro de 1870, um grupo identificado como 'alguns munícipes' vinha à imprensa solicitar aquilo que consideravam uma justa providência:

> Temos hoje, mercê de Deus, um jornal que, se não satisfaz as exigencias de nosso adeantamento, pelo pequeno formato que tem, e por nã ser diario,

> preenche contudo com os rigorosos deveres impostos à imprensa, ao ponto de honrar-nos, com a seriedade e dedicação com que se mantem entre o jornalismo do imperio. Assim, perguntamos: porque razão a camara municipal, não contracta a Gazeta para publicar as actas de suas sessões, pondo-nos dest'arte ocorrer de suas deliberações? É certo que ella celebra suas sessões publicamente mas nem sempre e nem todos podem assistil-as; ao passo que, se as suas actas se publicassem, o nosso jornal nos poria em dia com tudo quanto se aventassem nas sessões, naquelles dias em que, felizmente, temos em mãos um jornal de nossa terra. Além disso, a lei que rege as camaras municipaes, expressamente determinam que ellas façam publicar as suas actas, naquelle municipio em que houver um periodico (Correio Paulistano, 25/11/1870).

A relação entre a sociedade e o órgão, por meio da imprensa, era algo solicitado e começa a ter indícios pontuais no período. Em fevereiro de 1871, Francisco Quirino dos Santos, redator da Gazeta de Campinas, conclama a sociedade para uma participação mais ativa junto à câmara, em seu entendimento era preciso que se levasse:

> a nossa vereação, a que compete, as queixas, os reclamos, as justas requisições dos seus municipes. É preciso attendermos seriamente para o estado das nossas urgentes necessidades e procurarmos os melhoramentos que as devem remediar pondo em equilibrio o crescimento continuo com os beneficios de utilidade e aformoseamento que devem dar-lhe collocação distincta na provincia. Faça-se o rol do que ha de mais necessario a prover-se, incarando desde já o proximo e brilhantissimo futuro que ahi vem perto sobredoirando a manhã risonha da civilisação e do progresso. Instemos: pela illuminação publica; pelo calçamento das ruas; pelo abastecimento de águas à população; pelo systema de esgotos indispensavel em face da posição local onde nos achamos situados, etc., etc. (Gazeta de Campinas, 05/02/1871).

A participação dos munícipes visava encorajar os melhoramentos os quais a cidade carecia e que eram destinados a outras cidades da província. Dias mais tarde Francisco Quirino iria acrescentar que:

> S. Paulo, Santos e Campinas são as trez povoações principaes desta provincia; e, sem querermos dar desde hoje a primasia à ultima – o que lhe ha de vir por força, fatalmente, n'um futuro mais ou menos proximo – é certo que ella póde apresentar titulos invejaveis, em confronto com as primeiras. Entretanto, a estas fornece o thesouro uma boa parcella annualmente para o auxilio da respectiva illuminação. E mais: os orçamentos talvez possam mostrar grossas verbas em seu beneficio, por muitas vezes. Pelo menos ellas tem boas calçadas, bons chafarizes, etc., etc., que não teriam unicamente socorridas pelos proprios recursos. Inda agora dar-se-ha o incanamento da 'Cantareira', a factura de uma cadeia, no bairro da Luz, e não sabemos que mais com respeito à capital (Gazeta de Campinas, 23/02/1871).

A cobrança por melhorias seria alimentada por um crescente sentimento de prejuízo em relação às demais cidades importantes da província, fazendo tardar a

primazia que Campinas se outorgava para um futuro próximo. Cabia exigir do governo provincial se não mais ao menos o mesmo empenho em dotá-la de avanços e melhorias

Atendendo à solicitação as atas das sessões da câmara de vereadores da cidade passam a serem publicadas periodicamente pela Gazeta de Campinas permitindo avaliar a contribuição política e, sobretudo, mapear os temas dos quais participaram vereadores em seus mandatos.

A análise das atas da câmara nos dá uma perspectiva mais objetiva da contribuição política de Sant'Anna Gomes e a oportunidade de refletir sobre pontos que, até então, haviam permanecido à sombra de sua atividade musical pura e simples. Sant'Anna Gomes exerceu o cargo de vereador durante o ano de 1872[31], período que coincide com a urbanização pela qual a cidade passava, e os temas abordados nas sessões que contaram com sua participação, poderiam ser agrupados em duas chaves temáticas centrais: reurbanização e benfeitorias e saneamento, contando, ainda com alguns temas marginais apenas citados rapidamente. Obras como o conserto de ruas e calçamento de sarjetas, construção de muros e pagamentos de obras são temas debatidos nas sessões de que Sant'Anna tomou parte. É possível observar, desta forma, que longe de um participante distante, o maestro teria, muitas vezes, sido um agente direto na ressignificação dos espaços públicos pela qual a cidade passava.

Sant'Anna Gomes é citado como presente pelos extratos das sessões da câmara de Campinas em 21 edições dos mesmos, de abril de 1872 a janeiro de 1873, por meio destes é possível não somente ter acesso às questões que foram debatidas nos mesmos, com a participação de Sant'Anna enquanto vereador como, até mesmo, indicações mais diretas deste, o que ocorre por duas vezes: na orientação para publicação de artigos do código de posturas (Gazeta de Campinas, 02/06/1872) e na recomendação para expulsão do circo de Penna e Bastos da cidade (Gazeta de Campinas, 25/07/1872).

Da primeira sessão, de 15 de abril de 1872, constam: os ofícios de obras e consertos das ruas da cidade (rua do Rosário e adjacências), calçamento de pedras das ruas e sarjetas, direito sobre servidão de águas e posse de rezes, fornecimento de material doméstico para a sala de audiências, despesas com a limpeza da cidade, atraso no julgamento de réus e nomeação de comissão de nobres paulistas para recepção de

[31] Tendo tomado posse em 15 de abril de 1872 (Gazeta de Campinas, 05 de maio de 1872).

Suas Altezas Reais D. Pedro II e imperatriz Leopoldina, recém regressadas da Europa (Gazeta de Campinas, 05/05/1872).

Da segunda sessão, de 29 de abril de 1872, constam: o ofício de 23 de abril, trazendo cópia da lei provincial que autoriza a câmara a contratar a iluminação a gás da cidade, a vistoria nas obras da estrada para Limeira, troca de terrenos privados e públicos para alargamento de ruas e abertura de editais para contratação da iluminação a gas (Gazeta de Campinas, 16/05/de 1872).

Da terceira sessão, de 06 de maio de 1872, constam: o estabelecimento de prazo para caiamento de propriedades e dispensa de multas, prestação de contas de arruamentos feitos por trabalhadores gratuitos fornecidos por cidadãos, vistoria e regularização de arruamentos e a ratificação da palavra 'harmonia' por 'honraria' em texto da Gazeta de Campinas tratando de SS. MM. Imperiais (Gazeta de Campinas, 19/05/de 1872).

Da quarta sessão, de 13 de maio, constam: solicitação de dispensa do pagamento de uma multa por 'ter corrido agua limpa de um boeiro de sua casa' por João Braz da Silveira Caldeira; solicitação para compras de terrenos; ofício de Jorge Avelino remetendo contas e documentos da construção da calçada; um ofício do delegado de polícia solicitando a construção de duas guaritas para a cadeia; concertos a serem feitos nos chafarizes perto do Mercado; cumprimento do saque de 130$000 ao zelador do cemitério para o assentamento do portão e obras assessorias do mesmo e a nomeação de uma comissão de cidadãos residentes no bairro de Santa Cruz para tratar do arborizamento do respectivo largo (Gazeta de Campinas, 02/06/1872).

Consta igualmente da sessão uma indicação diretamente feita por Sant'Anna Gomes: a orientação para publicação de artigos do código de postura: 'Resolveu-se, por indicação do sr. Sant'Anna Gomes, mandar publicar por tres vezes na Gazeta, desde 1º de Julho os artigos 65 e 67 do Codigo de Posturas' (Gazeta de Campinas, 02/06/1872).

A publicação dos artigos referentes ao código de posturas ganha importância para a análise da trajetória política de Sant'Anna Gomes uma vez que se trata de uma das raras oportunidades em este aparece nomeadamente em uma indicação da câmara. Contudo, os exemplares da Gazeta de Campinas que são citados para tal publicação não foram encontrados e não encontramos nada que se refira ao código de posturas em edições posteriores. Consultando a Coordenadoria de Publicações Seriadas da Fundação Biblioteca Nacional fomos informados que a mesma não possui as edições

referentes aos dias um, dois e três de julho de 1872, apontados para a publicação dos artigos, e que possivelmente estas edições nem mesmo existam, uma vez na Biblioteca Nacional os números as edições são consecutivas e o ano de 1872 para a Gazeta de Campinas está incompleto. Desta forma fica aberta a questão sobre o que tratariam os artigos 65 e 67 do código de posturas da cidade e em que consistiria esta contribuição de Sant'Anna Gomes.

Da quinta sessão, de 27 de maio de 1872, constam: o pedido de providências quanto ao depósito de lixo em ruas, prazo para construção de muros, concessão de terrenos, regularização do matadouro, escolha de fiscal para se instruir sobre o serviço de limpeza da cidade e da cadeia em São Paulo, mandato de pagamento de contas sobre obras e a nomeação de comissão para o arborisamento do largo da Cruz (Gazeta de Campinas, 20/06/1872).

Da sexta sessão, de 13 de junho de 1872, constaria: circular ao presidente da província recomendando as exigências legais para a eleição de eleitores; autorização para que o 'fabriqueiro' da paróquia da Conceição gaste o que for preciso com os concertos da Igreja do Rosário; requerimento do procurador da câmara para entender e executar a nova tabela de impostos municipais em relação à antiga; pedido de Joaquim Pereira Narigata para obter o direito de cobrar pela nova tabela de impostos; conveniência do estabelecimento de uma quota para conserto da ponte no caminho para Amparo; pedido de dispensa de uma multa por falta de caiação em propriedade de Joaquim Silveira de Camargo; resolução para se mandar calçar a circunferência do novo mercado de hortaliças intimando os proprietários vizinhos a rebaixarem suas 'testadas' de acordo com nivelamento das ruas e ofício da comissão de festejos da inauguração da estrada de ferro pedindo a dispensa de seus membros e declarando ter conseguido alguns donativos para o festejo (Gazeta de Campinas, 04/07/1872). Foram tratadas questões referentes aos projetos de iluminação pública da cidade:

> Deliberou-se, por parecer da comissão especial nomeada para estudar as propostas de illuminação a gaz, aceitar aquella offerecida pelo comendador Joaquim Egydio de Souza Aranha e outros, residente na cidade, por ser de grande vantagem sobre as outras, não só quanto ao preço estabelecido para o custeio dos combustores publicos, como tambem para illuminação particular, authorisando por isso o procurador a assignar com os mesmos o respectivo contracto, conforme as baese estipuladas, e o disposto na respectiva lei (Gazeta de Campinas, 04/07/1872).

Da sétima sessão, de 26 de junho, contam: o ofício da nomeação de Belarmino Peregrino da Gama e Mello para juiz de direito desta comarca; um dito sobre a nomeação de Vicente Ferreira da Silva Bueno como desembargador da relação da Bahia; requerimento pedindo o alívio de uma multa por caiação; pedido de prazo para caiamento de propriedade; pedido para juramentar-se um suplente de Juiz de Paz; deliberação para convidar os munícipes a iluminarem embandeirarem suas casas por três dias em função dos festejos pela inauguração da estrada de ferro; convite de novos concorrentes ao serviço de limpeza pública; autorizar imprimir tantos exemplares das posturas quantos foram impressos das anteriores; apresentação de um parecer sobre a forma de entender e executar a nova tabela de impostos e fornecimento de um empréstimo à caixa do cemitério 'mais de 130$000 para a conclusão das obras do portão' (Gazeta de Campinas, 14/07/1872).

Embora tendo sido rejeitada para que a câmara pedisse ao delegado 'mandar patrulhar activamente certos arrabaldes da cidade e parte da mesma durante os festejos da inauguração, visto a ausência presumivel de grande maioria de moradores' (Gazeta de Campinas, 14/07/1872).

Da oitava sessão, de 03 de julho de 1872, constam: ofício do porteiro comunicando não poder comparecer à sessão por incômodos de saúde; deliberou-se representar ao Governo Geral a conveniência de criar a favor dos produtores de gêneros de exportação, o direito a caminhos, que pela vereda mais curta, conduzam seus gêneros à estação de uma via férrea; mandou-se o engenheiro Gomide contratar a mão de obra do calçamento da rua Góes podendo lançar mão da pedra da câmara depositada naquele local e autorizou-se o fiscal a mandar aplainar o largo do teatro 'arrasando os monchões de terra ali existentes' (Gazeta de Campinas, 18/07/1872).

Da nona sessão, de 08 de julho de 1872, constam: o alinhamento de ruas, homenagem de personagens públicos, pedido para criação de armazéns alfandegários com vantagens fiscais de porto de mar para a cidade, pagamento de obras de ruas e a instalação de guias e calçadas.

Consta desta sessão, também, mais uma proposta apresentada nomeadamente por Sant'Anna Gomes: a expulsão do circo da cidade. O texto diz que: "Mandou-se por indicação de Sant'Anna Gomes o fiscal desmanchar o circo da companhia equestre Penna e Bastos, testemunhando o facto e impondo multa aos mesmos, visto constar que estão fora da provincia" (Gazeta de Campinas, 25/07/1872).



Imagem 10: Anúncio do circo Penna e Bastos.
Fonte: Gazeta de Campinas 19/05/1872.

O circo lusitano de Penna e Bastos parece ter tido um grande sucesso na cidade. Em abril de 1872, a Gazeta de Campinas relata que:

> Tem-se repetido os espectaculos da companhia em que trabalham os srs. Penna e Bastos e sempre com extraordinaria concurrencia, a ponto de regorgitar o circo de espectadores e esgotarem-se todos os lugares. Esta circunstancia só por si é já uma grande prova de apreço àquelles dois estimaveis artistas, bem como a outros, entre os quaes devemos ainda nomear a sra. Bastos (Gazeta de Campinas, 25/04/1872).

Em outra edição o periódico elencava os destaques das apresentações e confirmava o sucesso da companhia:

> Continua a merecer todo o apreço os acrobatas Penna e Bastos que confirma o conceito em que eram tidos. Entre os seus trabalhos dignos de nota sobresahem alguns exercicios gymnasticos e as dificeis provas de trapezio aereo. O palhaço cumpre o seu officio e alem disso desempenha varias evoluções artisticas em que vai-se muito bem. A sra. Bastos continua a merecer toda a attenção igualmente pela sua agilidade e dextreza. E ainda deve-se mencionar o menino André que satisfaz plenamente em muitos lances, tanto mais attenta a sua pouca idade (Gazeta de Campinas, 28/04/1872).

Em maio, outra nota destacava as crianças da companhia, novamente apontando o justo sucesso da companhia:

> Além dos srs. Penna e Bastos e sra. d. Silvana, artistas de merito reconhecido que sempre atrahem o interesse e as palmas, apresentaram-se os meninos André de 11 annos e Linda-flôr de 8, que sorprehenderam pelos trabalhos executados, em tudo tão difficeis e admiraveis para tão tenra idade. As evoluções que fizeram sobre o trapezio e mais exercicios em que tomaram parte são dignas de menção detida, e é por isso que nos apraz pôr em relevo o louvor justo para estas duas creanças de cujos dotes todos sahiram incantados, principalmente tendo-se em conta os seus poucos annos, como fica dito. Esta muito acima do vulgar esta precoce aptidão que une assim a força e a agilidade em corpos tão novos e tão pouco desinvolvidos como os destas duas atrahentes creaturinhas. Tambem foram ellas galardoadas com o espontaneo acolhimento dos espectadores (Gazeta de Campinas, 09/05/1872).

É possível depreender pela nota que além de um grande sucesso o circo deixava um apelo emocional considerável na cidade, memória afetiva que ficava registrada em expressões como ‘atraentes criaturinhas’. Um novo espetáculo seria anunciado para o dia 12 de maio em benefício da sra. Silvana (Gazeta de Campinas, 12/05/1872). Cuja repercussão seria comentada na edição de 23 do mesmo mês:

> Deu-se no sabbado ultimo o beneficio da sra. d. Silvana, que chamou grande concurrencia ao Circo. O sr. Penna trabalhou muito bem. A beneficiada confirmou ainda bellamente os creditos de que gosa. Os meninos André e Linda-flôr estiveram admiraveis pela força e agilidade que desinvolveram em tão tenros annos. Foram todos muito applaudidos (Gazeta de Campinas, 23/05/1872).

O considerável sucesso que a companhia fizera na cidade nos leva a refletir sobre as motivações de Sant’Anna Gomes para sua indicação de remoção do mesmo da cidade. Teria o sucesso do circo atrapalhado planos pessoais do vereador Sant’Anna Gomes? Ou teria ele apenas cumprido uma formalidade indicando uma medida que competia à pessoa envolvida com a vida cultural da cidade e já decidida? Estas

suposições permanecem sem respostas e deixam sem definição aquela que parece ter sido a medida mais direta de Sant'Anna Gomes em sua passagem pela câmara.

Da décima sessão, de 10 de julho de 1872, constam: um ofício do governo provincial mandando informar qual o número de cidadãos qualificados votantes no território de Santa Cruz; requerimento de doação à casa de misericórdia de terreno no largo do Mercado que está fora do alinhamento da rua; ofício da Companhia Paulista pedindo a câmara a obtenção do direito de facilitar pelas veredas mais curtas a exportação de gêneros às estações do caminho de ferro; requerimento de Pedro de Araujo Roso' pedindo lhe seja entregue todo o producto da arrematação feita de um boi seu, visto que a apprehensão do mesmo foi feita de modo irregular e illegal'; dito pedindo alivio de uma multa por caiação e prazo para cumprir este dever e ordem para livre servidão na estação de Valinhos (Gazeta de Campinas, 08/08/1872).

Da décima primeira sessão, de 12 de julho de 1872, constam: solicitações do diretório das obras da Matriz Nova, solicitação de pagamento por obras feitas da rua do teatro em diante e a criação de impostos especiais para as obras da Matriz Nova (Gazeta de Campinas, 28/07/1872).

Em setembro de 1872, Sant'Anna Gomes é listado para as eleições daquele ano como vereador. Introduzindo a lista o periódico apresenta um longo editorial sobre as eleições e uma novidade política para este ano: a possibilidade de se eleger representantes da lavoura. O tema é largamente debatido, destaca-se a opinião contrária que fala do suposto desinteresse e inabilidade dos lavradores em assumir posições públicas deste porte, mas o editorial termina sabatinando que uma sociedade moderna deve contar com representantes políticos de todas as suas esferas, comércio, artes, indústria, lavoura e letras deveriam encaminhar representantes para os debates políticos necessários. Sant'Anna Gomes aparece elencado como artista (Gazeta de Campinas, 01/09/1872). O resultado das eleições aparece na edição seguinte e Sant'Anna Gomes aparece em 9º lugar com 84 votos (Gazeta de Campinas, 12/09/1872).

Imaginada como uma forma de contemplar a sociedade em sua complexidade, a indicação de diferentes representantes dos mais variados segmentos para o poder público também corresponde a uma forma de idealização da sociedade. A cada um seria dada representação em seu território específico, formando um todo coerente onde cada parte atende tão somente pelas suas responsabilidades, ideologia com claras indicações positivistas. Esta indicação seria responsável pela idealização de

uma forma bastante específica da sociedade, ignorando por vezes contribuições diferentes que não atendessem ao modelo.

Da décima segunda sessão, de 29 de julho de 1872, constam: um ofício do presidente da província desautorizando a aplicação de cota para uma ponte no caminho de Amparo; o mesmo recomenda que a câmara 'se empenhe para que a Exposição Nacional de Vienna d'Austria, seja concorrida pelo maior numero de expositores'; ofício do empreiteiro de obras das ruas Constituição e S. José pedindo que o árbitro nomeado sirva na medição de todas as obras feitas e requerimento pedindo uma nesga de terreno na rua Saldanha Marinho (Gazeta de Campinas, 25/08/1872).

Da décima terceira sessão, de 02 de setembro de 1872, constam: a entrega de lampiões para o largo da Santa Cruz, concessão de suprimentos para o asilo de morféticos, liberação para compra do pó desinfetante inglês Laranja & C. (para cadeias e hospitais), pagamento de empreiteiros para obras em ruas, servidão de caminho e regularização do horário no relógio da estação da Companhia Paulista (Gazeta de Campinas, 06/10/1872).

Da décima quarta sessão, de 30 de setembro de 1872, constam: um ofício remetendo o título de suplente de juiz municipal alferes Antonio Raggio Nobrega; um dito do presidente da província que oportunamente tratará da abertura de caminhos que facilitem a exportação de gêneros da lavoura às estações da estrada de ferro; dito sobre fechamento de terreno em Valinhos e um ofício do inspetor do mercado se os gêneros importados pela estrada de ferro estão sujeitos às disposições do regulamento do mercado, neste ofício faz ver a conveniência da desobstrução do canal junto ao mercado onde se tem depositado grande quantidade de lixo.

Constam ainda: três requerimentos de José Martins Abrantes, do coronel Antonio do Rêgo Duarte e José Maria Moutinho requerendo a compra em praça de diversos terrenos municipais; um dito solicitando alívio de multa por falta de caiaçãoe autorização de pagamento ao zelador do cemitério por 1500 tijolos gastos no portão do mesmo (Gazeta de Campinas, 31/10/1872).

Da décima quinta sessão, de 24 de outubro de 1872, contam: circular do governo provincial recomendando a remessa de cópias autênticas das atas da eleição de eleitores; ofício e dito do diretório das obras da Matriz Nova para obras no frontispício da mesma; dito do zelador do cemitério geral pedindo autorização para o pagamento de materiais e mão de obra, gastos com as obras complementares do cemitério; dito

propondo a venda de terreno na rua do Comércio, desapropriado pela câmara para abertura de uma rua e conclusão da obra da ponte na rua Imperador (Gazeta de Campinas, 07/11/1872). Mandava-se ainda realizar uma série de consertos em diferentes ruas da cidade:

> Resolveu-se mandar fazer apportunamente os consertos das ruas seguintes: 1ª a do Commercio desde a do Portico ate Campinas-velhas; 2ª a da rua Luzitana desde a do Portico ate Campinas-velhas; 3ª a do Mercado até a do Portico; 4ª a roa Sete de Setembro até Campinas-velhas, sendo estes serviços feitos sob inspecção fiscal (Gazeta de Campinas, 07/11/1872).

Da décima sexta sessão, de 04 de novembro de 1872, constam: um ofício do procurador remetendo a conta do trimestre Julho-Setembro com o saldo de 896$438; um ofício do presidente da província mandando informar sobre a importância do estabelecimento farmacêutico de Otto Langard para o qual requereu o título Imperial; requerimento propondo a troca de um terreno; apresentação do diploma de médico do dr. Giovani Sophia; mandou-se apresentar o ofício do delegado de polícia que pede a criação de posturas sobre condutores de veículos de passageiros e sobre hotéis e declarou-se em vigor a tabela que impõe o ônus de um só pagamento para qualquer estabelecimento comercial (Gazeta de Campinas, 21/11/1872).

Ordenou-se ao fiscal que o quanto antes apronte a primeira vala para depósito de lixo no fim da rua General Osorio e ao procurador que contrate a limpeza do edifício da Cadeia, removendo-se o lixo e materiais fecais para aquele lugar, afim de acabar com o inconveniente despejo feito no córrego junto ao mercado, que torna imprestável o logradouro e bebedouro de animais junto à ponte de Santa Cruz.

Foi solicitado ao governo provincial o fornecimento de moedas de bronze, de 20 réis, afim de que o troco se estabeleça aqui de modo a satisfazer as necessidades públicas; foi indicada a necessidade de calçamento de ruas; mandou-se o fiscal proceder um exame no cemitério das Almas a fim de descobrir formigueiros que por ali existam e mandou-se construir uma ponte sobre o córrego da rua da Cadeia (Gazeta de Campinas, 21/11/1872).

Da décima sétima sessão, de 18 de novembro de 1872, constam: um ofício do secretário do Governo comunicando o adiamento da Exposição Nacional de Viena da Austria para e primeiro de janeiro de 1873 cumprindo a esta câmara remeter a relação de objetos destinados à referida exposição; dito exigindo a relação dos cidadãos

eleitores e dos vereadores e suplentes da eleição de sete de setembro e solicitação do zelador do cemitério para autorização do pagamento de despesas com o ‘rebocamento’ dos muros deste; dito do inspetor do mercado quanto à conveniência de elevar-se o preço do aluguel aos quartos reservados aos importadores (Gazeta de Campinas, 08/12/1872).

Constam igualmente: um requerimento do procurador da companhia de iluminação a gás, Joaquim Quirino dos Santos, pedindo à câmara declarar a utilidade pública da desapropriação do terreno de D. Luiza Francisca de Moraes; dito de particular solicitando vistoria para remediar o dano causado por aguas pluviais à sua residência; dito de Jorge Harrah solicitando o pagamento por obras nas valas para escoamento das águas em terreno sob responsabilidade da câmara; realização de pagamento do escrivão; aprovação das contas; contratação de serviço de calçamento da rua S. José; desapropriação de quintal de particular para reparos na rua Imperador; aumento dos muros no cemitério dos morféticos e extinção de formigueiros nas vizinhanças do mesmo; fornecimento de materiais para a cadeia e definição de um agente para cuidar do pagamento de impostos sobre carros, fumo, toicinho e aguardente (Gazeta de Campinas, 08/12/1872).

Da décima oitava sessão, de 03 de dezembro de 1872, constam: ofício do procurador da câmara sobre a conveniência de ser colocado em concurso o calçamento da rua S. José; dito dando conta da desapropriação para servidão de águas de terreno de D. Rosa Maria de Jesus; pedido de dispensa do cargo de Juiz de Paz; autorização ao zelador do cemitério mandar vir duas estátuas de louça ou material que melhor convir para serem colocados sobre os pilares do cemitério e o aumento ao segundo ajudante dos correios desta cidade (Gazeta de Campinas, 22/12/1872).

Da décima nona sessão, de 16 de dezembro de 1872, constam: dito participando a intenção de um particular de emprestar à câmara a quantia de 10:000$ a juros de 1 por cento; ofício do cidadão Antonio Manoel Proença propondo-se para realizar o contrato para o calçamento da rua S. José; pedidos realizados ao governo provincial para consertos a serem realizados nas estradas para Indaiatuba e Amparo e a representação ao ministério do império sobre o descontentamento quanto á obrigatoriedade da adoção do sistema de pesos e medidas francesas no Brasil (Gazeta de Campinas, 29/12/1872).

Da vigésima sessão, de 23 de dezembro de 1872, constam: requerimento de Joaquim de Barros Penteado propondo indenização à área de seu terreno junto a rua Beco Sem Saída; resolveu-se dar o nome de beco de Domingos da Costa à rua da do Góes à Formosa; resolveu-se solicitar ao delegado de polícia a criação de inspetores de quarteirão nas estações da estrada de ferro afim de que a ação da policia se manifeste nestes lugares 'onde se reúnem elementos de perturbação da ordem pública' e o lançamento do imposto para a matriz nova (Gazeta de Campinas, 03/01/1873).

Da vigésima primeira sessão, 30 de dezembro de 1872, constam: ofício do presidente da junta lançando o imposto para a matriz nova; rescisão do contrato com o empreiteiro da rua S. José; pedido de reconhecimento de divisas do quintal até as margens do córrego de Mathias Lex; arrecadação de impostos sobre cabeças e reabertura do beco que comunica a rua regente Feijó com a das Flores (Gazeta de Campinas, 12/01/1873). A sessão, de 07 de janeiro de 1873, definia a posse dos novos vereadores da câmara e a partir de então o nome de Sant'Anna Gomes não aparece mais nos extratos das sessões da câmara de Campinas publicados no periódico (Gazeta de Campinas, 16/01/1873).

Em 12 de novembro de 1874, a Gazeta de Campinas, publica a acta da sessão de 12 de outubro, onde Sant'Anna Gomes, por meio de ofício, declara não poder mais exercer o cargo de vereador suplente a que fora convidado. Seria o último registro da participação do maestro como figura pública[32] (Gazeta de Campinas, 12/11/1874).

Temas abordados nas sessões da câmara que tiveram a participação de Sant'Anna Gomes
Reurbanização e benfeitorias Consertos das ruas da cidade[33] (Rua do Rosário e adjacências), construção e calçamento de pedras das ruas e sarjetas, vistoria nas obras da estrada para Limeira, troca de terrenos privados e públicos para alargamento de ruas, abertura de editais para contratação da iluminação a gás, vistoria e regularização de arruamentos, pagamento de contas sobre obras, prazo para construção de muros, concessão de terrenos, nomeação de comissão para o arborisamento do largo da Cruz, solicitação para compras de

[32] O Correio Paulistano, em sua edição de 10 de outubro, anunciava a relação dos candidatos eleitos em Campinas, onde Sant'Anna Gomes apareceria como candidato pelo partido Liberal em décimo segundo lugar (Correio Paulistano, 10/10/1876).

[33] O conserto de ruas e sarjetas cabia ao arruador, que para Lapa era o responsável por 'retificar o desenho urbano de Campinas, sobretudo em dois momentos significativos, quando a cidade, num movimento sequencial, vai deixando de ser colonial para tornar-se senhorial (1850) e mais tarde (1870) quando deixa esta condição para tornar-se burguesa (LAPA, 2008, p. 42).

terrenos, construção de guaritas para a cadeia, concertos nos chafarizes perto do Mercado, concertos da Igreja do Rosário, conserto da ponte no caminho para Amparo, caiação em propriedade, comissão para avaliar propostas para iluminação pública, reformas e melhorias para cemitério da cidade, criação de caminhos que liguem a via férrea aos produtores, doação de terreno à casa de misericórdia, impostos e obras da Matriz Nova, 'rebocamento' dos muros, consertos nas estradas para Indaiatuba e Amparo.
Saneamento Despesas com a limpeza da cidade, regulação do depósito de lixo em ruas, serviço de limpeza da cidade e da cadeia em São Paulo, convite de novos concorrentes ao serviço de limpeza pública, criação de vala para depósito de lixo no fim da rua General Osorio, extinção de formigueiros, criação de valas para escoamento de águas, fornecimento de materiais para cadeia.
Diversos Direito sobre servidão de águas e posse de rezes, nomeação de comissão de nobres paulistas para recepção de Suas Altezas Reais D. Pedro II e imperatriz Leopoldina (recém-regressadas da Europa), a orientação para publicação de artigos do código de postura, nova tabela de impostos municipais, donativos para inauguração da estrada de ferro, nomeações e dispensas de cargos diversos, pedido de patrulha policial, orientações para participação na Exposição Nacional de Vienna d'Austria, outorga de título 'Imperial' ao estabelecimento farmacêutico de Otto Langard, criação de posturas sobre condutores de veículos de passageiros e sobre hotéis, fornecimento de moedas de bronze, de 20 réis, nomeação de ruas, arrecadação de impostos sobre cabeças.

Tabela n. 4
Fonte: Gazeta de Campinas.

Como é possível ver pelo quadro os temas debatidos nas sessões que contaram com a presença de Sant'Anna Gomes podem ser divididos em dois eixos básicos: a reurbanização e benfeitorias e o saneamento, acompanhados talvez por algumas questões laterais.

A reurbanização da cidade era algo solicitado por todos; o panorama anterior descrevia uma cidade cheia de buracos, terrenos baldios e alagadiços, largos abandonados e insalubres, pontos que serviam de depósito de animais mortos e sujeira. A modernidade que a cidade desejava deveria passar necessariamente pela reurbanização:

> A cidade era uma mesquinha aldeia, não havia calçamento. As ruas eram atoleiros. Na rua Direita, os quarteirões mais frequentados da cidade, apenas algumas tiras de pedra bicudas, temor dos calos e alegria dos sapateiros, fingiam de calçamento. Na rua do Comércio havia buracos enormes onde cabia um homem. Não falemos de outras ruas, principalmente a de Baixo [...] onde o comércio tinha maior pujança. Era uma miséria. No presente, na colina onde hoje se eleva a Estação e vistosas construções, oficinas Lidgerwood, Mac-Hardy e elegantes chalés, não havia nada disso, era um campo [...] No Largo do Rosário, da Cadeia, e do Teatro, a erva crescia. Havia dois colégios, em verdade, mal organizados, oito escolas de instrução primária, onde o que menos se ensinava era ler, escrever e contar. As crianças saiam de lá conhecendo vários vícios e sabendo meter o dedo no nariz [...] A

> civilização chegava tardia. Os meios de comunicação eram difíceis (MATOS e RICCI, 2006, p. 70).

Embora não se tratasse de um projeto de urbanização definido, sendo antes a movimentação por reparos e melhorias pontuais, é possível observar um movimento de idealização destas melhorias que já esboça os ideais da modernidade. Diferente de Paris, Campinas não teria um projeto gigantesco de remodelação de seu espaço urbano, mas contaria com preocupação cada vez maior para com este e com iniciativas pontuais motivadas pelos projetos das grandes cidades.

É possível inferir o próprio improviso das iniciativas apenas pela dinâmica dos temas e decisões debatidos nas sessões da câmara. Onde nem mesmo a tabela de impostos era clara e podemos ver como diferentes decisões são tomadas umas depois das outras, sem grande coerência. Multas por falta de caiamento, reparos no cemitério, serventia de águas e saneamento de logradouros, o mero elencar destas iniciativas parece revelar uma instituição muito mais ocupada em resolver as questões na medida em que estas se apresentam, se tanto, do que demonstrar um projeto criterioso de remodelação urbana.

Neste sentido de improviso, é interessante observar que este esforço na urbanização e conservação do espaço público, muito embora fosse embasado pela municipalidade, contava grandemente com a colaboração dos munícipes. A Câmara:

> pela reiterada falta de recursos, costumava-se valer dos presos condenados a galés para os consertos, tapar buracos, capinar etc. [...] Era também comum para determinadas obras públicas a requisição de trabalho compulsório que teria de ser fornecido pelos moradores interessados, constrangidos a colaborar com certa proporção do total de trabalhadores que tivessem a seu soldo ou do seu plantel de escravos. [...] Os fazendeiros teriam que fornecer 23 dos seus trabalhadores do sexo masculino maiores de 12 ou 14 anos, conforme a época. Os pequenos produtores e até mesmo os colonos também estavam incluídos nesse trabalho compulsório e gratuito, que figurava em seu contrato de locação de serviço (LAPA, 2008, p.138).

As iniciativas no espaço urbano da cidade parecem terem sido negociadas sob um grande estranhamento das atribuições públicas específicas, onde é possível observar cruzamentos grosseiros entre responsabilidades particulares e públicas em diversas esferas. Contudo, se para estas iniciativas não podemos contar com o modelo de um projeto urbanístico propriamente, não é, entretanto, menos importante o impacto

que o projeto urbanístico dos grandes centros teria sobre estas. Na forma de uma idealização, iniciativas pontuais iriam compensar a ausência de plano geral.

No caso específico de Sant'Anna Gomes, a exemplo de médicos e sanitaristas que se aproximavam da política contribuindo com sua expertise específica, o maestro colabora com a gestão cultural da cidade por meio de sua experiência artística. Seguindo o espírito da época a Câmara dava, quando possível, espaço a personagens pontuais dos setores da sociedade, o que garantiria a coerência da instituição. Cabe lembrar que sua atuação seria formativa e, ao mesmo tempo, interditaria, proibindo as manifestações que fugissem dos padrões e modelos aceitos.

Ao mesmo tempo é possível relacionar sua atuação política com sua adesão à maçonaria sob uma mesma perspectiva estratégica que talvez não fosse muito clara e objetiva. O desempenho de um cargo político talvez fosse algo desejável no sentido de garantir um trânsito livre nas esferas de poder e aumentar suas chances de sucesso em projetos pessoais.

A proximidade como destacados integrantes da imprensa e poder público poderia oferecer oportunidades que o maestro não teria sem uma articulação específica nestes ambientes, mais do que propriamente uma vocação política propriamente.

A expulsão do circo parece ter ficado como único exemplar da atuação política mais direta de Sant'Anna Gomes e nos deixa entrever justamente o seu lado proibitivo. Infelizmente, não foi possível descobrir por quais razões o circo é expulso, contudo, apresenta um exemplo de sua atuação para além do planejamento urbano da cidade. O estabelecimento de normas e limites, também, para a atividade cultural da cidade.

1.3 Pelas bandas de Campinas, os exercícios e a regulação do tempo

No período tratado um rico desenvolvimento de bandas de música se apresentou pela cidade de Campinas. Acompanhado da atividade de Sant'Anna Gomes, algumas dezenas de organizações se estabeleceram demonstrando não apenas o interesse da população pela atividade musical como traçando um mapa social deste interesse com base nas designações de cada banda de música[34]. Integradas aos rituais urbanos e cívicos da cidade estas instituições não deixavam de apresentar certo mapeamento de suas partes:

> À medida que as bandas se mostravam na cidade, acabavam mostrando para a cidade, espetacularmente, 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 emblemática para o período. (PÁTEO, 1997, p.8).

Fenômeno comum no período, que creditava à atividade junto à bandas e corais como edificante e interessante para a produção em fábricas, a formação de bandas de música nos permite ver como a disciplina elabora, em sua efetivação constante, o controle e regulação do tempo coletivo da cidade. Através da prática constante e reiterada de exercícios, a disciplina irá estabelecer gostos, hábitos e costumes agora necessários para o novo conceito de urbanidade e convívio. Estes exercícios constroem a disciplina, elaboram uma hierarquia de práticas e fragmentam as ações estabelecendo novos padrões para a cidade. Dando-nos a impressão de certa regulação do tempo coletivo.

Este tempo coletivo será normatizado por instituições coletivas e seus exercícios específicos. Assim, teremos a organização da vida escolar, na fábrica, nos quartéis, mas, igualmente em teatros e parques. A disciplina transforma

---

[34] O capítulo resume de alguma forma, o trabalho realizado na dissertação de mestrado atualizado com os conceitos desenvolvidos aqui e novos dados de pesquisa. Representa um ponto importante tanto na trajetória de Sant'Anna Gomes como para atividade musical campineira do período e ajuda a entrever a maneira com a qual a formação musical colaborou para a efetivação das práticas disciplinares enquanto território para o exercício de sua disciplina específica. ABREU, Alexandre José de. José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX. Campinas: Dissertação de Mestrado em Música, Unicamp, 2010.

indiferentemente, o trabalho e o ócio sob a chancela de exercícios úteis e aproveitáveis, ambos normatizados sob o controle do tempo.

Desta forma, surgem instituições que vão cada vez mais contribuir com a normatização e regulação da cidade. Dentre estas destacamos as bandas de música, que se formaram às dezenas na Campinas da época e foram agentes importantes para a disciplina das práticas que falamos, agindo, pelo menos, sob duas perspectivas: na efetivação e dispersão de um gosto musical próprio explícito em seu repertório e, de maneira mais sutil, na regulação deste tempo coletivo, enquanto forma de lazer útil e construtivo. Assim destacamos o caso das bandas de escravos e operários, segmentos opostos da lógica capitalista, ambos confrontados à atividade agremiativa das bandas de música.

A formação instrumental era o grande destaque musical do momento, reunindo algumas características que resumiam as conquistas e ideais de finais do século XIX: o caráter militar da formação (disciplinar e hierárquico), a crença no seu aproveitamento enquanto atividade coletiva moralmente edificante (trabalho em grupo interessante à lógica de produção das fábricas), sua ligação com a indústria metalúrgica (que no período reformulava a construção dos instrumentos de metal) e o apelo nacionalista explícito em seu repertório (hinos entre outros).

O próprio Sant'Anna Gomes se ocuparia de uma dessas bandas (banda Philorphênica) e teria atuado junto à formação ao longo de sua vida. O que nos traz um pouco da importância do fenômeno que atingia a cidade, congregando amadores, operários, estudantes, comerciantes, fazendeiros e escravos:

> Assim, tinham-se as bandas formadas por escravos 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 Chapadão, Banda 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 a 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 (PÁTEO, 1997, p.112).

Cabe notar o cruzamento de setores díspares da sociedade campineira que participaram indiscriminadamente do fenômeno. A formação das primeiras fábricas e seus operários e a manutenção das grandes lavouras, sob o trabalho escravo, fez com que a cidade de Campinas testemunhasse a organização de bandas de música compostas por setores antagônicos da produção capitalista. Formaram-se assim bandas de operários designadas pelos donos de fábricas e as bandas de Fazendas compostas por escravos, setores que caminhavam em direções opostas, mas ambos amparados pela lógica disciplinar que os envolvia.

Para os donos de fábricas a ausência de modelos de gestão alternativos marcaria a opção explícita na administração de grandes propriedades e muitas vezes militar. Como nos mostra Hobsbawn:

> Assim, paradoxalmente, a iniciativa privada em seu período mais irrestrito e anárquico tendeu para os únicos modelos disponíveis de gerência em grande escala, o militar e o burocrático. As companhias de estradas de ferro, com suas pirâmides de trabalhadores uniformizados e disciplinados, possuindo segurança de trabalho, promoção por tempo de serviço e até mesmo pensões, são um exemplo extremo. O apelo exercido pelos títulos militares, que ocorria livremente entre os primeiros executivos ingleses de estradas de ferro e os executivos dos grandes portos, não era apenas devido ao orgulho em relação às hierarquias de soldados e oficiais (como era o caso dos alemães), mas a inabilidade da iniciativa privada em determinar uma forma específica de gerência para os grandes negócios. Havia vantagens do ponto de vista organizacional. Mas não resolvia o problema de manter os trabalhadores no emprego de forma leal, diligente e modesta. Tudo ia bem nos países onde uniformes estavam na moda – e eles certamente não o estavam na Inglaterra e nos Estados Unidos - encorajando entre os trabalhadores as virtudes militares dos soldados, e entre elas sem dúvida a de ser mal pago (HOBSBAWM, 2007, p.302).

O estímulo para o lazer orientado longe de representar um desperdício se mostrava como oportunidade de desenvolver um espírito de equipe auxiliar no processo de produção. Estabelecer atividades específicas que auxiliassem na construção de certa sociabilidade e empenho em equipe acabava por voluntariar o ócio de seus empregados ao modelo de produção. Times de futebol, corais amadores orquestras e bandas funcionariam como um ambiente simbólico extensivo da fábrica, onde a concentração, atuação conjunta, colaboração, iniciativa e outras prerrogativas interessantes à produção poderiam ser desenvolvidas sob um ensejo lúdico e agradável.

A atividade junto às bandas parecia como que estimular certa regulação do tempo de produção da fábrica mesmo fora dela e ainda dar-lhe a visibilidade específica

que a participação nos eventos cívicos da cidade lhe garantia. Neste sentido, os operários que tivessem inclinações musicais eram devidamente estimulados, quando a perda do emprego já não o fizesse, para participar da banda de música da fábrica:

> Ao serem criadas, estas bandas quase sempre tiveram um sentido múltiplo 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 possuíssem dotes musicais deviam obrigatoriamente fazer parte da banda de música sob o risco de perderem seus empregos (...) (PÁTEO, 1997, p.124).

A primeira banda de operários de Campinas foi a da empresa Mac-Hardy, fundada em 1885 e logo seguida pela Sociedade Musical P. Arens que organizada por funcionários da oficina Arens e Irmãos trabalhava com equipamentos para o cultivo e benefício do café (PÁTEO, 1997, p.124).



Imagem 11: Propaganda da fábrica Arens e Irmãos.
Fonte: (Gazeta de Campinas, 15/08/1877).

Outra banda importante no cotidiano da cidade foi a Banda União Operária, fundada em 1894, que segundo Páteo teria “animado” entre outros eventos o primeiro cinematógrafo ambulante da cidade. As bandas de Campinas parecem ter sido muito presentes no que tange ao estabelecimento das primeiras empreitadas cinematográficas na cidade - no que, diga-se de passagem, foi pioneira - sua atuação se estende desde a divulgação de sessões como a exibição durante as mesmas.

No período, a cidade inaugura os seus primeiros colégios, alguns destes tendo, inclusive, bandas e ensino de música. As disciplinas oferecidas nestes colégios eram diferentes para homens e mulheres. Em um colégio para moças era comum o ensino das primeiras letras, francês, gramática portuguesa, contabilidade, doutrina cristã, desenho, música, piano, canto dança e das prendas domésticas. Enquanto que para os rapazes as disciplinas poderiam incluir as primeiras letras, doutrina cristã,

caligrafia, português, francês, inglês, alemão, latim, aritmética, álgebra, geometria, geografia, história, filosofia, retórica e desenho (LAPA, 2008, pp. 165-167).

Cabe notar que o mero elenco das disciplinas já remete a uma imagem específica de organização social. O conteúdo disciplinar oferecido para os moços é mais abrangente e pontual enquanto que para as moças seria reduzido e difuso. Lapa nos apresenta o modo como o ensino de música e artes em geral serviria para aplicar este recorte, descrevendo um universo dócil e quase decorativo, em oposição ao universo objetivo dos homens[35]:

> Saber ler, escrever e contar, para responder às poucas requisições sociais no sentido do comportamento e do cumprimento das funções que estavam reservadas a uma mulher. Mas não bastava. Para as meninas ricas de uma sociedade que vivia o seu primeiro grande momento de modernidade, exigia-se ainda um refinamento cultural que se traduzia em aprender francês e artes – música com piano, canto e dança – e ainda desenho, coroados pelo ensino religioso. A mulher emersa no mundo colonial deveria ceder à mulher aristocrática no saber, no comportamento público e privado, na sociabilidade, enfim [...] A mulher decorativa devia ceder lugar agora à mulher útil (LAPA, 2008, p. 165).

Esta diferença do ensino entre homens e mulheres parece responder a uma imagem bastante definida de sociedade. Assim como se relaciona com a proposta de um importante colégio para o ensino de moças na cidade o colégio Florence. A música dentro de escolas como a de Carolina Florence teria reflexos diretos sobre a formação de um gosto mais refinado no público campineiro, Nogueira aponta que: "As moças que passaram por seus bancos escolares receberam muito mais do que simples aulas de teoria musical: entraram em contato com música de boa qualidade e transmitiram-na posteriormente para seus filhos" (NOGUEIRA, 2001, p.304).

O colégio Florence fora fundado em 3 de novembro de 1863 pela imigrante alemã Carolina Krug Florence e iniciava-se de forma bem modesta, tendo apenas 7 alunas seu *curriculum* era variado, tendo além das primeiras letras "matérias extras como piano, música, canto, estudos de línguas estrangeiras, além dos trabalhos

---

[35] Haveria até mesmo quem estabelecesse suposições de um cientificismo atrapalhado para embasar esta ordenação, mesclando ciência e religião de maneira atabalhoada o editorial do Diário de Campinas elencava que: "o sistema nervoso (da mulher) muito mais delicado, é envolvido por um tecido cellular mais humido e frouxo [...] é assim que vemos, a doçura, a indulgencia e a submissão, serem as virtudes essenciais desse bello e primoroso filho de Deus: sempre e sempre a intenção do Creador se revelando na organização, nos instinctos, pensamentos, e sentimentos da mulher" (Diário de Campinas, seção editorial, 30/11/1875, apud RIBEIRO, 1993, p. 59).

manuais" (RIBEIRO, 1993, pp. 39 e 42). Adotou sistema educacional inovador (Pestalozzi) que confiava na relação de professor e aluno por meio de atividades comuns. De 1863 a 1871 constava de seu *curriculum*: doutrina cristã, história sagrada, gramática portuguesa e exercícios de estilo, história, geografia, aritmética, geometria, trabalhos de agulha, crochet, bordados e leitura, alemão, inglês e francês, música, canto, piano e desenho (RIBEIRO, 1993, P. 106), tendo sido pouco alterado nos anos subsequentes.

O Diário de Campinas de 1878 noticia os exames do colégio, os quais revelam um pouco da dinâmica da instituição e do papel que a música tinha em seu curriculum: "Durante as solenidades, houve uma festa, com declamação de poesias, trechos de prosa em português, francês e alemão. As discípulas representaram duas comédias em francês, trechos de música, e foram examinadas em análise gramatical, traduções etc." E em 1880 noticiava-se pela imprensa a organização das primeiras *soirées* literárias e artísticas do colégio (RIBEIRO, 1993, p. 108). As quais em 1884 eram descritas pelo editorial do Diário de Campinas:

> Principiou a *soirée*, sendo executado em ré maior de Mozart a quatro mãos pela exma. sr. d. Maria Candida Ribeiro e sr. Emílio Giorgetti, que iniciaram de modo brilhante a festa, que a todos devia sorprehender e enthusiasmar [...] Passou-se depois a parte concertante que constou do seguinte programa: J. Burgumein, Tramway, a quatro mãos, pelas exmas. sras. dd. Lydia e Albina Simões, W. Ganz, Vision du passé, reverie, pela exma. sra, d. Evangelina Florence, H. Enckhausen, allegro rondó, a quatro mãos, pela exma. sra. d. Luiza Ferreira e sr. Giorgetti, idem polonaise a quatro mãos, pela exma. sra. d. Rita Salles e sr. Giorgetti, Spindler, Le trot du cahier, morceau caracteristique, pela exma. Cyra Proost, Mercadante, Il Sogno, canto com acompanhamento de piano e violino, pela exma. sra. d. Maria Monteiro e srs. Giorgetti e Henrique Piquet, J. Burgmein, Babau, a quatro mãos, pela exma. sra. Arnaldina Ribeiro, idem E'Glantine, pela exma. d. Celestina Florence, Raverna, Perpetuo Movel, pela sra. d. Betty Krug, Chopin, polonaise, pela exma sra. d. Anna Pinto, Gottshalk, Obéron de Weber, a quatro mãos, pelas exmas. sras. d. Armelina Lamaneres e Augusta Giorgetti (Diário de Campinas, seção editorial, 18/12/1884, apud RIBEIRO, 1993, p. 113).

As *soirées* literárias e artísticas do colégio cumpriam desta forma, um importante papel social, apresentando um repertório específico e definido. Por outro lado, era precisamente nestes eventos que o colégio apresentava sua filiação ao programa didático de Pestalozzi, apresentando peças de teatro e obras musicais onde tanto professores como alunas eram mobilizados. Em geral, a educação feminina do

colégio oferecia a possibilidade de familiarização com o modelo cultural predominante, formando um território específico de atualização social para as práticas:

> Se antes, o ideal doméstico imputava às mulheres sua condição de submissão, nesse período (final do Brasil monárquico) elas tinham a necessidade de frequentar os espaços públicos [...] seja através de fundação de clubes literários, seja organizando festividades comemoradas com toda pompa solicitada por elas. [...] O colégio Florence servia, nessas circunstâncias, de local reservado a reunião de mulheres da elite da Província, fundamentalmente de S. Paulo, para que vivenciando em grupos conhecimentos provindos da cultura europeia, socializarem-se. O resultado representou uma maior abertura de oportunidades de transitarem pelo espaço público, exibindo seus dotes culturais e intelectuais, assimilados durante o tempo em que frequentaram a instituição educacional (RIBEIRO, 1993, p. 230).

Talvez caiba aqui refletir o quanto desta submissão anterior era de fato questionada no período, e o quanto o acesso aos espaços públicos teria sido libertário. O que parece ter acontecido seria mais a determinação de espaços novos, porém definidos. Onde o território decisório masculino pudesse ser verificado nas lojas maçônicas e clubes específicos, definia-se, por outro lado, um ambiente de livre trânsito para as mulheres; local de exercício de práticas culturais determinadas e de livre acesso, mas também, politicamente inócuo. Aquilo que seria visto como alargamento do espaço público era igualmente sua limitação e em termos de território o colégio para moças estava para as mulheres da mesma forma que a loja maçônica para os homens.

No que diz respeito ao ensino de música destaca-se o colégio Culto à Ciência que foi fundado em 1874, com claras inclinações positivistas. A banda de música do colégio Culto à Ciência era organizada por Azarias de Mello (1840-1920) que foi professor de música e um virtuose do oficleide; foi, igualmente, regente da banda desse mesmo Colégio, e regente das bandas Carlos Gomes (1878) posteriormente Banda Campineira, Filarmônica do Matto Dentro (1870), Banda Amadores D'Oeste (1885), Banda Silvestre (1885), e Euterpe Infantil (1864), igualmente ligada ao Colégio Culto à Ciência (PÁTEO, 1997, p.189).

O trabalho de Azarias no colégio nos apresenta um pouco mais da formalização destas instituições panópticas, no momento de sua implantação. Em 1876, anunciava por meio da imprensa seu desejo de ensinar música a meninos carentes[36], sem

[36] O ensino para crianças carentes parece ter um âmbito mais amplo, em sintonia com a formação de cidadãos úteis e bem-comportados, como acrescenta Lapa: "Considere-se que a escolarização popular,

cobrar por este trabalho; a proposta era ensinar música a dezesseis meninos para organizar uma banda. “Os interessados deveriam levar para as aulas o compêndio de música de Francisco Manuel da Silva, papel pautado e os seus instrumentos. Não aceitava analfabetos, e o curso começou em 7 de janeiro de 1877, das 9 às 11 horas” (NOGUEIRA, 2001, p.375).

A inauguração dos colégios passava desta forma, pela formalização de suas práticas, separando, aos poucos, práticas coletivas e públicas das individuais e privadas. Ao mesmo tempo em que definiam certo modelo de civilidade, onde, como aponta o relato sobre a banda de Azarias abaixo, “vadios em embrião” teriam a oportunidade de orientação profissional:

> Chama a atenção para o fato de que Azarias havia reunido 12 *rapazitos* pobres e ensinou-lhes música, esquivando-os à “vadiice” e proporcionando-lhes meio honesto de sobrevivência. A escola de música era a princípio um pandemônio, só suportável pela angélica paciência do professor. Os pequenos foram se adiantando, e os “vadios em embrião” converteram-se em rapazes com profissão definida. Conta o cronista que em junho daquele ano, ao sair de uma Festa de Santo Antonio, encontrou com Azarias e *sua gente*, como músico chamava seu grupo de jovens músicos. Ambos (Azarias e o cronista) entretinham-se a conversar sobre música e atrás vinha a “gente” carregada de bombardinos, clarinetes e zabumba, fazendo brincadeiras, gritando e soltando bombas; com tal algazarra, o maestro era obrigado a parar diversas vezes para chamar a atenção dos meninos, que o veneravam e acatavam suas repreensões com maior respeito, para recomeçar a algazarra alguns metros à frente (NOGUEIRA, 2001, p.377).

A mudança nos hábitos de consumo da cidade passaria necessariamente pelo contato com as novas demandas e, se por um lado, fosse necessária uma maior visibilidade das práticas, com a organização de concertos e saraus pela cidade, por outro, o trabalho nas escolas faria com que estas mesmas práticas fossem inseridas em novos contextos.

Em 1874, Sant’Anna Gomes aparece, na Gazeta de Campinas, como membro do júri do colégio Culto à Ciência e apresenta uma lista que classifica os alunos do curso por ordem de seu desempenho. O artigo apresenta aqueles ‘os mais adeantados e que merecem todo elogio’ e ainda cumprimenta o professor do curso que ‘com tanto

---

iniciada a partir da década de 70, sintonizava, nas iniciativas campineiras, com o que ocorria em certas áreas do país, onde oferecer ensino, inclusive noturno, para a população carente, para os órfãos e desocupados inspirava-se em ideias liberais, nas quais se somavam republicanos e maçons, interessados em instruir e profissionalizar toda a população para a nova ordem social. Essas escolas costumavam ainda fornecer todo o material escolar aos seus alunos [...] (LAPA, 2008, p. 177).

esmero e dedicação, tem cooperado para o desenvolvimento e progresso de tão bella arte' (Gazeta de Campinas, 20/12/1874). O texto de Sant'Anna Gomes parece revelar a importância da iniciativa, onde o trabalho musical nas escolas da cidade ofereceria uma perspectiva adicional para difusão de gostos e práticas.

Colégios, sociedades, teatros e outros espaços coletivos típicos do período vão se caracterizar por uma arquitetura comum. Onde a magnificência e monumentalidade farão par com um ordenamento preciso, seguindo as diretrizes do sistema social que o implantava. As dimensões, os usos e funcionalidades e a estética estarão a serviço de uma burocracia que é exigida pela nova ordem de urbanidade. Abandonando o homem como referência para a estatura destes edifícios é agora o público, marcado pelos grandes contingentes, que servirá de padrão para as dimensões. As novas práticas da cidade disciplinar serão aplicadas pelo modelo rigoroso das arquiteturas.

Outro grupo social que se viu representado através das bandas de música foi o dos imigrantes. Com o sistema escravagista cada vez mais contestado e o crescimento da lavoura cafeeira em ampla ascensão um projeto de imigração se coloca como solução. Este projeto teria ressonância, também, com aquilo que a *belle époque* iria chamar de branqueamento da cultura, ou seja, um projeto de orientação racial da cultura que visava afastar a imagem do país ligado ao tema da escravidão. Se pela perspectiva do país a presença do imigrante trazia a oportunidade de dirimir a dependência do trabalho escravo e, mais do que isso, sua visibilidade. Da perspectiva do imigrante ela representava um alívio para o cada vez mais opressor impacto da evolução capitalista, tragédias coletivas se sobrepunham e as pessoas eram 'atropeladas' por um processo do qual entediasse pouco.

Assim, um projeto oficial se desenvolve abrangendo uma política de benefícios, auxílio com as despesas da viagem, facilidades para compra de terras e alojamentos. O estabelecimento de colônias iria caracterizar sua chegada ao país e implicar em uma estrutura ampla de procedimentos e uma burocracia específica:

> A fundação das colônias particulares, com exceção daquelas de exclusivo interesse pessoal, dependia de licença do governo, que a vendia a preços reduzidos a uma sociedade ou a um empreendedor determinada extensão de terras. Esses contratos de venda estabeleciam que o transporte dos colonos deveria realizar-se por meio de navios de primeira categoria e com todas as precauções. [...] O pagamento do terreno, cujo preço era estabelecido por lei, poderia ser efetuado dentro de seis anos. [...] Os empreendedores receberiam

> uma importância correspondente a 170 liras para cada adulto que trabalhasse como simples salariado, de duzentas para cada colono que trabalhasse em parceria e de quatrocentas para cada indivíduo que desejasse estabelecer-se como proprietário. Para as crianças de dois a catorze anos era concedida a metade da quantia supra [...] Além disso, eram obrigados a fornecer adiantamentos para socorrer os colonos em caso de necessidade. Os empreendedores foram responsabilizados pelos abusos porventura cometidos, transportando indivíduos não contemplados nos contratos, enganando imigrantes com promessas exageradas, falseando a realidade dos fatos e dando informações inverídicas sobre as condições do país ou sobre as vantagens futuras que poderiam advir (CENNI, 2003, p.208).

Não obstante o esforço burocrático para proteger os futuros colonos das 'promessas exageradas' e das informações inverídicas' sabe-se da ocorrência dos mesmos e é difícil imaginar diferente quando vemos no caso da imigração italiana, onde o próprio cartaz de propaganda anuncia: "Na América: Terra no Brasil para os italianos. Navios saindo toda a semana do porto de Gênova. Venha construir os vossos sonhos com sua família. Um país de oportunidades. Clima tropical e vida em abundância. Riquezas minerais. No Brasil você poderá ter o seu castelo. O governo dá terra e ferramentas a todos":

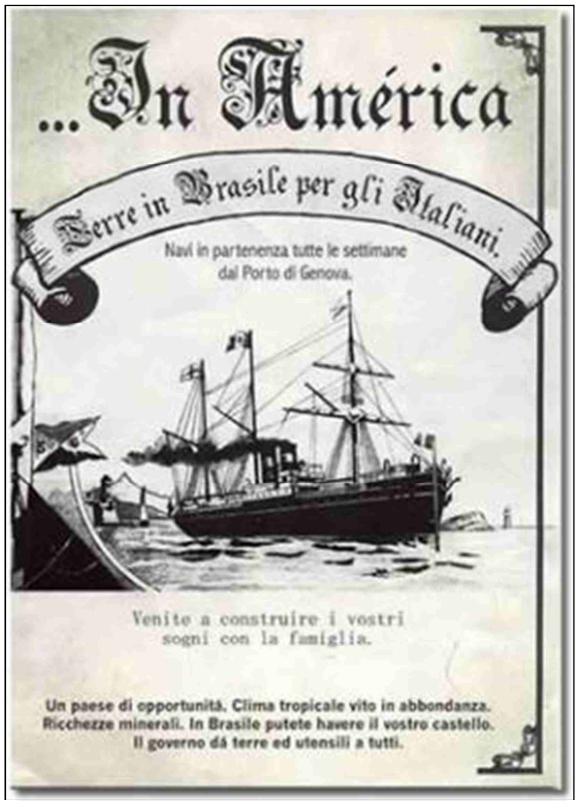


Imagem 12: Cartaz de propaganda do projeto de emigração[37].

[37] Fonte:<http://www.miniweb.com.br/cidadania/Personalidades/Imagens/imigracao/Cartaz-antigo.jpg>

Franco Cenni nos relata que ao imigrante caberia romper o circulo vicioso de nossa sociedade, então alicerçada sobre a estanque fórmula de aristocracia, plebeus e escravos, seu formato estamental, contribuindo com novos discursos que iriam agir diretamente na construção da sociedade moderna. Muito mais do que pelo trabalho nas lavouras, o mérito dos imigrantes residiria na transferência de valores culturais que inaugurariam mentalidades e orientações mais conformes com o novo panorama.

Na realidade, Cenni parece esquecer que o fenômeno se desenvolvia à revelia de seus integrantes, envolvendo todos indiferentemente. O processo que os trazia ao país, sob um projeto de construção nacional, era o mesmo que os expulsava do continente de origem, fazendo com que a quebra da estrutura social estamental no Brasil fosse debitária da expansão capitalista na Europa. Sendo assim, ambos imigrantes e locais seriam reunidos pelo o que Hobsbawn chamou de o 'drama do progresso' que vitimava aqueles que estavam alheios ao modelo capitalista ou às margens deste:

> O 'drama do progresso' é uma metáfora. Mas para duas espécies de pessoas era uma realidade literal. Para milhões de pobres transportados para um novo mundo frequentemente transpondo fronteiras e oceanos, ele significou uma mudança de vida cataclísmica. Para os povos do mundo fora do capitalismo, que eram agora atingidos e sacudidos por ele, significou a escolha entre uma resistência passiva em nome de suas antigas tradições e modos de ser e um traumático processo de tomada das armas do Ocidente para voltá-las contra os conquistadores: de compreensão e manipulação do progresso por eles mesmos. O mundo dos últimos 25 anos do século XIX foi um mundo de vitoriosos e vítimas. Seu drama consistiu nas dificuldades não dos primeiros, mas, primordialmente, dos últimos (HOBSBAWM, 2007, p. 23).

Novamente com a contribuição dos dados disponíveis no Censo de 1872 podemos ter uma ideia dos grupos que chegaram à Campinas no período. A paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas apresentava neste ano 1.941 estrangeiros. Destes estrangeiros temos: 25 norte americanos, 572 portugueses, 97 suíços, 13 suecos, 43 italianos, 36 ingleses, 72 africanos livres, 389 alemães, 7 belgas, 1 dinamarquês, 46 franceses, 17 espanhóis, 10 holandeses.[38]

Já a paróquia de Nossa Senhora do Carmo e Santa Cruz de Campinas apresentava 1.230 estrangeiros, sendo estes: 12 norte-americanos, 198 portugueses, 32

[38] Dados obtidos à partir da base de dados: <http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/pop72/index.html> .

suíços, 75 italianos, 68 ingleses, 56 africanos livres, 104 alemães, 25 belgas, 27 bolivianos e 47 franceses.

Em números totais a cidade de Campinas apresentava 3.171 estrangeiros residentes nas duas paróquias, divididos em: 37 norte-americanos, 770 portugueses, 129 suíços, 13 suecos, 118 italianos, 104 ingleses, 128 africanos livres, 493 alemães, 32 belgas, 1 dinamarquês, 93 franceses, 17 espanhóis, 10 holandeses e 27 bolivianos.

Imigrantes residentes em Campinas			
Norte-americanos	37	Belgas	32
Portugueses	770	Dinamarquês	01
Suíços	129	Franceses	93
Suecos	13	Espanhóis	17
Italianos	118	Holandeses	10
Ingleses	104	Bolivianos	27
Africanos livres	128		
Alemães	493		

Tabela 5: Imigrantes em Campinas.
Fonte: Censo, 1872

Com os dados do Censo é possível tratar assuntos com uma maior clareza. Por exemplo, os dados confirmam a maioria significativa de imigrantes portugueses (770), mas apontam para uma presença de imigrantes italianos ainda incipiente, diferente daquela que se seguirá. Ao mesmo tempo nos apresenta uma forte presença de franceses (93) fato talvez expresso pelas lojas de roupas e artigos de luxo que chegavam a cidade.

E ainda retrata o quadro de uma migração variada onde contamos com grupos nem sempre tradicionais como os norte-americanos, suíços, belgas e, até mesmo o improvável grupo de imigrantes bolivianos que o Censo apresenta, apresentando a cidade de Campinas como um destino de interesse e marcado já desde um primeiro momento por certa multiplicidade de interesses.

Em Campinas, os três grupos organizaram bandas de música: portugueses, alemães e italianos e de alguma forma símile ao que comentamos a respeito das sociedades a atividade “era uma forma desses imigrantes se integrarem ao cotidiano da cidade, além de, evidentemente, reforçar o vínculo e a identidade entre seus grupos” (PÁTEO, 1997, p.127).

De maneira análoga, a atividade junto à banda de música servia para apresentar estes segmentos e suas tradições à população local, servindo a um só tempo de ambiente para uma determinada identidade coletiva e apresentação desta para o restante da sociedade representava, também, uma forma de reforçar os laços de companheirismo entre aqueles que compartilhavam origens comuns, celebrando suas tradições e costumes em um ambiente novo e nem sempre receptivo:

> O imigrante típico, amontoado com seus iguais em um lugar estranho que o havia recebido de forma fria [...] voltava-se naturalmente para o único agrupamento humano que lhe era familiar e que podia ajudá-lo, a companhia dos compatriotas [...] A primeira geração de imigrantes, por mais zelosa que fosse ao tentar aprender as técnicas da nova vida, terminava por viver num gueto auto-imposto, apoiando-se nas velhas tradições, nos seus semelhantes e nas memórias do antigo país, que tinha abandonado tão prontamente (HOBSBAWN, 2007, p. 277).

Este novo ambiente, muitas vezes refratário à sua presença, fazia com que o imigrante tivesse de negociar o exercício de sua identidade ocasionando desarranjos e litígios com os estabelecidos anteriormente. Sua condição de *outsider* estabelece territórios apenas permissivos por aqueles para quem o tempo parece ter constituído uma autoridade simbólica sobre o local (ELIAS, 2000). Na condição de *outsiders* os imigrantes italianos, por exemplo, recém-chegados à Campinas seriam alvo de hostilidade até mesmo institucional:

> 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 provocação há um insulto nacional [...] Como nunca as reclamações dos italianos são attendidas, leva-se este fato perante o público para que elle veja se o tal valentão tem direito à cruz de comendador ou do martírio [...] Os soldados sentem-se animados em seu caminho de aggressões para com os italianos (Gazeta de Campina, 24/11/1877)

Como um dos grupos de imigrante que organizariam bandas de música na cidade a colônia alemã em Campinas organizou a banda da Fábrica de Cerveja Schaefer que se apresentava nos jardins da Fábrica - situada na chamada Rua da Pinga atual Rua Santa Cruz (NOGUEIRA, 2001, p.242) - porém se oferecia, também, para concertos particulares. (PÁTEO, 1997, p.130).

A comunidade portuguesa contava com a banda da Sociedade Musical Particular Luiz de Camões que incluía em suas atividades uma escola de música. Escola de música essa de grande importância para a cidade: “Talvez esta tenha sido a Instituição de maior porte no que se refere à educação musical, pois tinha como finalidade o ensino de música antes de tudo” (NOGUEIRA, 2001, p.307).

A Sociedade foi fundada em junho de 1880, por ocasião do tricentenário de falecimento de Camões. Nogueira nos fala a Sociedade Musical Particular Luiz de Camões manteve a tradição de realizar grandes eventos no mês de junho para poder comemorar sua fundação e celebrar a figura de Camões, assim como, apresentar o adiantamento de seus alunos. Nogueira nos traz o relato de uma dessas comemorações de junho:

> Em 10 de junho, desde às 5 horas, já havia movimentação com a chamada Alvorada de Camões.Ás 7 horas, a banda de música uniformizada desfilou em *marche aux flambeaux* até o Rink, para assistir a um espetáculo em homenagem à sociedade (...) No dia seguinte, às 16 horas, a banda, seguida pelos os alunos da escola, foi até o Passeio Público que se encontrava embandeirado e, à noite, foi iluminado com fogos de bengala. Dali saíram em passeata percorrendo diversas ruas até o Rink, onde se efetuou um espetáculo com lotação esgotada, cujo programa foi: Hino nacional brasileiro, Ave Maria de Il guarany, de C. Gomes, o drama Ferréol ou o crime da estrada, de Gradpré-Sardou, Os últimos momentos de Camões, de autor não identificado, o hino (nacional? da sociedade?) e a poesia Portugal, minha pátria, de Francisco Palha, interpretada pelo ator Primo da Costa (Diário de Campinas, 5/6/1882). Findo espetáculo, a banda de música, escola e demais convidados voltaram em *marche aux flambeaux* até o edifício social, onde foi oferecido um ‘copo de água’(NOGUEIRA, 2001, p.308).

A autora descreve ainda que, por ocasião de seu terceiro aniversário a banda teria tocado trechos de ópera dentro de uma igreja, fato que é registrado com surpresa por sua novidade e representa uma mudança clara na forma de consumo e recepção musicais que a sociedade campineira presenciava:

> Chama a atenção nestas festas a apresentação de um trecho operístico (I puritani) dentro da igreja, ainda mais executada por uma banda. Era comum a adaptação de trechos de ópera para a música religiosa. Nessas ocasiões, em geral se apresentava uma pequena orquestra, um coro e solistas vocais que já eram comuns à música eclesiástica. Nunca houve registro de uma banda completa em cerimônias religiosas e, muito menos, executando óperas (NOGUEIRA, 2001, p.311).

Outro grupo de imigrantes que contribui com a formação de bandas de música foi o de italianos. Estes formaram três grupos bastante atuantes na cidade: a

Banda Italiana de Luiz di Tullio, a Banda Romana e a Ítalo-Brasileira. A chegada de músicos nestas bandas era sempre muito aguardada, estes sempre traziam novidades quanto ao repertório e estabeleciam um salutar intercâmbio de práticas e técnicas. Páteo destaca a chegada, em 1885, de Emílio di Tullio, tio de Luiz di Tullio, com mais cinco músicos italianos, que logo integraram a banda:

> Vários deles trouxeram em meio 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 a Banda de seus patrícios, trazendo muitas vezes novidades de repertório e de estilo (PÁTEO, 1997, p.129).

A Banda Italiana, ou ainda Banda Luiz di Tullio ou Irmãos Tullio, foi uma das mais importantes bandas com forte atuação na região. "A banda participou da fundação do Circolo Italiani Uniti, quando os sócios percorreram a cidade em passeata, tendo passado em frente ao teatro São Carlos às 17 horas, quando foi hasteada a bandeira italiana e cantado o hino nacional daquele país, seguido de 'buffette' às 20 horas. Nessa ocasião, também tocou no interior do teatro" (NOGUEIRA, 2001, p.424). Seu maestro, Luiz di Tullio, chegou a Campinas em 1863, abrindo uma marcenaria. Contudo, foi em sua atividade junto a ela que ele e seus dois irmãos, Pompeu e Miguel, seriam conhecidos.

Nogueira acrescenta que a atuação da banda Italiana por vezes chegava a cidades próximas como Mogi Mirim, durante a festa de Nossa Senhora do Carmo, e Mocóca, durante a festa do Divino, fatos estes que atestam para a importância da banda não só em um âmbito local, mas se estendendo por toda a região (NOGUEIRA, 2001, p.425). Em outro evento, em 1882, a autora indica a participação da banda acompanhando o baixo italiano César Gianelli e um coro de vinte amadores italianos (NOGUEIRA, 2001, p.172), a noite ainda contaria com a apresentação de uma farsa: *Dopo una sbornia*, por um grupo de atores amadores, igualmente italianos.

Já a banda Ítalo-Brasileira, fundada em 1895, continua em atividade desde o período até os dias de hoje. Tendo sido rebatizada a partir de 1945 para banda Carlos Gomes a mesma reúne jovens e adultos, realizando ensaios e apresentações e representa um testemunho solitário da atividade das bandas na cidade neste período de finais do século XIX.



Imagem 13: Banda Ítalo-brasileira, 1910.
Fonte: CMU.

Como é possível perceber, o fenômeno de bandas de música na cidade de Campinas foi rico e variado. Segmentos sociais distintos se revezaram sob uma representação quase ritual, desfilando pela cidade suas idiossincrasias. A atividade ajudava de alguma forma a regular um ritmo específico enquanto comunidade. A atuação das bandas de música ofereceu exercícios possíveis para a regulação de um tempo comum para a sociedade. Ao lado do tempo das fábricas e do trabalho as bandas de música ajudariam a definir um tempo do ócio comum. Igualmente, seu papel didático atingia a cidade em diferentes níveis, formando profissionais e consumidores em seu próprio processo de efetivação.

Acompanhando o desenvolvimento de bandas musicais pela cidade temos a banda Filorfênica[39], do próprio Sant'Anna Gomes, que era majoritariamente composta por comerciantes: A banda participou de eventos importantes da cidade e é um exemplo interessante do prestígio oficial que lhes embasa. A própria formação parece carregar como que um *éthos* específico de grandiosidade, marcando, também, elitização destes eventos.

[39] O nome da banda vem grafado em diferentes formas: Philorphenica, Philorfênica entre outras. Deste modo optamos pela sua grafia atualizada quando não tratarmos de citação de documentos da época.

A atuação de Sant'Anna Gomes com bandas de música remonta à sua formação, na antiga banda de seu pai onde aparece na recordação de seu irmão, de 1894, o "mano Juca tocando 4ª clarineta e vestido de 'sordado', com barretina de papelão, de espada que metia medo na gente" (NOGUEIRA, 2001, p.337) e o acompanha até a velhice o que a data de composição (1900) de sua *Valsa Club Campineiro* confirma.

A *Valsa Club Campineiro* completa o grupo de obras para banda de música composta pelo maestro e alocadas no Museu Carlos[40], mas que não constam do catálogo da instituição, as outras três obras são: *Polka Filuta*, *Polka Sem Fim* e *Quadrilha Club Semanal*, todas editadas em pesquisa anterior (ABREU, 2010).

O manuscrito original da *Valsa Club Campineiro* consiste de uma partitura (partitura de orquestra) com vinte oito páginas, partes individuais: requinta, primeiros e segundos saxofones, clarinete segundo (estando em falta a parte individual de primeiro clarinete), primeiros e segundos trompetes, primeiros e segundos trombones, bombardino, baixo (provavelmente tuba), bombo (apenas assinalado na grade), e uma versão da obra para trio de cordas e piano (violino, cello e piano) em tonalidade diferente da original, com as partes individuais de cada instrumentos[41].

A importância da peça no conjunto de obras do compositor se apresenta pela sua longa familiaridade com a formação que de forma ininterrupta o acompanharia pela vida inteira. Igualmente, demonstra o esforço de Sant'Anna Gomes em participar do fenômeno de bandas que se verificava na cidade. A peça foi composta em 1900, em homenagem ao clube que funcionava como sociedade musical abrigando bailes, recitais, festas e eventos afins.

Em setembro de 1879, temos o relato de que a banda participava agora da inauguração de uma inovação: os *bonds* da cidade. Uma comitiva de quatro carros fazia o trajeto, sendo o primeiro ocupado por uma banda de música não especificada e os demais por autoridades e convidados. Chegando ao largo do Rosário a comitiva é recebida por populares ao som da banda de Sant'Anna Gomes.

---

[40] Provavelmente este número seja maior, mas nossos esforços não foram suficientes para a localização de outras peças.

[41] Como curiosidade cabe destacar que adaptação da peça para trio de cordas, feita pelo próprio Sant'Anna Gomes, aponta de alguma forma para o livre trânsito de suas obras para banda dentro do ambiente dos salões.

> Durante o trajecto de toda a linha, a banda de musica tocou varias peças e subiram ao ar muitos foquetes, especialmente no lardo da Matriz Velha, onde haviam algumas baterias que salvavam a passagem dos bonds. As ruas estavam embandeiradas e repletas do povo. No largo do Rosária a banda musical do sr. Sant'Anna Gomes tocou também algumas peças quando passavam os carros. Após o passeio que foi coroado de feliz exito, passaram os bonds na estação da companhia à rua de S. José, e ahi foi servido aos convidados um copo d'agua, levantando o sr. F. Glycerio por cada occasião um brinde à companhia, à Campinas e à provincia de S. Paulo, sendo enthusiasmaticamente correspondido (Correio Paulistano, 27/09/1879).

A Filorfênica, fundada em 1862 era composta por músicos amadores, todos estes sócios do Club Semanal que sempre primavam pelo rigor dos uniformes: 'fraque escuro, calças e colete de brim branco e boné parmo também escuro (PÁTEO, 1997, p. 105).



Imagem 14: Banda Filorfênica, Sant'Anna Gomes é o terceiro, sentado, da direita para a esquerda.
Fonte: JUNIOR, 1970.

A atuação de Sant'Anna Gomes junto à bandas de música parece ter sido muito constante e como vimos ininterrupta. Sintetiza de alguma forma sua filiação com o período e as práticas que este apresentou. Como dissemos, a atividade coletiva das bandas musicais era vista como importante expediente na construção de uma sociabilidade específica.

Esta acaba por contribuir para a regulação de um lazer coletivo que acompanhava o espírito de grupo que seria necessário nas esferas produtivas e na vida social da cidade como um todo. A regulação de um tempo coletivo para o lazer e lúdico,

territórios antes particulares que agora também eram resignados pela vida pública da cidade moderna.

Em paralelo, uma vez apresentando a cidade em forma de desfile, a formação acaba por exemplificar a complexidade social que vivia. O dilema da escravidão apresentado pelas bandas de escravos[42] parece se destacar através de temas relacionados, tais como: a modernização do sistema produtivo, representado pelas bandas de fábricas e operários e o projeto de orientação racial da cultura que nos trazia as bandas compostas por imigrantes.

[42] Vide capítulo 3. O filho da lavandeira: abolicionismo, branqueamento da cultura e a liberdade imaginada.

1.4 O teatro panóptico

O caso do teatro São Carlos é emblemático, inaugurado em 1850, o teatro respondia as expectativas da elite cafeeira por um espaço adequado de entretenimento. Segundo Pedroso, o antigo teatro de Campinas:

> passara por uma remodelação à moda pombalina que lhe proporcionara graça, modernidade e destaque no contexto urbano. O gosto neoclássico era bem conceituado como símbolo de status e investir na sua conservação era traduzir as possibilidades que a riqueza do café viera a proporcionar aos edifícios importantes da cidade (PEDROSO, 2003, p. 86).

O teatro São Carlos era um espaço privilegiado onde se exibiam não apenas orquestras, assim como, eram realizados bailes 'masqués', espetáculos de variedades, companhias líricas e dramáticas, zarzuelas espanholas, operetas e revistas, 'bouffos' pariesienses, acrobatas e ginastas japoneses, prestidigitadores atores nacionais e internacionais, como no caso da famosa atriz Sarah Bernardt que apresentou a peça original em françês, *La Dame aux Camélias*, em 4 de julho de 1886 (LAPA, 2008, p. 154).

Contudo, a construção de novos espaços trazia também a necessidade de se adaptar aos novos hábitos e práticas. Depoimentos da época revelam algo da informalidade de uma comunidade que se depara com as exigências do *habitus* ritualístico das salas de concerto com dificuldade. Frequentadores acompanhados dos criados, carregando alimentos e bebidas para os camarotes, nos apresentam o teatro quase como um prolongamento do ambiente familiar.

A inexistência de cadeiras ou bancos no teatro causava a indignação dos frequentadores, que se viam obrigados a transportá-las para seu conforto. Um destes aparece em nota da Gazeta de Campinas solicitando a reparação para esta "necessidade imperiosa". A nota começa descrevendo a beleza e elegância do teatro frisando que estas descreviam com justiça a "riqueza e prosperidade da população campineira".

Contudo, adiante o reclamante declara que tendo ido ao teatro para uma de suas apresentações não encontrara uma só cadeira: "Informaram-me então que o theatro as não tem e que os espectador – se quer estar sentado – leva assentos de casa!" E conclui que com firmeza: "Realmente nada mais encommodo, e quase que não vale a pena ir ao theatro sob semelhantes condições. A empreza que construiu um edificio

daquelles, onde dispendeu, sem duvida, muitos contos de reis, não póde de fórma aguma ser oneroso o gasto de um a dous contos mais para dotar o theatro com este melhoramento e complemento indispensaveis" (Gazeta de Campinas, 21/07/1870).

Alguns dias depois nova nota do periódico chama a atenção para o problema. Nesta o leitor afirma que tendo os acionistas do teatro dinheiro suficiente para a melhoria cabia que a mesma fosse logo executada:

> Em o numero ultimo deste jornal estampamos uma justissima sollicitação com respeito a collocararem-se cadeiras pelos camarotes do nosso theatro. Hoje recebemos um novo pedido que versa sobre os assentos da platéa. Possuindo naturalmente os accionistas daquelle edificio, saldo bom para cobrir taes despezas, era uma cortezia para com o publico attendel-o na legitima aspiração. Os espectaculos succedem-se uns aos outros. É preciso remediarmos uma cousa que ao mesmo passo diz defeito e falta de gosto no logar onde se elles dão (Gazeta de Campinas, 24/07/1870).

A nota transcreve, ainda, a solicitação de seu leitor pela melhoria:

> Li o reclamo sobre a falta de cadeira nos camorotes do theatro de S. Carlos e applaudi-os. Como espectador assiduo da platéa, também por minha vez lembro a conveniencia de reformarem-se os actuais bancos, que acham-se em lastimavel estado, substituindo-os por outros de palhinha (Gazeta de Campinas, 24/07/1870).

A reclamação do frequentador parece indicar a adequação dos costumes, a maneira pela qual, espaços públicos desta natureza vão se definindo sob o cruzamento entre o público e privado. Em outra nota, o cronista Raphael Duarte descreve a 'procissão' a caminho do teatro:

> Uma hora antes de começar o espetáculo, lá vinha o batalhão de possuidores dos camarotes: pajem na vanguarda, trazendo à cabeça, a equilibrar, enorme penca de cadeiras, umas enfiadas nas outras; seguia-se a pirralhada desmamada, pelas mãos da cozinheira e da mucama; depois a ama de leite, carregando muitas vezes a um braço a cria, um carvãozinho lanudo de olhar matreiro e no outro o pequerrucho, de que era ama. Fechando a marcha vinha o chefe, à banda de sua dona, ambos solenes a ralhar, quase sempre com a prole insubordinada. Toda essa avalanche enchia o camarote, sem levar em conta a malotagem constante de um colchãozinho para o mamante, o pote ou bilha d'água com a respectiva caneca, o cuscuzeiro, com o cuscuz *inda* quentinho. Quem não dispunha de um cuscuz ou virado de frango tinha o seu farnelzinho de lingüiças fritas, acamadas em farinha de milho, os de menos posses a sua paçoca com bananas (DUARTE, 1905, p. 94).

Para Pedroso a descrição de Duarte parece descrever um desenho de Debret, o ensaio de comportamentos da família brasileira sob ‘uma nova visão de mundo secular’. O camarote como extensão do ambiente privado e familiar, onde não faltariam detalhes particulares e gastronômicos, parece ‘revelador do tipo de sociabilidade que então se cultivava no espaço do teatro durante o surgimento da burguesia local e a rusticidade de modos dos protagonistas (PEDROSO, 2003, p. 88). A ausência de cadeiras no teatro criava uma grande movimentação antes e depois dos espetáculos e alimentava, inclusive, um comércio de locação das mesmas.

A imprensa era um canal possível para solicitação de melhorias que por vezes chegavam a um detalhamento improvável. Como o espectador que pedia para que o teatro fosse varrido:

> Pede-se à policia que se providencie afim de seja convenientemente varrido o theatro para as noites de espectaculo. A falta ou imperfeição d’essa necessaria limpeza faz com que se levantar pelo attrito das pisasdas uma nuvem de pó, que impreceptivel à vista sente-se [...] incommodar os orgaos respiratorios produzindo tal ruido de tosses que perturba o espectaculo, além de prejudicar a saude (Gazeta de Campinas, 15/06/1871).

A polícia era por vezes solicitada para resolver problemas no teatro causando sempre forte impressão. ‘O mais pequenino botão de farda’ causava pavor e suspendia por alguns instantes o espetáculo, ‘até as crianças tinham pavor de soldados’ que só se recuperavam do susto com ‘o auxílio de um biscoito, uma banana ou um pé-de-moleque (NOGUEIRA, 2001, p.51).

Solicitações à polícia por meio da imprensa parecem ter sido uma constante. Sua intervenção muitas vezes regrava os horários para início, término e intervalo das apresentações ou ainda coibia conversas e barulho durante as mesmas. Elogiando o delegado que havia estabelecido o início dos espetáculos para às oito horas, uma nota pede que este tome ‘uma providencia sobre os intervallos; pois são tão longos que fazem com que os espectadores durmam a bom dormir na platéa’ (Gazeta de Campinas, 09/11/1873).

Em outra nota, reclama-se do barulho constante e pede-se que a polícia tome providências para acabar com ‘o rumor constante que se dá da parte daquelles que perturbam a representação com o estrondo incommodo de seus sapatos ou dos que se fazem acompanhar de crianças, que choram e gritam sem comprehenderem o genero de divertimento a que assistem (Gazeta de Campinas, 23/11/1873).

Cabe observar que instituições disciplinares como o teatro São Carlos, ainda ensaiando modelos de práticas e costumes, acabam por recorrer à força policial na ausência de limites de convívio claros, no justo momento em que estas relações se constroem.:

> O domínio do poder policial era total sobre as atividades do teatro: além de interferir em assuntos que diziam respeito somente à administração do mesmo, à plateia e aos artistas envolvidos, delegados censuravam os espetáculos, definiam quais podiam ou não ser exibidos na cidade, estabeleciam horários e exigiam credenciais dos artistas, tudo isso ancorado em um decreto governamental da década de 1840 (NOGUEIRA, 2001, p. 55).

Em outra crônica, Duarte comenta outro hábito constante no teatro, o de contínuas conversas na plateia, relatando o caso de: "um simplório dentista português" que esteve no teatro e, já que todos conversavam livremente durante o espetáculo, "no meio de uma cena altamente dramática, se levanta de sua cadeira e se dirige a um camarote 'em que se exibia um conspícuo cidadão' e pergunta: 'Então, sr. X***, a chapazinha de ouro continua incomodando a sua respeitável esposa?' O inquirido ficou indignado, e sua esposa enrubesceu por ver seu segredo 'que até então escondera sob um sigilo de esfinge' revelado em público" (NOGUEIRA, 2001, p. 51).

Boa parte dos eventos que aconteciam no teatro eram dramáticos, a ausência de um corpo institucionalizado de músicos e cantores na cidade fazia com que espetáculos dramáticos fossem por vezes a única opção possível, e apenas algumas vezes contando com música incidental. Por outro lado, mesmo eventos majoritariamente musicais teriam partes dedicadas ao teatro de revistas e operetas, conferindo uma estrutura sempre variada aos espetáculos.

Em 11 de dezembro de 1869, a Companhia Dramatica Campineira levava ao palco do teatro São Carlos o drama em três atos *Abel e Caim*, espetáculo em benefício do copólogo Eloy. A programação iniciava-se com a execução de uma 'symphonia' de Carlos Gomes ao que se seguiria o drama anunciado. Logo após o professor Azarias de Mello executaria, ao oficleide, o *Quatour* do Baile de Máscaras (Verdi) quando seria a vez do próprio beneficiado apresentar a cena cômica ornada com música: *Mais um Copologo!* A noite se encerrava com a comédia *O pai e o noivo* (Gazeta de Campinas, 08/12/1869).

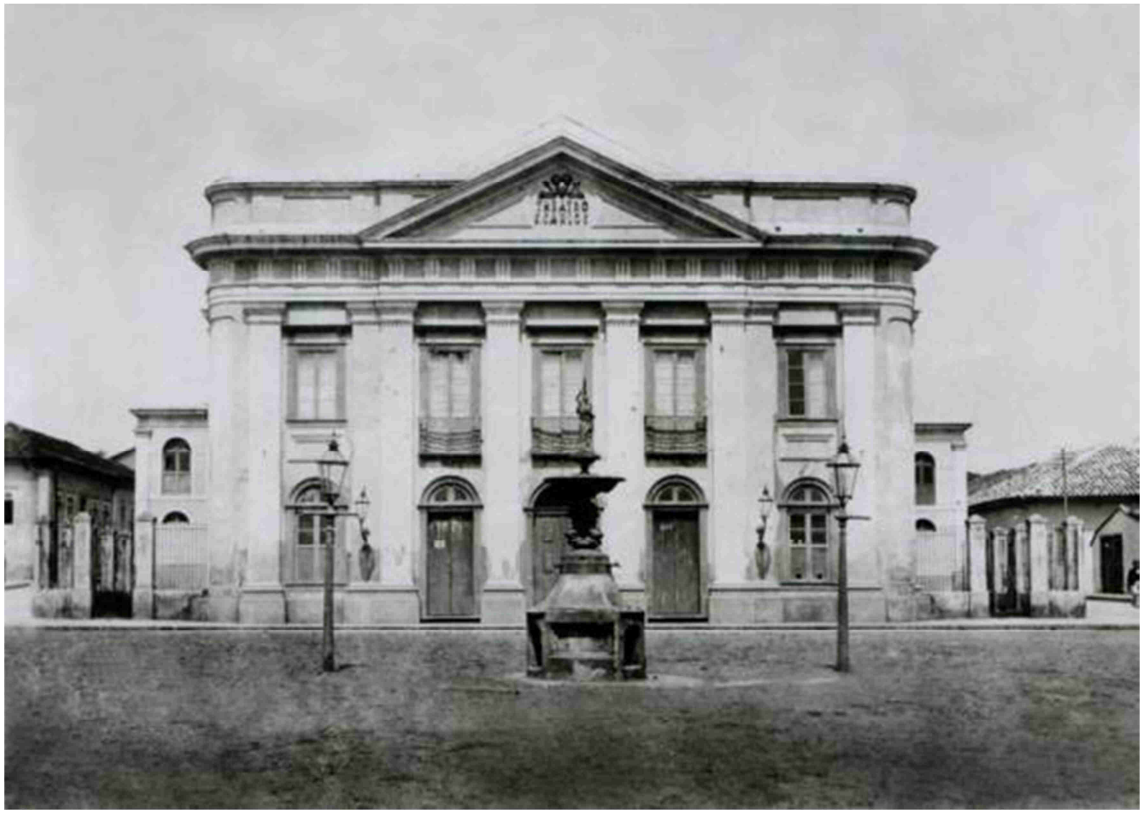


Imagem 15: Teatro São Carlos, 1870.
Fonte: Acervo Geraldo Antonio.

Espetáculos beneficentes seriam muito comuns no período agindo no sentido de convergir o auxílio para um artista específico ou para uma causa. Em 12 de janeiro de 1870, novamente a Companhia Dramática Campineira trazia uma noite teatral para a cidade onde três produções seriam apresentadas: os dramas *A Mãe* e *Cerração no Mar* e a comédia *Uma mulher com dois maridos!* (Gazeta de Campinas, 09/01/1870). Na nota a artista beneficiada pede o apoio do público e deixa entrever a dinâmica de eventos com este caráter:

> Eis o espectaculo que a beneficiada apresenta ao respeitavel publico desta cidade, pois sendo a primeira vez que faz beneficio conta com a benevolencia e protecção do publico campineiro, que sempre sollicito em dispensal-a aos seus collegas não deixará de coadjuval-a tambem. A beneficiada no fim do drama irá cobrar aos camarotes, do que pede desculpa ao respeitavel publico, pois achando-se doente não póde percorrer as ruas da cidade (Gazeta de Campinas, 09/01/1870).

A variedade dos espetáculos seria outra característica predominante, onde haveria espaço também para apresentações de acrobacias. Em fevereiro de 1870, se apresentava na cidade os acrobatas portugueses Leite e Coelho em um variado

espetáculo. Este seria dividido em seis partes diferentes, a primeira: a apresentação do 1º ato da comédia *Porta Falsa*, na segunda: exercícios à barra fixa pelos dois acrobatas, a terceira: 2º ato de a *Porta Falsa*, na quarta: 'a corda bamba difficil trabalho executado com grande maestria pelos acrobatas', na quinta: o 3º ato da comédia e na sexta e última parte: O salto do Niagara, 'difficil, magnifico e sorprehendente trabalho' dos acrobatas onde o 2º voo seria suspenso nos dentes (Gazeta de Campinas, 20/02/1870). A variedade dos espetáculos seria uma característica da recepção em Campinas e em junho de 1872, o estereoptikon, percursor do cinema, teria sua própria sessão, como advertia o cartaz:


ESPECTACULO DE STEREOPTIKON

SEGUNDA FEIRA 17 de Junho de 1872

A's 7 1/2 horas no theatro de S. Carlos.
Os bilhetes acham-se á venda:
No hotel do Commercio, rua Direita, na loja do sr. Antonio Joaquim Ribeiro, rua Lusitana n. 93 e no Theatro, nos dias de espectaculo.

Camarotes. . . 10$000
Geraes. . . . 2$000
Varanda . . . 1$000

Quarta-feira proxima haverá espectaculo.

Imagem 16: Espectaculo de Estereoptikon.
Fonte: Gazeta de Campinas, 16/06/1872.

Tempos mais tarde, ainda outro exemplo dessa variedade temática do teatro. Agora seria a vez dos 'Campanologos Escocessezes', companhia formada por membros da família Sawyer com suas '150 campainhas e 35 copos de cristal'.

Novamente a apresentação seria dividida em partes. Após a abertura realizada pelos professores da orquestra, a companhia apresentaria a *marcha real Sarda* e a quadrilha *La belle Helene*. Para a segunda parte, nova abertura da orquestra seguida da ária *canzone de Azucena* (Trovador), pela sra. D. Clara no copophone; *Les gardes de la Reine*, nas campainhas e a polca *Sansousci*, pelos campanologos. A terceira e última parte teria, após a abertura da orquestra, a aria ah si bem mio (Trovador), ao copophone; Andante allegri brillant número 6 (Traviata), às campainhas, e o Hynno Nacional (Gazeta de Campinas, 22/05/1870).

O concerto da família Sawyer, composta por 'três senhoras uma menina e dois homens', seria elogiado mais tarde em crônica do periódico. A crônica descreve o evento com alguma fantasia, mas sem deixar de destacar o apreço que o evento despertara no público campineiro:

> A musica, desferindo as suas notas accordes, exactas, perfeitas, pela combinação de um instrumento ingrato, até aqui considerado o modesto e recolhido porta-voz do grito – esta materia prima da linguagem entre – a mesa das secretarias e o gabinete dos particulares, fazendo liga à pachorra dos empregados publicos e remoendo a preguiça dos creados, pela combinação da campainha enfim, era uma cousa de assombrar aos mais credulos ouvidos. E entretanto eis ahi está o facto; conhecido já para outros lugares, de alguns annos, e verificado, de há pouco, para esta cidade. É o resultado de um esforço, de uma paciencia que espanta aquelle trabalho; mas é completo e acabadissimo no genero. A estranha toada maravilha ao principio e logo prende, atrahe, seduz. É curioso vêr a gente o tumultuar d'aquellas mãos entre a selva das 150 campainhas, ferindo os sons, nas mais bellas composições, com toda a pureza do compasso e tintinando como as gotas da chuva partida nas flechas d'um cannavial dormente ao correr da amena bafagem, quandos os eccos fallam por limpida cadencia (Gazeta de Campinas, 26/05/1870).

Em 05 de março de 1871, novamente um espetáculo variado é apresentado no teatro. 'Prestidigitação physica, magica, ventriloquismo, gymnastica acrobatica e equilibrios' faziam parte do espetáculo dos artistas Goodison, chamado o 'ventríloquo do norte', e Frederico Airec, acrobata russo. A apresentação começava com a execução de 'novas e bonitas sortes' ao que se seguiam 'o salto pela vida, um acto de ventriloquismo, um acto de aerevolante e a escada mágica' (Gazeta de Campinas, 05/03/1871).

O espetáculo já havia sido apresentado na cidade e recebia uma calorosa recepção. 'A concurrência foi extraordinaria: camarotes, platéa, varandas, tudo regorgitava de espectadores. A longa falta de divertimentos devia proporcionar esta

enchente, senão ainda e principalmente a nomeada dos dois celebres artistas', dizia a Gazeta da cidade:

> O sr. Airec é realmente uma notabilidade nos seus trabalhos acrobaticos. São pasmosas as posições que elle sustenta no ar, à grande altura, equilibrando-se em argolas e trapézios por modos singulares e especialissimos. Não houve uma só das suas arriscadissimas evoluções que não enchesse de pasmo e que não arrancasse applauso aos assistentes [...] O sr. Goodison desempenhou a outra face do espectaculo: prestidigitação e ventriloquismo. Tambem se fez apreciar muito e muito, nomeadamente em quanto ao segundo dos seus dotes. Ahi era de ver a summa propriedade com que tirava as palavras e os sons, imitando conversações, cantos d'aves, harmonias de instrumentos etc. a ponto de não deixar duvida entre a realidade e a ficção (Gazeta de Campinas, 02/03/1871).

Naquele mesmo mês a dupla voltaria a se apresentar com espetáculo de mesmo gênero, agora incluindo a cena cômica *Os homens da Lua*. Esta noite trazia também o espetáculo acrobático de uma ginasta inglesa, Nellie Forrester, que executaria entre outras acrobacias: O voo do Mercúrio. Em nota a imprensa anunciava a ginasta nos seguintes termos:

> A sra. Forrester, a quem com justa razão appelidaram a Rainha do Ar, sendo a admiração do publico das principaes cidades de Paris, Londres e de todas as do Norte da America, e ultimamente de Lima, Valparaiso e Santiago, pela destreza e precisão com que executa suas maravilhosas provas de gymnastica, espera que o respeitavel publico campineiro lhe prestará a mesma atenção que tem recebido nas cidades já citadas, bem como no Rio de Janeiro (Gazeta de Campinas, 09/03/1871).

A variedade temática dos espetáculos apresentados no teatro parece ter sido constante no período, agrupando indiscriminadamente o teatro cômico, acrobacias, música instrumental entre outros. Esta variedade parece apontar para um tipo específico de consumo, cada vez mais coletivo em sua base e, para a busca por entretenimento característico da vida urbana.

Em meio a esta variedade temática, até mesmo uma companhia japonesa visitaria a cidade. Em agosto de 1873, o teatro apresenta a Satsuma's Real Companhia Japoneza que se apresentava na cidade com um espetáculo variado que incluiria desde uma valsa, *Antonietta*, passando por uma balata de *Il Guarany* e terminando com a pantomina japonesa *O Encanto* (Gazeta de Campinas, 10/08/1873).



THEATRO S. CARLOS

SAYSUMA'S

REAL COMPANHIA JAPONEZA

Domingo 10 de Agosto

Variado espectaculo

A Real Companhia Japoneza querendo dar mais uma prova ao intelligente publico d'esta cidade, do zelo que envida para agradar aos dignos espectadores, executará nesta noite um

Triplo espectaculo

composto dos trabalhos mais delicados de seu repertorio e a sra.

MAZZUCO ISMAN

cantará, acompanhada pela orchestra, as seguintes e novas peças :

CERA UNA VOLTA UM PRINCIPE, balata da opera IL GUARANY do notavel maestro brasileiro Antonio Carlos Gomes.

ANTONIETTA, briosa walsa, expressamente escripta para a sra. Mazzuco, pelo distincto maestro Francisco Rosa.

Terminará esta grande funcção com a ridicula e graciosa

Pantomima Japoneza

intitulada :

O ENCANTO

Quem quizer rir que venha vêr esta graciosa pantomima.

PREÇOS

Camarotes de primeira e segunda ordem 5$000
Entrada para a platéa e para os camarotes 2$000
Galeria 1$000
Entrada para creanças em todas as localidades 1$

O espectaculo principiará ás 8 horas e meia em ponte. O espectaculo será dividido em 3 actos.

Imagem 17: Real Companhia Japonesa.
Fonte: Gazeta de Campinas, 10/08/1873.

Haveria espaço, também, para concertos instrumentais. Em 29 de abril de 1871, a orquestra de Sant'Anna Gomes receberia a presença de solistas importantes de passagem pela cidade: 'Reichert (Matheus André Reichert), flautista a solo de Sua Magestade o rei dos belgas, cavalheiro da muito nobre ordem de Santiago da Espada, Antonio Celestino, primo barytono dos principaes theatros da Europa, Rio de Janeiro e Rio da Prata, bem como seu jovem filho Antonio Maria Celestino companheiro de concertos do celebre Gottschalk e maestro concertadote do theatro lyrico da corte'.

No programa, '*Hynno Brasileiro*, grande marcha triumphal e phantasia de Gottschalk, Romanza de *Macbeth* de Verdi, *Phantasia e variações* sobre uma aria allemã para flauta de Reichert, grande phantasia sobre motivos do *Trovador*, ária da ópera *Attila* de Verdi, *Lundú*, rondó original para flauta, *Dernier Amour* de Gottschalk, *Homenagem a Camões* de Casimiro Junior, *Variações do Carnaval de Veneza* de Reichert, vários motivos e ária do aventureiro do *Guarany* e *Faceira* polka de concerto de Reichert (Gazeta de Campinas, 23/04/1871).

No dia seguinte, o concerto se repetiria com os mesmos intérpretes, mas com alterações no programa. Seriam apresentadas a grande polka de concerto Teus olhos de Gottschalk, ária marcial Esule di Caprera de Peri, variações brilhantes sobre uma ária suíça de Behm, Romanza da ópera Ernani de Verdi, motivos da Traviata para oficleide de Orselli, *Lundú*, rondó original para flauta de Reichert, motivos do Guarany arranjados por Arthur Napoleão, cantata e serenata 'do D. Giovano di Mozart e Fausto de Gounod, *Variações do Carnaval de Veneza* de Reichert, grande Tarantella de Gottschalk 'com acompanhamento da orchestra, dirigida pelo insigne maestro sr. Sant'Anna Gomes, executada por Celestino (Gazeta de Campinas, 30/04/1871).

Em 04 de maio, a Gazeta de Campinas anunciava o 'último e definitivo concerto musical pelos artistas Reichert, Celestino e Celestino Junior. O concerto era dividido em três partes e indicado como segue: *Tarantella* com acompanhamento de orquestra, solo de violino pelo sr. Maricio Junior, *Marcha Marcial* a dois pianos pelo maestro Pina e Celestino Junior, *Uma lagrima pela patria!* e variações de flauta sem acompanhamento. Acrescentava-se ao programa que o 'eximio maestro Sant'Anna Gomes, com sua brilhante orchestra tocará magnificas Ouverturas' (Gazeta de Campinas, 04/05/1871).

Sant'Anna Gomes seria elencado como regente da orquestra em boa parte dos concertos instrumentais do teatro. Para o dia 07 de setembro de 1871, realizava-se um concerto em benefício do professor João Luiz Pinna, com a participação da sociedade alemã Concordia e Sant'Anna Gomes à frente da orquestra. O programa iniciava-se com a execução do 'Hynno da Independencia' ao que se seguiu: '*Grand potpourri* da opera *Ernani* de Verdi, *Le Desir* de H. Leornard, grande trio do concerto sobre motivos do *Rigoletto* de A. de Marzorati, coro da verspera da opera *Acampamento de Granada* de Kreutzer, *Despedida do caçador* coro de Mendelssohn Bartholdy'. Na segunda parte seriam apresentados o coro e canção do aventureiro do *Guarany* de Carlos Gomes, solo de piston da opera *Galathea* de Arban, *Tarantella* para piano e orchestra, executada pela exma. sra. D. Joaquina Amalia Gomes, grande quarteto sobre motivos do *Barbeiro de Sevilha* e o espetáculo se encerrava com a *Grande valsa* composta pelo professor José Mauricio Filho e a comédia *Guerra aos Nunes* (Gazeta de Campinas, 07/09/1871).

Mais adiante, em 10 de setembro, o grupo apresentava um espetáculo variado em homenagem ao artista Rossi, incluindo música, canto e prestidigitação. O

anúncio dizia que: ‘Tomam parte neste divertimento generosa e obsequiosamente os srs. Sant’Anna Gomes, Pinna, José Mauricio Filho etc., e os excellentes professores da orchestra, que executarão magnificos solos, duos, tercetos etc. [...] Esta funcção será de um verdadeiro brilhantismo. Não se publica o programma por extenso por falta de espaço’ (Gazeta de Campinas, 10/09/1871).

Em 24 de fevereiro de 1872, novo concerto vocal e instrumental com a orquestra de Sant’Anna Gomes contando com a participação da Sociedade campineira Phil’Euterpe, a sra. D. Joaquina A. Gomes, o ‘sempre festejado violinista’ José Mauricio Junior e o improvável solo de cítara pelo professor Emílio Henking. No programa: o prelúdio e coro da ópera *Ernani* de Verdi, solo de rabeca e piano, fantasia militar de Leonor, cavatina de *Roberto o diabo* para cítara solo, abertura e coro do *Trovador* de Verdi, grande fantasia concertante para piano a quatro mãos sobre motivos do *Rigoleto* de Verdi, *Saudade Styria* solo de cítara, *galope impronptu,* duetto para dois violinos e piano *L’Amitié,* Sant’Anna Gomes e Mauricio Junior e D. Joaquina Gomes, cavatina do tenor e coros do Ernani (Gazeta de Campinas, 22/02/1872).

Em algumas vezes até mesmo bailes podiam ser organizados como o que acontecia na páscoa de 1872, que prometia ter ‘Walsas doudejantes, polkas enthusiastas, schotiscks arrebatadoras e quadrilhas dengosas:



Theatro de S. Carlos

Grandes, pomposos e explendidos

BAILES DE MASCARAS

Sabbado de Alleluia e Domingo da Resurreição

Walsas doudejantes, Polkas enthusiastas
Schotiseks arrebatadoras

E QUADRILHAS

DENGOSAS

A empreza não se poupa a esforços nem despezas para que estes bailes sejam explendidos, pomposos, sorprehendentes e maravilhosos.

Sabbado e Domingo

Imagem 18: Bailes de máscaras.
Fonte: Gazeta de Campinas, 07/03/1872.

Outro concerto vocal e instrumental aconteceria novamente para comemorar o dia 07 de setembro de 1872. A Independência do país seria comemorada com um concerto em benefício da irmã de Carlos Gomes D. Joaquina Amália Gomes, contando com o generoso auxílio das associações de canto Concordia e Phil'Euterpe. Entre os participantes do concerto estariam Luigi Bonfanti, Henrique Luiz Levy e seus filhos: Luiz Levy com 10 anos de idade e Alexandre Levy com 07 anos de idade. Somavam-se a estes os professores da orquestra campineira tendo Sant'Anna Gomes como regente.

No programa, que seria aberto com a execução do Hino da Independência, a *Symphonia de Il Guarany*, fantasia para piano a 04 mãos *Les deux Amis* de Forbes – tendo sido executada pela beneficiada e 'o jovem Luiz Levy', a fantasia para clarineta sobre motivos da ópera Ernani de Verdi – 'pelo distincto amador Henrique Luiz Levy', a Canção do aventureiro da ópera *Il Guarany* – por Bonfanti e os coros das sociedades Phil'Euterpe e Concordia, o concerto para piano e orquestra sobre motivos da ópera *Africana* de Meyebeer – pela beneficiada, *Scena e Aria* da ópera *Baile de Máscaras* de Verdi – por Bonfanti, fantasia para piano a quatro mãos sobre motivos da ópera *I Lomardi* – pelos jovens irmãos Levy, o coro dos aventureiros de Il Guarany, a fantasia

para violino sobre motivos da ópera *A Favorita* de Donizetti – por Sant'Anna Gomes e a beneficiada, a mazurca de Gottschalk La Moissonneuse – por Luiz Levy, a *Marcha de Becker* – pelo coro Concordia e o duetto para soprano e tenor de *Il Guarany* – pela beneficiada e o sr. Cantinho (Gazeta de Campinas, 01/09/1872).

Os espetáculos no teatro eram extensos, podendo chegar ao dia seguinte dependendo do aparato envolvido. Os intervalos poderiam durar mais de uma hora e eram por vezes acompanhados da apresentação de bandas. Este momento era propício para o convívio social, as conversas sobre o espetáculo e a demonstração de ilustração.

Uma vez que a cidade possuía um teatro propício para montagens não tardou para que fosse realizada sua primeira montagem operística[43], assim como, recebesse assiduamente companhias italianas com espetáculos de grande sucesso.



THEATRO S. CARLOS

CAMPINAS, 7 DE SETEMBRO DE 1872

CONCERTO VOCAL E INSTRUMENTAL

EM BENEFICIO DA PROFESSORA

D. Joaquina Amalia Gomes

COADJUVADA COM O GENEROSO AUXILIO DAS ASSOCIAÇÕES DE CANTO

CONCORDIA E PHIL'EUTERPE

E DOS EXIMIOS AMADORES

LUIGI BONFANTI—HENRIQUE LUIZ LEVY e seus filhos
LUIZ LEVY—de 10 annos de idade,
ALEXANDRE LEVY—de 7 annos

E PROFESSORES DA ORCHESTRA CAMPINEIRA

SOB A DIRECÇÃO DO PROFESSOR

SANTANNA GOMES

Dará principio ao concerto o

HYMNO DA INDEPENDENCIA

cantado pela Beneficiada e Cantinho filho com acompanhamento de orchestra e coros das sociedades

CONCORDIA E PHIL'EUTERPE

1ª PARTE

1 Symphonia da Opera *IL GUARANY*, de C. Gomes.
2 Fantasia para piano a 4 mãos—**Les deux amis,** de Forbes, pela *Beneficiada e o Joven Luiz Levy.*
3 Fantasia para clarineta sobre motivos da opera **Ernani,** de Verdi, pelo distincto amador *Henrique Luiz Levy.*
4 *CANÇÃO DO AVENTUREIRO* da opera **Il Guarany,** de CARLOS GOMES, pelo distincto amador *Bonfanti* e coros pelas sociedades—*Phil'Euterpe* e *Concordia.*

2ª PARTE

5 Concerto para piano com acompanhamento de orchestra sobre motivos da opera **Africana de Meyerbeer,** pela *Beneficiada.*
6 Scena e Aria da opera **Baile de Mascaras,** de Verdi, pelo sr. *Bonfanti.*
7 Fantasia para piano a 4 mãos sobre motivos da opera **I Lombardi,** de Verdi, pelos jovens *Luiz e Alexandre Levy.*
8 Fantasia para Violino sobre motivos da opera **Favorita,** de Donizeti, pelo sr. *Sant'Anna Gomes* e a *Beneficiada.*

3ª PARTE

9 Córos de Aventureiros da opera **Il Guarany,** de C. GOMES, pelas sociedades—*Concordia* e *Phil'Euterpe.*
10 A famosa Mazurka, de Gottschalk **La Moissonneuse,** pelo joven *Luiz Levy.*
11 **Marcha de Becker,** Côro pela sociedade *Concordia.*
12 Finalisará o concerto com o Duetto de Soprano e Tenor da opera **Il Guarany,** pela *Beneficiada* e o sr. *Cantinho filho,* acompanhados pela ORCHESTRA.

Principiará ás 8 horas em ponto.

O resto dos bilhetes acha-se á venda em casa de Sant'Anna Gomes, e no dia no Theatro.

A Beneficiada desde já sollicita ao respeitavel publico toda a benevolencia que sempre prodigalisou ás artes.

1872— Campinas—Typ. da Gazeta de Campinas

Imagem 19: Concerto Vocal e Instrumental.
Fonte: Gazeta de Campinas, 01/09/1872.

A presença de um teatro era celebrada e a oportunidade de se assistir a óperas e espetáculos era parte importante do ritual urbano e moderno que a cidade se pretendia. Neste sentido, a Gazeta de Campinas anunciava, em fins de 1874, que

[43] A ópera *Ernani* de Guiuseppe Verdi, encenada em 16 de janeiro de 1875 pela Companhia J. Ferri (LAPA, 2008, p.160).

Sant'Anna Gomes tencionava a criação de uma Companhia lírica internacional, trazendo artistas estrangeiros para apresentações dentro de um eixo tríplice de cidades: São Paulo, Campinas e Santos (Gazeta de Campinas, 27/12/1874). O Correio Paulistano acrescentava que para:

> poder effectuar esta excellente idéa, precisa pedir ao governo provincial uma subvenção que lhe garanta pelos menos a manutenção da mesma companhia, compromettendo-se elle a ser empresario e a apresentar não só as melhores óperas, (sendo algumas de C. Gomes), como também, conforme já ficou dito, artistas nos casos de as desempenharem satisfactoriamente. Desde que lhe seja dada a subvenção a empresa funccionará no theatro S. José que será convenientemente reparado para este fim (Correio Paulistano, 24/12/1874).

O projeto se consolida, ainda que parcialmente, tendo como palco o teatro São Carlos em Campinas e não o São José em São Paulo. A cidade de Campinas receberia, no ano seguinte, a temporada da companhia lírica italiana que tinha como destaque a soprano italiana Emilia Pezzolli e trazia para cidade sua primeira montagem operística. Pelo que foi possível constatar em nossa pesquisa a atuação de Sant'Anna Gomes no teatro São José aconteceria apenas em 1880, por meio de sua empresa de Zarzuelas Espanholas e em ocasiões esporádicas como músico de câmara.

Em 20 de dezembro de 1874, a compra de assinaturas para a temporada é anunciada para o público campineiro por seu diretor maestro Ferri:

> Tendo de chegar à esta cidade, no fim do corrente mez, a Companhia Lyrica Italiana, que está actualmente funccionando no theatro Provisório de S. Paulo, o abaixo assinado faz sciente ao illustrado publico uma assignatura para 15 representações de operas dos mais acreditados maestros da Europa, sendo tambem executados alguns trechos das applaudidas e celebres operas do distinscto maestro Carlos Gomes. [...] As assignaturas são pagas adiantadas. A assignatura constará de duas representações de cada opera [...] Em espectaculo extraordinario o sr. assignante poderá prevenir até ao meio-dia se fica ou não com o camarote. O augmento de preços, pelo qual o emprezario pede desculpa, é motivado pelas grandes despezas de emprezas como estas (Gazeta de Campinas, 20/12/1874).

A companhia lírica italiana do maestro Ferri chegava à cidade sob intensa expectativa encenando a ópera *Ernani* de Verdi. A montagem é anunciada na edição do dia 10 de janeiro de 1875 da Gazeta de Campinas, destacando a participação de Sant'Anna Gomes, que regia a orquestra, e comentando que, mesmo já passados cinco anos das reclamações que elencamos para com o teatro, estas continuavam sendo atuais e urgentes:

> Começaram já os ensaios da orchestra, sob a direcção do maestro José Pedro de Sant'Anna Gomes. É pena que aproximando-se a abertura do theatro, não se tenha ainda reformado os bancos da platéa, que deviam ser regeitados pela autoridade quando se tratasse d'um circo de cavallinhos. Consta-nos que se intentou a reforma, mas abortou a resolução de tanta necessidade. Se houvesse ainda um geito... que bom que seria para quem tem que pagar os tres mil réis! O panno està tambem há muito pedindo que o arreiem por uma vez, mas, segundo somos informados, o bellissimo que devia substituil-o finou-se antes de reformada a platéa e de receber a sala o gaz, que promete dar-nos dias em vez de noites, de todo o ponto aprasiveis (Gazeta de Campinas, 10/01/1875).

É possível observar progressos: a reforma da plateia e a instalação de luz a gás que 'prometia dar-nos dias em vez de noites' o confirma. Mas é interessante notar que no anúncio da primeira montagem operística da cidade, que seguramente era ansiada por muitos, o assunto paira novamente sobre a adequação do teatro e suas necessidades.

A nota, inclusive, esbanja ironia, os bancos da plateia deveriam ser rejeitados pela autoridade, até mesmo quando se tratasse de um circo de cavalinhos, o que dizer da visita de uma companhia estrangeira. E sobraria ironia até mesmo para aquele infeliz, o 'bellissimo' que teve a ousadia de falecer antes da reforma da plateia, deixando seu pano de cena por substituir.

Ainda ensaiando os rituais da nova vida urbana percebe-se que muitas vezes a cidade se surpreende frente às novas necessidades e oferece respostas com dificuldade. O teatro, a vinda de companhias estrangeiras, a perspectiva de uma temporada operística, comuns em grandes cidades no período, irão se estabelecer em um território ainda marcado por questões da vida colonial e aristocrática, onde as cadeiras do teatro aparecem não só como uma questão de conforto, mas no limite entre o espaço privado e a construção de possíveis espaços públicos. As cadeiras do teatro aparecem aqui como indício simbólico da dificuldade em se efetivar estes espaços agora públicos de convivência.

Já no dia 14 de janeiro, novamente é anunciada a montagem de *Ernani, o bandido*, 'primeira representação da grandiosa opera em 4 actos, do maestro Verdi'. O diretor da companhia, maestro Ferri, vinha anunciar que 'tem a honra de fazer sciente o illustrado publico de Campinas, que no dia de terça-feira, 12 do corrente mez, chegará a esta cidade a Companhia Lyrica que está actualmente representando na capital da

provincia'. A nota destaca ainda que 'as operas são ensaiadas pelo conhecido e habil maestro, o sr. José Pedro de Sant'Anna Gomes (Gazeta de Campinas, 14/01/1875).

Passada a estreia, novamente a Gazeta de Campinas comentava o espetáculo, garantindo os merecidos aplausos a todos os envolvidos. A nota relata que no 'Sabbado 16 e na segunda 18' havia sido representada a primeira ópera na cidade, fala ainda da importância deste momento para a pátria de Carlos Gomes e, depois passa a celebrar os destaques da noite, à começar pelo próprio Sant'Anna Gomes, regente da orquestra:

> O salão encheu-se, o que de antemão devia esperar-se! Sant'Anna Gomes, impanhando a batuta, como sceptro, que de legitima herança lhe vem, suspendeu os espiritos com o seu primeiro aceno. Havia anciedade, havia alegria, havia aquelle extasi que precede a proximidade d'um facto novo e estupendo! Romperam as harmonias, cada movimento do maestro, e cada cadencia, eram um arrobo, um motivo para o enthusiasmo. O Scala nunca teve auditorio mais electrisado! A orchestra fez honra à memoria do velho Sant'Anna Gomes, esse patriarcha a quem Campinas deve uma estatua, como o Brazil a deve a Carlos Gomes (Gazeta de Campinas, 21/01/1875[44]).

A crônica segue enaltecendo os solistas. A 'sra. Pezzoli que 'cantara a parte de Elvira com um sentimento não vulgar', o baixo Mirandola 'de muito merecimento', o barítono Barcena que interpretando Carlos V 'sahio-se perfeitamente' tendo sido aplaudido mais de uma vez e, por fim o tenor Limberti no difícil papel de Ernani que havia, igualmente, satisfeito a plateia. Finalmente, mesmo elogiando, o periódico não iria se furtar à oportunidade de criticar a estrutura do teatro, dizendo que '*o mise em scène*, attendendo às difficuldades com que se lucta n'um theatro como o nosso, nada deixou a desejar' (Gazeta de Campinas, 21/01/1875).

[44] Diferente da data apresentada por Nogueira, 2001, p. 331, a publicação ocorreria em 21 de janeiro de 1875, logo após a estreia.



THEATRO S. CARLOS

Companhia Lyrica Italiana

O abaixo assignado tem a honra de fazer sciente ao illustrado publico de Campinas, que no dia de terça-feira, 12 do corrente mez, chegará a esta cidade a Companhia Lyrica que está actualmente representando na capital da provincia.

Sabbado, 16 de Janeiro

Primeira representação da grandiosa opera em 4 actos, do maestro Verdi, intitulada

ERNANI, O BANDIDO

Personagens:	Actores:
Carlos V, rei d'Espanha	Sr. S. Barcena.
Dom Ruy de Silva, duque	Sr. Mirandola.
Ernani, conde e bandido	Sr. Limberti.
Elvira, nobre da casa dos Silvas	Sra. E. Pezzoli.
Joanna, sua confidente	Sra. S. Canepa.
D. Rinardo, escudeiro do rei	Sr. François.
D. Iago, idem do duque	Sr. E. Canepa.

A acção passa-se no reino de Hespanha.
Coros de bandidos e cavalheiros da côrte.
Começará ás 8 1/4.

PREÇOS

Camarotes de 1ª ordem	15$000
Camarotes de 2.ª ordem.	12$000
Platéa	3$000
Gallerias.	1$000

N. B.—Recebem-se assignaturas, como tambem pede-se aos srs. que tomaram assignaturas no hotel do Commercio, casa do sr. José de Souza Teixeira, de fazer o favor de mandar buscar os bilhetes o mais prompto possivel, no mesmo hotel, das 10 horas da manhã em diante.

O director—J. Ferri.

As operas são ensaiadas pelo conhecido e habil maestro, o sr. José Pedro de Sant'Anna Gomes.

1875—Campinas—Typ. da *Gazeta de Campinas*

Imagem 20: Anúncio da primeira ópera realizada na cidade.
Fonte: (Gazeta de Campinas, 10/01/1875).

Após o sucesso de *Ernani*, a companhia apresentaria outra ópera: *La Traviata*, também de Verdi. As apresentações no teatro, nos dias 31 de janeiro e 02 de fevereiro, haviam sido um novo sucesso explicíto em nota posterior:

> É talvez permitido dizer-se que foram essas as duas mais bellas noites que o nosso publico tem passado no theatro S. Carlos. Foi disso a prova mais eloquente a continua explosão de applausos, com que a platéa manifestava toda a intensidade do seu enthusiasmo, prevalecendo-se de cada opportunidade para cobrir de palmas os artistas, e chamando-os à scena ao final de todos os actos. Foram noites de verdadeiro triumpho para a companhia, que parece haver encontrado nesta opera tão justamente

> celebrisada a composição que mais se adapta aos recursos e à indole dos artistas de que ella se compõe [...] Em ambas as noites foi extraordinaria a concurrencia. Não fallaremos do thema que inspirou a Verdi esta composição de tanta nomeada, porque o assumpto foi sufficientemente popularisado por Dumas Filho no seu notável romance – A Dama das Camelias, para não podermos duvidar que elle seja bem conhecido da maior parte dos que assistiram no nosso theatro a exhibição da Traviata (Gazeta de Campinas, 04/02/1875).

A nota terminava anunciando que estaria 'annunciada para sabbado a *Lucrecia Borgia*' (Gazeta de Campinas, 04/02/1875).

Mais adiante, no dia 07 de março, novo espetáculo era apresentado, mas agora diferente de uma ópera completa este seria composto por trechos. Eram elencados: uma ária do *Nabucodonosor*, cavatina da ópera *Norma*, uma ária da ópera *Ballo in Masquera*, um duetto da ópera *Norma*, cavatina da ópera *Belisário*, ária *Maria de Rudens*, *Gran duo* (*Belisario*), grande cavatina buffa da ópera *O barbeiro de Sevilha*, uma canção francesa, cavatina da ópera *Os Lombardos* e um duo da ópera *Os Puritanos* (Gazeta de Campinas, 07/03/1871).

A décima quinta e última 'récita de assignatura' aconteceria no dia 14 de março, apresentando Lucia de Lamermoor, 'harmoniosa e sublime opera em 4 actos do maestro cavalheiro G. Donizetti' (Gazeta de Campinas, 14/03/1875).

Muito embora esta fosse a última 'récita de assignatura', récitas adicionais ocorreriam tal como a anunciada para o dia 20 de março, dando conta da realização de *O Trovador* (Gazeta de Campinas, 18/03/1875).

Em 11 de julho daquele ano, a Companhia Lyrica Italiana publicava na Gazeta de Campinas uma nota de agradecimento, onde se despedia da cidade já prometendo estar de volta em outra ocasião. A nota elencava os integrantes da companhia: '1ªs damas sopranos absoluctos: sras. Augusta Cortezzi e Emilia Pezzolli, 1º contralto: sra. Adali e s. Clair, 1º tenor: sr. J. Limberti, 1º baritono: sr. Leon Barcena, 1º baixo absolucto: sr. Mirandola, 1º baixo generico: sr. Luiz Pasini, 2º baixo: sr. Canepa, 2º tenor: sr. François, 2ª dama soprano: sra. Luiza Canepa e mais 8 coristas homens' (Gazeta de Campinas, 11/07/1875).

A nota, igualmente, listava o repertório da companhia, tendo dentre as 'operas do maestro Verdi: *Nabucodonozor*, *Baile de Mascaras*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Ernani*, *Luiza Miller* e *Trovador*; do maestro Bellini: *Julieta e Romeu* e *Norma*; de

Donizetti: *Favorita*, *Lucia de Lamemour*, *Poliuto*, *Lucrecia Borgia* e *Elixir d'Amor* e de Rossini: *Barbeiro de Sevilha* (Gazeta de Campinas, 11/07/1875).

A nota destacava também detalhes técnicos para a compra de ingressos e assinaturas:

> Fica aberta uma assignatura para 18 recitas no Hotel do Commercio, casa do sr. José de Souza Teixeira. Repetir-se-há uma so vez para os srs. assignantes, toda e qualquer opera já representada n'esta cidade e as novas serão repetidas muitas vezes. Os senhores assignantes da primitiva, terão direito aos seus camarotes até o dia da chegada da companhia a esta cidade. Camarotes de 1ª ordem 15$ - Ditos de 2ª ordem 12$ - Cadeiras 3$ (Gazeta de Campinas, 11/07/1875).

Por fim, a companhia fazia seu agradecimento em retribuição à calorosa acolhida:

> Esta empreza sempre grata ao illustrado publico campineiro pelo acolhimento que recebeu durante a sua estada n'esta cidade, espera que em sua volta não deixara de ser igualmente bem recebida: contando um pessoal maior e um repertorio completamente novo, e sendo a orchestra regida pelo maestro Sant'Anna Gomes, fará o possível por exhibir as operas de modo a satisfazer a todos (Gazeta de Campinas, 11/07/1875).

Em 15 de agosto de 1875, a Gazeta de Campinas comenta ainda o concerto do dia 09 daquele mês e deixa transparecer um pouco da dinâmica dos eventos realizados no teatro São Carlos, como sempre bastante variados. Dentro do repertório o destaque para a soprano italiana Emilia Pezzolli que cantaria duettos da *Traviata*, *Trovador* e *Elixir d'Amore*, ao que se seguiu a apresentação de um trio de câmara executando "alguns dos mais inspirados pedaços do *Guarany*" [45] e o segundo ato da zarzuela *El Juramento*, que encerrava a noite (Gazeta de Campinas, 15/08/1875).

A orquestra do teatro, dirigida por Sant'Anna Gomes, foi um dos principais grupos em atividade no período, participando da maioria dos eventos da cidade e possuía, em 1872, um vasto arquivo, de cinco mil peças de compositores como: "Haydn, Meyerbeer, Carlos Gomes, Mosart (sic), Mesquita, Weber, Mercadante, Francisco Manuel, Rossini, Pacini, padre José Maurício, Auber, Bellini, Verdi, Donizetti, Bizet etc." (NOGUEIRA, 2001, p. 409). Na realidade, a Almanach da Província de São Paulo de 1883, lista os endereços de duas orquestras em Campinas: a

[45] Trio para flauta, violino e piano, tendo o próprio Sant'Anna Gomes ao violino.

orquestra Carlos Gomes e a orquestra campineira, ambas regidas por Sant'Anna Gomes e locadas no teatro São Carlos, o que nos leva a crer que se tratavam de uma única instituição (Almanach da Província de São Paulo, 1883).

Benedito Octavio afirma que em 1871 a orquestra campineira tinha 24 instrumentistas. Em 1882, a orquestra Carlos Gomes possuía 50 instrumentistas. Mais uma vez estas são relatadas com nomes diferentes sem que possamos compreender se se tratam de instituições diferentes ou momentos diferentes de uma mesma instituição (NOGUEIRA, 2001, p. 324).

O teatro São Carlos era organizado na forma de uma sociedade, para qual concorriam os sócios interessados em participar. Em março de 1875, esta sociedade torna público seu estatuto, regrando o processo disciplinar que estruturava a instituição. 'A antiga sociedade fundada nesta cidade em 1847 para a construcção de um edificio destinado para o theatro, fica reorganisada de ora em diante pelo modo porque dispõem estes estatutos' (Gazeta de Campinas, 18/03/1875). Na nota intitulada 'Projecto de Estatutos da Sociedade Theatral Campineira' aparecem os mais variados artigos, no sentido de estabelecer os direitos e deveres dos sócios, estabelecia entre outras coisas a finalidade da associação:

> Esta associação tem por fim conservar, preparar e reconstruir o prédio para alugal-o a companhias lyricas, dramaticas ou outras sociedades recreativas, à excepção de companhias gymnastica, por um preço rasoavel a juizo da directoria por noite, mezes ou annos, conforme melhor convier aos interessados da sociedade a juizo do mesmo directorio (Gazeta de Campinas, capítulo III, artigo 11º, 18/03/1875).

O estatuto disciplina os lucros possíveis aos sócios, assim como, os gastos necessários com a conservação do prédio:

> O producto dos rendimentos liquidos depois de deduzir-se os 10% para fundos de reserva e todas as despezas com a conservação embellesamento e aperfeiçoamento do prédio, poderá ser distribuido em dividendos entre os sócios, mas este nunca excederá a 10 % ao ano sobre o capital social e o que restar ficará para o fundo de reserva para casos de força maior e despezas imprevistas (Gazeta de Campinas, capítulo III, artigo 12º, 18/03/1875).

Apresentava, igualmente, a formação de uma direção que ficaria responsável por decisões não previstas no estatuto:

> A Sociedade será regida por um directorio composto de cinco membros, sendo um d'elles thesoureiro e outro de secretario, eleitos em listas de cinco nomes com designação dos cargos por escrutinio secreto, os outros são simples directores que poderão substituir as faltas de qualquer dos tres por nomeação entre elles feita (Gazeta de Campinas, capítulo IV, artigo 14º, 18/03/1875).

A este diretório caberia:

> Derigir a sociedade, bem assim representa-a em todos os actos, quer em juizo, quer fóra d'elle, podendo accionar e ser accionado em nome della [...] Fazer todos os melhoramentos, embellezamento de que possa precisar o Theatro, isto annualmente dentro das forças da receita liquida (depois de deduzidos os dez por cento de reserva) calculada em 3:00$ por anno, independentemente de authorisação da assembléa geral [...] Alugar o Theatro na forma do determinado no art. 11(Gazeta de Campinas, capítulo VI, artigo 20, 18/03/1875).

A responsabilidade mais direta com a conservação do teatro caberia ao procurador, este teria, inclusive, um número maior de atribuições, estando encarregado de:

> Fazer a cobrança dos alugueis do Theatro, das assignaturas e chamadas dos sócios que não acederem aos anuncios. Ter em boa guarda, sob sua responsabilidade, todos os moveis do Theatro, pannos, quadros e todos os outros utensis. Conservar sempre limpo e aceiado o Theatro inspeccional-o duas vezes por semana para evitar qualquer detrioramento que possa haver proveniente de goteiras, incendio ou qualquer outro; bem assim a sua segurança para evitar furtos de moveis. Entregar as chaves ao alugador quando o directorio determinar recebel-a quando fôr occasião, fazendo porem previamente um inventario em duplicata dos moveis e utensis ali existentes, assignados por elle e pelo alugador, para dar um quando entregar a chave e fazer a verificação da existência desses objectos quando recebel-as do alugador. Mandar fazer reparos urgentes, pequenas despezas que não excedam a 10$ por semana e as despezas necessarias com a limpeza do edificio e segurança das portas e janellas, levando isso ao conhecimento do directorio quando este se reunir (Gazeta de Campinas, capítulo VI, artigo 24, 18/03/1875).

As decisões da sociedade mantenedora do teatro eram amplamente comunicadas pela imprensa, uma vez que seria este um canal possível de comunicação entre os sócios. Em nota, assinada pelo então secretário da sociedade Francisco Glicério em 12 de dezembro de 1875, podemos constatar algumas informações adicionais sobre os preços do aluguel e detalhes do funcionamento do teatro, a nota:

> As emprezas lyricas ou dramaticas que tiverem de dar mais de tres espectaculos pagarão 150$000 por semana durante todo o tempo em que

> occuparem o theatro, ficando-lhe garantido o direito contra a concorrencia de quem quer que seja. Aquelles, porem, pretenderem dar um só espectaculo dentro de todo o mez pagarão 80$000 se não estiver o theatro tomado por aluguel semanal. Os quartos de baixo serão alugados mensalmente pelo preço de 60$000 cada um ficando a illuminação por conta do alugador. Os quartos de cima inclusivamente o salão da frente, serão alugados a um ou mais pretendentes pelo preço de 60$000 por mez, com a obrigação do alugador illuminar alem dos quartos, o salão e mobilial-o convenientemente de modo a poder fornecer café e refrescos às familias e mais frequentadores do theatro, fazendo observar a mais irreprehensivel decencia entre os frequentadores. O theatro precisa de um zelador pago mensalente (Gazeta de Campinas, 12/08/1875).

A nota detalha valores dos contratos para as companhias líricas que se apresentavam e suas obrigações, esta ia desde o ‘café e refrescos’ a observar a decência de seus frequentadores. É, sobretudo, um interessante registro da dinâmica interna do teatro e de sua sociedade que agia muito mais na forma de mero locatário do imóvel deixando quase todo o restante das responsabilidades a cargo das companhias.

Enquanto os espetáculos no teatro São Carlos pudessem agir no sentido de disciplinar o consumo artístico da cidade, é possível observar que sua própria estrutura passa necessariamente por um processo disciplinar. Detalhes simples como a distribuição de suas cadeiras ou o estabelecimento de seu estatuto agem em paralelo com as mudanças nos padrões de consumo. A variedade de seus espetáculos não seria um detalhe secundário, mas parte importante desta mesma dinâmica apontando para as mudanças que a organização social da cidade trazia enquanto vida pública e comum.

2. A construção de cânones, o indivíduo objeto da disciplina

Em 1856, D. Pedro II anotava na página 11 de seu exemplar particular de *A Confederação dos Tamoios*[46] que lhe faltava ainda a execução de dois grandes projetos: 'organizar moralmente a nacionalidade, formar uma elite'. A indicação do monarca marca o início de uma atuação cada vez mais ativa no ambiente cultural, que sob um agressivo mecenato iria formalizar os limites culturais do país procurando afastá-lo do estigma, cada vez mais incomodo, da escravidão (SCHWARCZ, 1998, p. 124). É nesse momento:

> em que o imperador assumirá uma postura mais ativa junto ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e procurará formar uma geração de intelectuais e de artistas – segundo Freyre, tão jovens como ele -, que passarão a refletir sobre uma nacionalidade brasileira. É a época do indigenismo de fundo romântico, dos quadros grandiosos da Academia de Belas-Artes, dos exames no Colégio Pedro II. O imperador transformava-se aos poucos em um 'monarca tropical' (SCHWARCZ, 1998, p. 100).

A partir deste momento, amplo apoio será dado a uma plêiade de artistas e intelectuais encarregados de refletir e dar forma à nacionalidade no âmbito de um programa oficial. O sucesso das grandes nações industriais capitalistas expunha cada vez mais os dilemas do regime, em especial no que tange às suas bases escravocratas. E a opção do mecenato cultural aparece aqui com especial relevância, construindo uma memória mítica e simbólica distante de quaisquer dilemas e contradições.

Anos mais tarde, em 19 de março de 1870, o sucesso da montagem da ópera *Il Guarany* no teatro *alla Scala* de Milão, coroava com louvor um dos representantes do programa nacionalista imperial. O sucesso era emblemático, vitorioso Antônio Carlos Gomes (1836-1896) retornava ao país como herói tendo dado visibilidade internacional ao romance indigenista de José de Alencar[47].

---

[46] Nas anotações de Gonçalves de Magalhães no exemplar dedicado ao imperador podemos entrever o tom marcante de um nacionalismo quase militante: 'Senhor! Não é simples o motivo de participar por especiais favores devidos a V. M. I. e sim um sentimento patriótico profundo e de elevado reconhecimento pela prosperidade de nosso país, devido à soberania, amor e justiça que tão altamente brilham no Trono de Vossa Augusta Pessoa [...] Vossa Majestade que bem deseja ser amado por suas virtudes públicas e privadas que tanto edificam o Brasil como um todo [...] A instrução pública, a completa liberdade de imprensa, a tolerância dos cultos [...] tudo faz do Brasil uma nação e dá ao mundo um Príncipe perfeito [...]' (SCHWARCZ, 1998, p. 123).

[47] Que ademais estabelecia o mito fundador das três raças, tão caro ao projeto de identidade nacional.

Havendo inclusive quem no afã de coroar suas virtudes elencava-o entre os maiores das Américas como na homenagem do club Semanal por ocasião da vinda do maestro à Campinas recém-chegado do sucesso de Il Guarany: 'Illustre maestro – Tres grandes nomes completam hoje as três grandes recordações do continente americano: Colombo, o seu descobridor; Washington, o iniciador de sua independencia, e vós o seu glorificador. Vós depois de haverdes feito a vossa apotheose em vida, identificastes-vos com aquelles, que já repousam no domínio da imortalidade. Vós não sois a gloria de Campinas, não a sois da província do Ypiranga, não sois igualmente do Imperio; sel-o-hias da America, se não fosseis uma gloria universal. Campinas, já vos não pertencia; o mundo é a vossa pátria, porque o mundo é a pátria do gênio' (Gazeta de Campinas, 28 de agosto de 1870).

A idealização mítica do indígena aparecia como ponto de destaque no programa nacional, afastando a imagem do escravo para a construção ideológica da nacionalidade. Sob esta perspectiva a vitória de Carlos Gomes expressa no sucesso da estreia de *Il Guarany* era, igualmente, uma conquista para o regime[48]:

> O índio despontava assim como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido. Diante de perdas tão fundamentais – o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre os seus -, surgia a representação idealizada, cujas qualidades eram destacadas na construção de um grande país. Entre a literatura e a realidade, a verdadeira história nacional e a ficção, os limites pareciam tênues, No caso, a história estava a serviço de uma literatura mítica que, junto com ela, 'selecionava origens' para a nova nação (SCHWARCZ, 1998, p. 136).

O projeto imperial de elaboração de um passado simbólico e inequívoco e a formação de uma elite cultural coincidia, em termos de periodização, com a glorificação simbólica das conquistas feitas pelas principais nações capitalistas. Enquanto o programa oficial brasileiro reelaborava seu passado mítico para fazer frente, com dificuldade, a dilemas latentes e reais, as principais nações ao redor do mundo afirmavam a construção de um futuro mítico, grandioso e já dado como certo em vista das conquistas presentes.

Em um âmbito local o sucesso de Carlos Gomes na Europa se relacionava com a atividade diligente e constante de seu irmão, José Pedro de Sant'Anna Gomes

[48] Carlos Gomes saberia retribuir o apoio de D. Pedro II e, Mello Moraes Filho, nos fala de que inquerido sobre a instauração da Republica o maestro teria dito resolutamente: "Se não fosse o Imperador, eu não seria Carlos Gomes" (RODRIGUES, 2011, p.42).

(1834-1908) e a tradição musical já instaurada na cidade de Campinas pelo pai de ambos, Manoel José Gomes. Esta análise estabelece como que um tríptico quase religioso da vida musical em Campinas, a tradição representada pelo pai, o modelo final na figura de Carlos Gomes e, por fim, Sant'Anna Gomes como elemento de atualização da tradição e culto do modelo.

Conquanto esta análise possa parecer conveniente didaticamente, uma vez que relaciona cada fenômeno a um personagem específico, a mesma deixa lacunas significativas se desejamos compreender a atividade musical da cidade como um todo. Uma análise de cumes que ignora a topologia geral em que se insere acaba por deformar o objeto abordado e na ânsia de constituir cânones precisos para representar estas transformações, obscurece o sentido que os mesmos teriam apenas na relação com o todo.

Carlos Gomes foi provavelmente, dos três, a vítima mais destacada desta canonização, ou idealização de sua memória[49]. A importância do compositor foi celebrada por inúmeros memorialistas, com análises mais ou menos pertinentes e quase todos embasados pela *belle lettre* vigente[50]. Longe de qualquer isenção, o objetivo destas análises passava por instituir um símbolo nacional, carregar uma trajetória de vida de sentido e estabelecer pontos referenciais.

A relação entre Carlos e Sant'Anna Gomes foi de grande proximidade. O segundo aparece envolvido no episódio da fuga de Carlos Gomes para o Rio de Janeiro, iniciativa primeira de toda sua carreira posterior. Estimulado por Henrique Luiz Levy (1826-1896), que testemunhara o talento do jovem músico, Sant'Anna Gomes consegue convencer seu pai para que permitisse a ida de ambos a São Paulo para uma temporada de concertos. Na realidade, a viagem para São Paulo era um pretexto para que Carlos Gomes pudesse seguir para o Rio de Janeiro para se aperfeiçoar.

---

[49] Lutero Rodrigues, ao trabalhar as biografias de Carlos Gomes, constatou que "a grande quantidade de biografias [...] reflete uma preocupação que se espalhou pelo Brasil, durante o período romântico. Na busca por sua autoafirmação nacional e literária, sob o estímulo do ideal romântico do culto ao herói, o país viu-se frente à necessidade de conhecer seus grandes homens, o que motivou a publicação de inúmeras biografias. Após o triunfo na Itália, Carlos Gomes ingressou no seleto grupo de heróis nacionais [...]" (RODRIGUES, 2011, p. 56).

[50] Ao comentar um destes memorialistas, Luiz Guimarães Junior, Lutero acrescenta que como "homem de letras, o autor não poderia ser infiel ao pensamento de sua época, que não aceitava [...] a objetividade das 'atas de instituto' em texto biográfico. Por conseguinte, expressa-se na costumeira linguagem literária de seu tempo, associando, com freqüência, os fatos descritos a imagens da natureza ou figuras poéticas, transparecendo certa dose de fantasia [...]" (RODRIGUES, 2009, p.13).

Mais adiante, em 1861, Sant'Anna Gomes segue ao lado do pai para assistir o primeiro sucesso do irmão na capital A noite do castelo, e em seguida, 1863, para a montagem de Joana de Flandres (NOGUEIRA, 2001, pp. 321 e 322).

Seu irmão, Sant'Anna Gomes, apareceria tanto como divulgador primeiro de seus feitos como na condição de apoiador de seus projetos. Em nota do Correio Paulistano de 1868, Sant'Anna Gomes se dirige 'ao publico campineiro' em agradecimento pela concorrência ao concerto organizado em benefício do irmão:

> Fiz um apello a vós – generoso publico...Fui satisfeito. A minha gratidão é sincera; receberei pois o lacônico agradecimento do artista...O concerto dado no theatro de S. Carlos a beneficio de meu irmão A. Carlos Gomes deixou-me impressões bem dolorosas... À meus irmãos d'arte, a quem se deve o brilhantismo daquella noute, lego aquellas impressões que sente o artista. À illustre directoria do thatro de S. Carlos minha eterna gratidão (Correio Paulistano, 08/03/1868).

Mais adiante, em 27 de agosto de 1868, o mesmo periódico destacava os detalhes da ajuda para a montagem da ópera, fala da 'necessidade da quantia de quatro contos de réis para montar convenientemente o apparelho scenico indispensavel para todo o effeito na representação' e detalha ainda que Sant'Anna Gomes o 'concurso de 20 fazendeiros de Campinas, a dusentos mil réis cada um, para prefazer aquella somma e com ella fazer conhecida do mundo a opera Guarany':

> O distincto maestro brasileiro A. Carlos Gomes vae fazer representar no promeiro theatro do mundo – Eschala de Milão – a sua opera original brasileira – Guarany -; mas tendo necessidade da quantia de quatrocentos contos de réis para montar convenientemente o apparelho scenico insispensavel para todo o effeito na representação, seu distincto irmão Sant'Anna tenciona pedir o concurso de 20 fazendeiros de Campinas, a dusentos mil réis cada um para prefazer aquella somma e com ella fazer conhecida do mundo a opera Guarany. De qualquer modo que seja, não há duvida de que este plano será bem sucedido e há de merecer sincera e sympathica adhesão dos campineiros visto que trata-se de fornecer elemento para o completo explendor do genio artistico que aqui nasceu, aqui bebeu suas primeiras inspirações, aqui tomou seu primeiro vôo e hoje é o apanagio glorioso do Brasil inteiro. Entretanto o sr. Sant'Anna Gomes não querendo onerar de modo algum os subscriptores, garante a cada um, pelo menos, cincoenta por cento sobre o capital subscripto, e isto somente no caso de revéz, o que nunca se deve esperar attenta a merecida fama e o vantajoso conceito do illustre maestro, seu irmão. Mas, no caso de bom successo na representação, como certamente o haverá, os subscriptores receberão integralmente a somma subscripta. Não há duvidar, o ilustre maestro, genio de primeira tempera, que tem seu berço em Campinas, há de aqui ser sempre fervorosamente acolhido, porque sua gloria é nossa antes de ser de qualquer outro brasileiro. O apello do sr. Sant'Anna Gomes há de ter, estamos certos, cabal e satisfatoria resposta(Correio Paulistano, 27/08/1868).

Esta nota traz uma importante contribuição para o esclarecimento da montagem de *Il Guarany*. Sabe-se que o apoio oficial da coroa não teria sido suficiente para o projeto que incluía riscos. Mas há controvérsias sobre o como este apoio teria sido organizado por Sant'Anna Gomes e de que forma. Por meio desta nota é possível afirmar que Sant'Anna Gomes reunia os principais fazendeiros de Campinas na qualidade de investidores para o projeto de montagem cênica da ópera. Inclusive, garantindo percentuais de segurança em vista de um possível malogro. É interessante acompanhar a maneira como a nota apela para obrigação moral de contribuição dos campineiros para a construção de uma gloria que 'é nossa antes de ser de qualquer outro brasileiro'.

Após o sucesso, entretanto, Sant'Anna Gomes se vê obrigado a justificar o pequeno valor do contrato feito com o editor Lucca:

> Carlos Gomes se vê obrigado a assim proceder, como diz o ditado (com a corda no pescoço), porque todo o estreante de uma obra e que não é ainda conhecido, tem de forçosamente sujeitar-se às exigências dos empresários, editores, e muita vez ver-se obrigado a pagar qualquer quantia para que seu trabalho seja aceito para subir à cena (BOCCANERA JUNIOR, 1913, apud RODRIGUES, 2011, p. 73).

Mais adiante, em 1870, Sant'Anna Gomes assiste a montagem de *Il Guarany* no teatro *La Scala* em Milão, trazendo seu apoio ao irmão, assim como, o dinheiro necessário para os custos da montagem, arrecadado em Campinas (NOGUEIRA, 2001). Sua presença é solicitada pelo irmão nos seguintes termos: 'Aproxima-se o dia fatal. Vem, si tu me faltares e o sucesso coroar meus esforços, tua ausência far-me-á receber as ovações do público com a alma cheia de tristeza e saudade por si, meu irmão, meu amigo, e sempre generoso protetor' (BOCCANERA JUNIOR, 1913, apud NOGUEIRA, 2001, p. 322).

Mesmo anos mais tarde, Sant'Anna Gomes apareceria seguindo os passos do irmão à distancia como quando da estreia bem-sucedida de Il Salvatore Rosa, em 1874, quando oferece um sarau em sua casa como comemoração, tendo participado muitos músicos da cidade e de fora (NOGUEIRA, 2001, p. 322).

Sant'Anna Gomes apareceria como cultor da imagem do irmão ilustre e em 15 de setembro de 1870, logo após o sucesso de *Il Guarany*, anuncia ter à venda a biografia do maestro brasileiro Antonio Carlos Gomes, feita pelo Dr. Luiz Guimarães

Junior e contando com retrato e fac-simile. O anúncio deixa transparecer o modo como a carreira italiana de Carlos Gomes era vista, já em um primeiro momento, algo único e digno de ser celebrado.

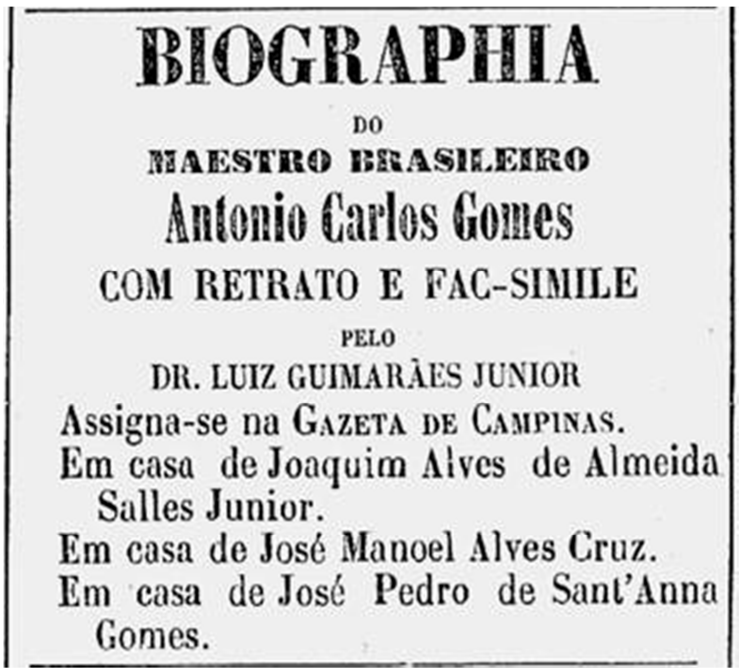

BIOGRAPHIA
DO
MAESTRO BRASILEIRO
Antonio Carlos Gomes
COM RETRATO E FAC-SIMILE
PELO
DR. LUIZ GUIMARÃES JUNIOR
Assigna-se na GAZETA DE CAMPINAS.
Em casa de Joaquim Alves de Almeida Salles Junior.
Em casa de José Manoel Alves Cruz.
Em casa de José Pedro de Sant'Anna Gomes.

Imagem 21: Anúncio da Biographia de Carlos Gomes.
Fonte: Gazeta de Campinas, 15 de setembro de 1870.

Em 21 de abril de 1870, a Gazeta de Campinas noticiava o sucesso da montagem italiana de *Il Guarany* com a grandiloquência característica. A montagem havia sido um "grande triumpho! sucesso immenso! fanatismo completo pelos GUARANYS!" e fora para Carlos Gomes "o baptismo santo dos eleitos para adhir, com titulo justo e certo, a sublime herança da gloria na augusta familia dos genios".

A notícia seria largamente comemorada em Campinas onde os "irmãos na música" haviam se reunido na casa de Sant'Anna Gomes para tocar e celebrar o fato e seguindo pelas ruas da cidade formaram numerosa multidão, todos dividindo "a alegria communicativa das solemnes expansões". Seguiram-se os discursos, dos quais o periódico elenca as falas de: M. F. de Campos Salles, Rangel Pestana, Cerqueira Cezar, J. Quirino do Nascimento, F. Quirino dos Santos, José Maria Lisboa. É difícil não reparar no tom emocional que o cronista dá à notícia quando fala que 'Como de um fio electrico pendiam estas palavras no mesmo instante, com a rapidez do enthusiasmo, dos lábios sôfregos de as repetirem para os corações ansiosos por guardarem identificado na

alma do povo o extraordinário lustre colhido para o nome brasileiro, na pátria mesmo das artes – a culta e velha Italia' (Gazeta de Campinas, 21/04/1870).

Em paralelo, o movimento que instituiria o cânone de Carlos Gomes iria, forçosamente, apresentar seu pai e irmão como personagens agregados, em uma análise linear que formaria aquilo que poderíamos chamar de tríptico campineiro, a instituição de trajetórias reconhecíveis como referência a eventos e transformações específicas. Análise que iria forçosamente impor a perda das relações que estas trajetórias teriam com os processos sociais mais amplos aos quais se inseriam, e ainda a redução de suas particularidades tendo em vista um todo homogêneo. Uma ilusão que responsabiliza trajetórias individuais pelos processos que as envolvem, obscurecendo o sentido destes.

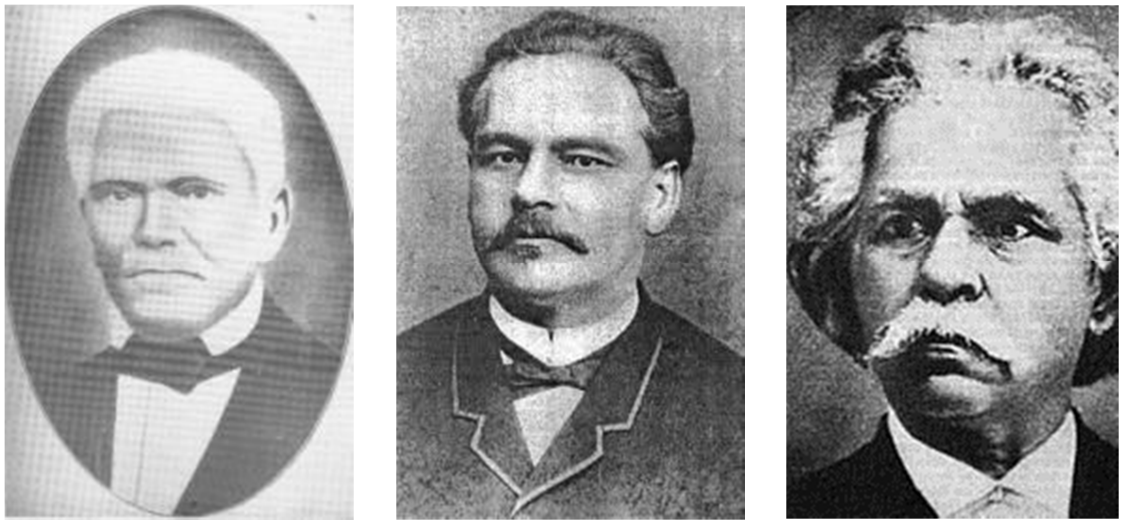


Imagem 22: Manoel José Gomes, Sant'Anna Gomes e Carlos Gomes. O triptico campineiro relacionando o passado e o presente coroados pelo modelo do irmão ilustre.
Fonte: Gazeta de Campinas, 15 de setembro de 1870.

Para o caso específico da cidade de Campinas no período, é importante destacar a contribuição de Sant'Anna Gomes para além da análise dada pelo tríptico. Muito embora, herdeiro da tradição musical iniciada pelo pai e principal propagador da carreira internacional do irmão, Sant'Anna Gomes foi um personagem ativo na cidade e tomou parte no processo que a envolvia.

Contudo, o maestro também seria envolvido neste processo de construção de referências e em 02 de fevereiro de 1971 a Gazeta de Campinas anunciava um concerto que seria realizado no dia 04 daquele mês em favor da Sociedade Artística Beneficente, onde foram apresentadas música de câmara e trechos de ópera, fechando, como de costume, com uma comédia, *A costureira* (Gazeta de Campinas, 02/02/1871).

O evento teria Sant'Anna Gomes como grande homenageado e contaria com a regência de seu irmão, Carlos Gomes que voltava da Itália laureado pelo sucesso de *Il Guarany*. Na homenagem a Sant'Anna o jornal não poupa elogios e obedecendo ao *belle lettre* característico da época fala da reputação do maestro 'feita na sua rabeca, reputação que todos exaltam, que todos presam devidamente, por mais que ella queira se recolher à sombra da sua modéstia. Sant'Anna Gomes é o primeiro vulto – e que vulto já – da nossa orchestra". A nota se inicia comentando a beleza do teatro

> O theatro apresentava já de si uma vista deslumbrante. Arranjado com gosto e capricho notavel, o seu aspecto prendoa a admiração, incantava mesmo pela multiplicidade das luzes, pela desusada distribuição dos ornatos. Depois a concurrencia era enorme: os assistentes inchiam litteralmente todos os lugares da platéa e dos camarotes (Gazeta de Campinas, 09/02/1871).

O que segue era uma apresentação grandiosa, já reveladora da imagem de Carlos Gomes após o sucesso na Itália. 'Rompeu a orchestra' com a *Overture sobre o Stabat Mater de Rossini*, de Mercadante, ao que se seguiu um solo de ophicleide, por Azarias de Mello, a *Phantasia sobre motivos da Traviata* de Orselli. Sobre a execução a nota destaca que Azarias 'teve todo o auditorio suspenso das suas notas completas, do seu talento reconhecido e acabada execução, como sempre acontece, tirando sons mellifluos de um instrumento quase ingrato'.

A *Phantasia sobre o Trovador* de Alard para violino seria executada por Mauricio Filho, 'moço ainda, mas cheio vocação e de nobre coragem. Depois se seguiria o músico Cantinho Filho com as *Variações sobre o Trovador* de Arban para trompete e J. Delmont executando a *cavatina da ópera Beatrice di Tenda* (Bellini) ao 'sax-tromboni', e por fim, afirma que 'todos os três possuem qualidades muito e muito apreciáveis e estão para trilhar uma carreira de fulgidas esperanças'.

Em seguida, o próprio Carlos Gomes se apresentava ao lado da irmã, Joaquina Gomes, executando o *Morceaus de salon sobre motivos do Guarany*, de Celega, para piano a quatro mãos e o *Grande bailado do Guarany*, arranjado pelo próprio Carlos Gomes. A execução de ambos e aplaudida e o talento de Joaquina é celebrado com os maiores elogios

> A sra. D. Joaquina é uma pianista distincta: e dia a dia os seus dotes vão-se tornando palpaveis a todos por maneira que podemos já aferir os seus trabalhos à luz do mais feliz horoscopo, em dados certos e claros. Está-se a desinvolver alli uma intelligencia elevada e digna de toda a consideração.

> Não é só a cortesia, ou a diferença devida a uma senhora que nos arranca estas palavras, é o conhecimento escudado nas provas que em outras occasiões temos obtido e agora confirmadas por varios juizos seguros (Gazeta de Campinas, 09/02/1871).

Interessante notar que todo o discurso é cheio de grandiosidade e promessas. De alguma maneira a mesma narrativa grandiosa que iria estabelecer Carlos Gomes como herói nacional, atravessaria a trajetória de todos envolvidos por ele. A construção de sua imagem, enquanto cânone específico, iria estabelecer uma visibilidade grandiosa para os personagens à ele associados. O concerto seguiria agora com Sant'Anna Gomes:

> Ao sr. Sant'Anna Gomes artista privilegiado e da primeira ordem, estava reservado um lance especial. Entrando elle o proscenio, logo appareceram duas elegantes meninas e uma comissão da sociedade Artistica Beneficente a offertar-lhe a medalha com que aquella corporação deliberou galardoar o seu alto merecimento e distinctissimos atributos pessoaes. O sr. Francisco Glycerio, orador da comissão, pronunciou um discurso inspirado e eloquente analogo ao acto e, entre os mais vivos signaes de adhesão, foram ali coroados um espírito de eleição e uma alma de primor. Todos nós sabemos quem é e o que vale Sant'Anna Gomes, cujo nome, não só pelos vínculos de sangue, mas por mil motivos, está immortalmente ligado ao de A. Carlos Gomes. E assim encheu-se uma das prescripções principaes para o programma d'aquella reunião, ostentando-se d'ahi em diante ao peito do modesto, mas insigne violinista a preciosa e expressiva insignia, cujo custoso e lavor por nós foi já miudamente analysado em outra occasião (Gazeta de Campinas, 09/02/1871).

Em seguida é o próprio Sant'Anna Gomes que dá continuidade ao concerto executando a *Phantasia sobre motivos de Faust*, de Alard, e, novamente os elogios se destacam:

> Então foram aquelles effluvios de notas deliciosas a encherem o ambiente vibrando no intimo a todos os espectadores. Sant'Anna Gomes, conhecido aqui e nomeado vantajosamente ahi fóra e mesmo ao longe, é uma reputação feita na sua rabeca, reputação que todos exaltam, que todos presam devidamente, por mais que se ella queira recolher à sombra da sua modéstia. Sant'Anna Gomes é o primeiro vulto – e que vulto já! – da nossa orchestra; logo depois Azarias e assim por diante (Gazeta de Campinas, 09/02/1871).

A apresentação seguiria com a orquestra executando a abertura da ópera *Jone*, de Petrella, e da *Noite do Castelo*. Fechando a segunda parte, o evento contaria ainda com atrações dramáticas: a apresentação do poema *O opulento* de Pinheiro Caldas, recitada pelo sr. A. Cezar do Nascimento e na terceira parte a apresentação da

comédia *Costureira*, apresentada pela companhia Bohemia Dramática. (Gazeta de Campinas, 09/02/1871[51]).

O periódico encerrava sua crônica resumindo o estado de espírito que o concerto havia deixado: a presença impactante de Carlos Gomes regendo e tocando, o efeito da execução de trechos do *Il Guarany* e *A Noite do Castelo* e sugerindo se não seria possível realizar-se este concerto uma vez mais. Musicalmente chama à atenção o conteúdo majoritariamente camerístico do programa assim como sua variedade e extensão, procurando apresentar os principais artistas da cidade ao lado dos homenageados.

Em 16 de fevereiro de 1871, o mesmo jornal publicava o agradecimento de Sant'Anna Gomes pela homenagem conferida no concerto:

> Acaba de me ser oferecida uma disticção altamente significativa em si mesma. Foi o offerecimento de uma preciosa e bellísima medalha, mandada fazer pela sociedade "Artistica Beneficente", e que me foi entregue em a noite do concerto concedido ultimamente pela corporação musical desta cidade àquella pia e humanitária instituição. Preso, adstricto a ella pelos laços da mais estreita confraternidade, eu vejo nesta demonstração de apreço e estima, mais do que um galardão simplesmente, eu vejo um talismã sagrado para trazer-me aos olhos em todas as epochas da existência a recordação de uma divida eterna de reconhecimento. Os meus irmãos pela arte quizeram condecorar-me por esta fórma; e procurando ingrandecer-me, ingrandeceram-se igualmente. A sua extrema bondade vem dar-me palmas neste honrosissimo emblema; assim possa eu corresponder a ellas e serei feliz. Mas o que deixo aqui consignados para sempre são os meus protestos de gratidão e de profunda lembrança. Recebam-nos todos os que concorreram para aquella ideia como a expressão sincera de minha alma (Gazeta de Campinas, 16/02/1871).

O texto oferece outra rara oportunidade de vermos Sant'Anna Gomes falando por si mesmo. Podemos entrever igualmente o estilo rebuscado tão característico do período e que, talvez, o solene da homenagem impusesse onde 'mais do que o simples galardão' ele veria o 'talismã sagrado e honoríssimo emblema'.

Nascido em Campinas a onze de agosto de 1834, Sant'Anna Gomes, teve sua infância marcada pela formação adquirida do pai e pelo relacionamento com seus irmãos, em especial com Carlos Gomes. Filho de Manoel José Gomes, então mestre de capela da vila de São Carlos (atual Campinas), e Fabiana Maria Jaguary Cardoso (1816/18-1844).

---

[51] O mesmo programa é anunciado

Sant'Anna Gomes é o quinto filho de Manoel Gomes, este teve ainda quatro outros (Marciana Maria Do Rozário, Maria do Carmo, Manoel José Gomes Júnior e Joaquim José Gomes de Santana) em seu segundo casamento, com Anna Thereza de Jesus Garcia, uma vez que o primeiro casamento, com Maria Inocência do Céu, não gerara descendência.

O ambiente doméstico era dominado pela música. Carlos Gomes "dava seus primeiros voos tentando fazer violas com os elásticos das botinas do pai, tirando delas toscos acordes" e os dois jovens cresciam sob a orientação musical severa de seu pai. Carlos Gomes, conhecido então por Tonico, tinha uma vida feliz e despreocupada, fazia papagaios que vendia aos seus colegas a um tostão cada, participava das procissões vestido de anjo e corria pelos Brejos da Bica Grande e Jorumbeval, sempre junto de seu irmão com o qual compartilhava este período idílico da infância (NOGUEIRA, 1997, p.45).

A vida escolar dos filhos mais velhos de Manoel Gomes, Manoel e Joaquim, foi, na escola do professor Luis Antonio de Castro e depois estudaram latim e francês com o professor público Quirino do Amaral Santos. Isto valia apenas para os meninos, pois as mulheres, seguindo prática comum na época não estudavam fora de casa. Quanto a Carlos Gomes estudou na Escola Régia até aos 11 anos e chegou até mesmo a pagar o seu estudo com o dinheiro que recebia de suas aulas de música, sendo que o caso de Sant'Anna Gomes não deveria ter sido diferente.

Manoel José Gomes se responsabilizava pelo ensino musical de seus filhos e era conhecido por sua severidade como professor. Odécio Camargo, cronista da época, fala que Manoel: "(...) ficava de pé num ângulo da sala com a fisionomia austera, olhar instigador e irrequieto a distribuir, primeiras explicações e depois repetidas pancadas de arco de rabeca na cabeça de alunos recalcitrantes, vadios ou de curta compreensão" (NOGUEIRA, 1997, p.45).

Em 1848, uma tragédia familiar viria a abalar a vida dos irmãos: o assassinato de sua mãe cujo corpo seria encontrado no Brejo Jorumbeval que dava para o fundo da casa dos Gomes, onde as crianças brincavam. Existem algumas versões sobre o assassinato; Odécio Camargo relata que Fabiana era muito bonita e gostava de passear e que isto poderia ter despertado os ciúmes de Manoel Gomes, mas, o mesmo autor relata que parece ser certo de que ela teria sido assassinada por ciúmes de um

possível amante que a teria encontrado nos fundos da casa e depois desaparecido de Campinas.

Outro relato coloca que muitos acreditavam ser ciúmes a motivação do crime e que haveria o relato de uma pessoa que vira na manhã do crime Manoel José Gomes entrar em sua casa e lavar as suas mãos sujas de sangue. A filha de Carlos Gomes acrescenta outra versão dizendo que uma possível desavença entre músicos e Manoel José Gomes poderia ter fomentado uma tentativa de assalto que teria levado ao assassinato.

Em 11 de fevereiro de 1868 falece o pai de Sant'Anna deixando como herança seu arquivo de partituras musicais. A herança do arquivo parece simbólica uma vez que junto com este Sant'Anna acaba herdando o papel central que o pai possuía na vida musical da cidade. A cidade vive um momento de intensas transformações sociais e sua atuação como músico iria acompanhar essas transformações em caminhos particularmente diferentes dos de seu pai.

Com a morte do pai um aspecto de ordem pratica entrava na vida de Sant'Anna Gomes, ele assumiria a tutela de seus irmãos mais novos, Joaquina, Tomás e Ana Gomes, tarefa esta que lhe renderia alguns problemas de finanças já que o pai deixava dívidas e contas a receber, requerendo algumas manobras para a normalização. Ana Gomes ficava com 602$929 reis e, as dívidas do pai totalizavam 206$547 reis. Sant'Anna Gomes nesta época já vivia com sua primeira esposa, Luzitana com quem teria cinco filhos: Paulino, Alfredo, Alice, Alzira e Arlindo.

Outra tragédia pessoal acontecia quando do falecimento de um de seus filhos, Paulino Gomes. Tendo viajado a Milão para estudar música e engenharia o rapaz, sofrendo com o tempo frio, é acometido de tuberculose vindo a falecer no Natal de 1883, sem reencontrar o pai, que embora chamado às pressas, não encontra o filho com vida. Nogueira elenca uma declaração do cônsul brasileiro em Milão, Lessa Paranhos, que serve para demonstrar o clima de consternação:

> Paulino Gomes, o filho das vastas regiões em que tremula o glorioso pavilhão e em cujo céu sereno refulge com sua eterna luz o Cruzeiro do Sul, abandonou com 15 anos apenas a família amorosa, o pai adorado, as risonhas planícies de sua Campinas natal, e correu à Itália![...] porque esta é a terra de todas as ciências e de todas as artes [...] De caráter doce e de sentimentos elevadíssimos, Paulino pensava, e com razão, que melhor do que nos campos cruentos e sanguinolentos de Laguna e Humaitá, ele poderia cooperar para o engrandecimento do Brasil, construindo vias férreas, abrindo canais e lançando audaciosas pontes sobre seus rios impetuosos [...] Infeliz! Nascido

> entre as tépidas e embalsamadas brisas da ridente Campinas, não pode resistir aos rígidos aquilões dos invernos europeus [...] quando mal tinha entreaberto a porta do templo da ciência e inscrito seu nome entre os neófitos do saber, como a monstruosa serpente de nossas florestas, colhe em suas possantes voltas e esmaga o veado veloz, assim cruel afecção bronquial o colheu, o comprimiu e em poucos dias o lançaram exânime no túmulo [...] Pobre pai! Só o túmulo mudo e impassível acolherá as suas lágrimas e os seus soluços! Possa ele como tu, achar na alma cristã a resignação às vontades do Criador; possa servir-lhe de conforto em tanto sofrimento saber o quanto eras amado e o quanto merecias de o ser [...] Ó Paulino, alma cândida e gentil, com o coração oprimido de mortal angustia, também em nome da pátria distante eu te envio o extremo adeus! (NOGUEIRA, 2001, p.341).

Em nota, pelo Correio Paulistano, o Club Haydn se mostrava sensibilizado pela perda, anunciando que para sua quinta 'reunião musical', que ocorreria no dia 29 daquele mês, o maestro não estaria presente uma vez que acabara de perder seu filho falecido na Itália (Correio Paulistano, 25/12/1883).

Apesar de episódios dramáticos como este à Sant'Anna Gomes caberia uma posição de importância no ambiente cultural da cidade de Campinas. Seguindo as necessidades impostas pelo período ao exercício de sua profissão[52] foi: violinista, maestro, compositor, copista e proprietário de uma loja de instrumentos musicais. E enquanto figura pública, ocupou funções importantes como as de vereador, juiz de paz, suplente de subdelegado[53], alferes secretário de batalhão[54], presidente da junta militar (1881), comerciante e empresário, fato que nos sugere sua importância para sociedade campineira da época. Diferente de seu irmão ilustre, cuja atuação se desenvolveu predominantemente na Europa, Sant'Anna Gomes foi um personagem inteiramente ligado à cidade de Campinas e a memória de seu irmão.

Como juiz de paz, Sant'Anna Gomes aparece em relato mediando um caso de roubo de galinhas. O acusado relata que teria agido em um momento de desespero, para alimentar a si mesmo e sua família e Sant'Anna decide pela indenização do dono e a libertação do acusado. Para além do tom anedótico do episódio, o relato acaba confirmando a imagem de figura pública e sua paternal proximidade com as pessoas da

---

[52] Que ademais eram comuns para a maioria dos que a exercesse.

[53] O cargo na paróquia de Conceição é atribuído à Sant'Anna Gomes (Diário de São Paulo, 1 de julho de 1871.

[54] Conforme indicado pela Gazeta de Campinas, Sant'Anna Gomes ocupou a posição militar de alferes secretário do batalhão de infantaria n. 8 da guarda nacional de Campinas (Gazeta de Campinas, 21/09/1872). "Alferes secretário do batalhão de Infantaria n. 8 da guarda nacional de Campinas, o guarda José Pedro de Sant'Anna Gomes" (O Vinte Dous de Maio, 25 de setembro de 1872).

cidade. A própria função de juiz de paz parece apontar para este perfil uma vez que caberia entre suas atribuições: deliberar sobre pequenos litígios (SILVA, 2008).

Sua atuação como músico na cidade foi constante e variada, tanto como maestro, regendo bandas e orquestras, como educador, compositor e instrumentista, participando de eventos como camerista ou solista. Os próprios eventos eram variados e até mesmo no ambiente religioso das igrejas, ainda relativo ao universo dos antigos mestres de capela, sua atuação estaria presente. O Correio Paulistano de 9 de agosto de 1879 noticiava o ofício fúnebre da viscondessa de Campinas. A nota descrevia detalhes do testamento que deixava posses e dinheiro para familiares e até mesmo a escravos (A José Bento Aranha, o escravo Vicente) a quem deixava o 'sitio denominado Paraguay'. Como gesto caritativo final, o testamento estabelecia, igualmente, a liberdade de certo número de cativos: 'Deixou livres a 17 escravos, sendo 12 sem condições e 5 com ellas' e a doação de 500 mil réis aos pobres, sendo '200 mil réis para os mendigos e 300 mil réis para os recolhidos'. Quanto à cerimônia em si a nota comenta que:

> Ás 11 horas sahiu o feretro da casa da residencia da finada do largo da Matriz Nova com direção à igreja matriz da Conceição. Pegaram às argolas do caixão os netos da finada, à entrada do templo. Foi cantado o officio de defuntos com libera me, tocando por essa ocasião a orchestra do sr. Sant'Anna Gomes. Foi extraordinario o numero de pessoas que acompanharam o cortejo funebre, prestando assim as ultimas à illustre finada (Correio Paulistano, 09/08/1879).

Outro evento, este de grande importância, ajuda a observarmos as atribuições de Sant'Anna Gomes e sua ligação com a cidade. Em 08 de dezembro de 1883 o maestro participa da inauguração da Matriz Nova, compondo e tocando uma das músicas para o evento. A inauguração da Matriz Nova representava a resposta a um desejo antigo de boa parte da população campineira e de sua elite, um passo importante na afirmação de sua posição enquanto cidade moderna e civilizada.

Para medirmos a solenidade do momento é preciso lembrar que o projeto original datava de 1806 e seguia o tortuoso[55] caminho de quase um século para ser concretizado. Anos antes da inauguração, em 05 de junho de 1870, Francisco Quirino dos Santos comentava com pesar a morosidade das obras da Matriz. E em um discurso

[55] Após a inauguração, um edital inteiro do Correio Paulistano seria dedicado para recapitular esta longa trajetória, expressando sua importância para a cidade (Correio Paulistano, 07/12/1883).

firmemente afinado com o espírito da *belle époque* reclama o término da construção em nome da arte que em:

> sua variada e multipla manifestação, não representa simplesmente o luxo e a molleza para a delicia e repasto dos sentidos. Embebida no sentimento do bello, esta brecha aberta à materia, atravez da qual se patenteiam à terra e ao tempo todas as perspectivas do céu e da eternidade, esta segunda luz, emfim, que nos revela Deus, na phrase elegante de um distincto escriptor, embebida no sentimento do bello, dizemos, a arte desinvolve todas as sublimes proporções da alma em suas faculdades (Gazeta de Campinas, 05/06/1870).

A construção deveria não somente servir à adoração por sua beleza, mas instaurar-se na história relatando o esforço e fé de gerações mesmo sob o peso dos anos:

> Quando os annos rolarem sobre a actual geração e os vindouros quizerem inquirir da nossa existencia intima para aquilatarem com firmeza o quadro de nossos custumes, insculpidos nos memoriaes do progresso e da civilisação, talvez, abrindo o livro da chronicas, não deparem outra melhor pagina do que a das pedras alli ajustadas n'um monumento eloquente pelo plano caracteristico de seus traços (Gazeta de Campinas, 05/06/1870).

A construção da Nova Matriz aparece aqui, nas palavras de Quirino dos Santos, como parte fundamental para os anseios de uma cidade que se pretendia moderna. A arte e a beleza se unem aqui em prol do progresso e da civilização, inscrevendo em pedra uma memória inabalável e duradoura que deveria moldar, inclusive, as gerações futuras. Uma obra que se iniciava no presente encerrando as decepções do passado e prevendo os sucessos futuros.

A música composta foi *Ave Maris Stella*, para mezzo-soprano, viola d'amore (cuja execução coube ao próprio Sant'Anna) e orquestra (NOGUEIRA, 2001, p. 338). A parte musical do evento também contaria com um *Oratorio* composto por Elias Lobo especialmente para a ocasião. O Correio Paulistano de 8 de novembro de 1883 relata o andar dos preparativos para o grande dia. Sobre o *Oratorio* a crônica diz que mesmo tendo muitos cantores faltando 'o conjunto foi excellente, dando idéa muito aproximada do bello effeito que terá de produzir a execução'. E ao comentar a composição de Sant'Anna Gomes o periódico nos oferece extensa descrição:

> foi tambem ensaiada pela primeira vez uma composição especial do maestro Sant'Anna Gomes, que tambem será executada nas festas da inauguração. É um solo ao pregador, composto para mezzo-soprano e viola de amor, novo instrumento de cordas, extremamente mavioso nos sons. Da parte de canto encarregou-se a exma. sra. D. Adelaide Lopes Gonçalves, tocando a viola o

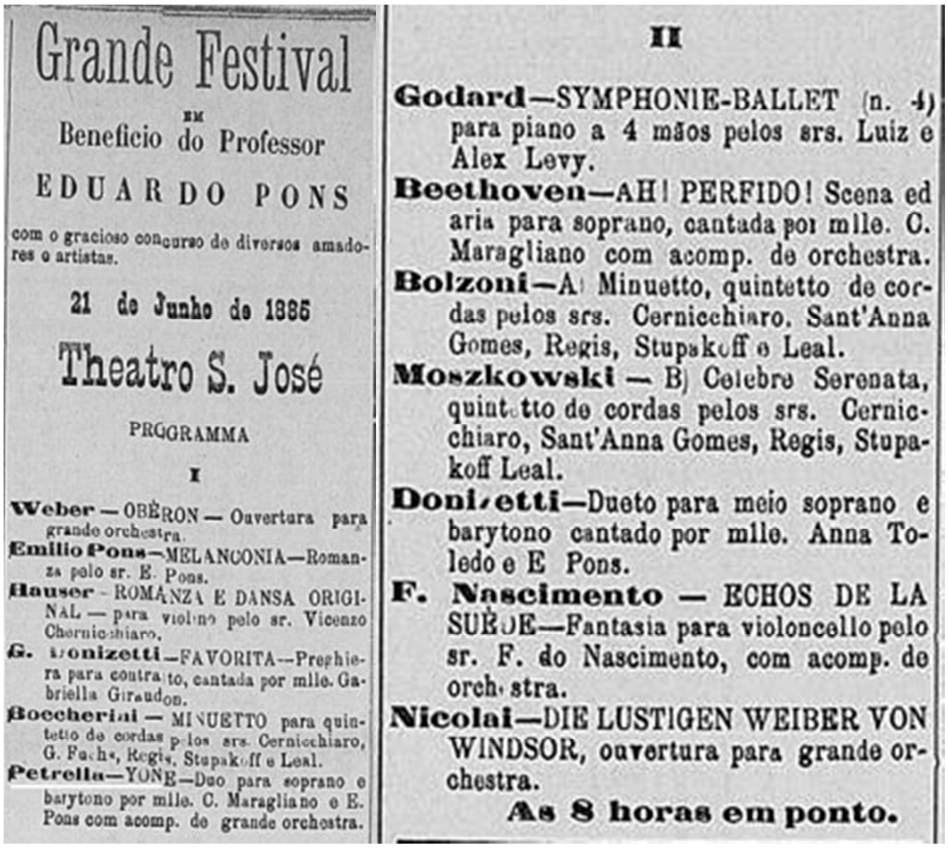
> maestro Sant'Anna Gomes. A delicadeza desta bellissima musica causa verdadeira admiração a quem pela primeira vez a ouve, tão suave e melodiosamente ella se entorna, ora irrequieta e scintillante, ora branda, limpida, deslizando, como um barquinho leve, vagando em lago sereno por noutes de luar. O sextino final em que entram 2 clarinetes, 2 fagotes, flauta e oboé, termina magistralmente esta deliciosa musica (Correio Paulistano, 08/11/1883).

A nota oferece detalhes da execução, inclusive de sua orquestração tendo, provavelmente, contribuído para aumentar a expectativa relacionada à inauguração. Na inauguração propriamente dita uma grande festa seria organizada, contando com a afluência de 3 à 4 mil pessoas de outras regiões da província para assisti-la. 'A orchestra excellentemente regida pelo sr. Sant'Anna Gomes tocou muitos trechos sacros, uns classicos e outros originaes dos srs. Feming, Elias Lobo e Sant'Anna Gomes (Correio Paulistano, 11/12/1883).

Como instrumentista, Sant'Anna Gomes aparece constantemente elencado nos periódicos da época como no Correio Paulistano de 19 de junho de 1885 onde aparece como participante do 'Grande Festivas em benefício do professor Eduardo Pons' realizado em São Paulo no teatro São José. A peça executada era Celebre Serenata, quinteto de cordas de Moszkowski, que contava também com a participação de Cernicchiaro, Regis, Stupakoff e Leal (Correio Paulistano, 19/06/1885).

Por vezes, à Sant'Anna era dada a oportunidade de receber grupos que visitavam a cidade. Em 1887, a cidade recebe a visita da orquestra da companhia Heller e o maestro prontamente os recebe, inclusive, oferecendo um jantar de boas vindas. Em nota a companhia agradece:

> Os professores da orchestra da companhia Heller, por iniciativa do seu digno chefe o maestro Mesquita, dirigiram-se ante ontem às 9 horas da noite à casa do sr. Sant'Anna Gomes e executaram varias peças do seu excellente repertorio, entre outras uma polka sobre motivos do Guarany, offerecida ao sr. Sant'Anna Gomes pelo sr. Mesquita. O sr. Sant'Anna Gomes offereceu aos manifestantes uma magnifica ceia, durante a qual foram levantados muitos brindes (Correio Paulistano, 09/06/1887).



Grande Festival

EM

Beneficio do Professor

EDUARDO PONS

com o gracioso concurso de diversos amadores e artistas.

21 de Junho de 1885

Theatro S. José

PROGRAMMA

I

Weber — OBÈRON — Ouvertura para grande orchestra.

Emilio Pons—MELANCONIA—Romanza pelo sr. E. Pons.

Hauser - ROMANZA E DANSA ORIGINAL — para violino pelo sr. Vicenzo Cherniechiaro.

G. Donizetti—FAVORITA—Prephiera para contralto, cantada por mlle. Gabriella Giraudon.

Boccherini — MINUETTO para quintetto de cordas pelos srs. Cerniechiaro, G. Fuchs, Regis, Stupakoff e Leal.

Petrella—YONE—Duo para soprano e barytono por mlle. C. Maragliano e E. Pons com acomp. de grande orchestra.

II

Godard—SYMPHONIE-BALLET (n. 4) para piano a 4 mãos pelos srs. Luiz e Alex Levy.

Beethoven—AH! PERFIDO! Scena ed aria para soprano, cantada por mlle. C. Maragliano com acomp. de orchestra.

Bolzoni—A Minuetto, quintetto de cordas pelos srs. Cernicchiaro, Sant'Anna Gomes, Regis, Stupakoff e Leal.

Moszkowski — B) Celebre Serenata, quintetto de cordas pelos srs. Cernicchiaro, Sant'Anna Gomes, Regis, Stupakoff Leal.

Donizetti—Dueto para meio soprano e barytono cantado por mlle. Anna Toledo e E Pons.

F. Nascimento — ECHOS DE LA SUÈDE—Fantasia para violoncello pelo sr. F. do Nascimento, com acomp. de orchestra.

Nicolai—DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR, ouvertura para grande orchestra.

As 8 horas em ponto.

Imagem 23: Anúncio do Grande Festival.
Fonte: Correio Paulistano, 19/06/1885.

Depois seria a vez dos campineiros expressarem seu agradecimento pela visita da companhia e vinham ‘mais uma vez manifestar a sua admiração e apreço aos distinctos artistas que fazem parte da brilhante troupe do empresario Heller. Queiram, pois, todos, sem excepção de um só, receber os votos da nossa espontanea estima e ao mesmo tempo as saudades pungentes que dilaceram os nossas corações’. Subscrevem a nota: Sant’Anna Gomes, Antonio Carlos Sampaio Peixoto, Isidoro F. Pontes, Joaquim de Salles Pinto e Alberto Sarmento. A companhia parece ter deixado um forte impacto na cidade, pois no dia seguinte nova nota de agradecimento era publicada nos mesmos e calorosos termos, com as ‘expressões da nossa immensa admiração e das pungentes saudades que n’este instante nos dilaceram a alma (Correio Paulistano 15/06/1887 e 16/06/1887).

Esta não era a primeira visita da companhia à cidade. Em 1870, a mesma anuncia uma grande ‘função’ com a apresentação de cenas e quadros dramáticos: o quadro mitológico *Neptuno e Amphitrite*, a cena trágica *Medéa*, o quadro fantástico *Ariade e Baccho*, quadros representa momentos da paixão de Cristo fariam parte do programa da noite, que terminava com a usual apresentação cômica, no caso a

'pantomina cômica com transformação *O tanoeiro e seu aprendiz*'. Chama a atenção a apresentação, no fim da primeira parte e a pedido do público, de uma 'grande cena patriótica, expressamente composta por Keller e dedicada à nação brasileira: *Humaytá ou o brazileiro prisioneiro entre os paraguayos*. A cena causaria comoção uma vez que tratava do conflito encerrado havia apenas quatro meses e contava com a 'mutação' na qual apareceria a 'S. A. o sr. Conde d'Eu , a cavallo' (Gazeta de Campinas, 31/07/1870). Dias mais tarde uma pequena nota apresentava a recepção dada ao evento:

> Aqui acaba de dar tres espectaculos de quadros vivos a companhia dirigida pelo sr. Keller e que trabalha nesta especialidade. As tres representações chamaram ao theatro de S. Carlos uma concurrencia extraordinaria; e o nosso publico inteiro admirou a nitidez dos quadros, principalmente com respeito aos que symbolisam as phases da Paixão e memorias mythologicas. Só faltou aqui a machina gyratoria sobre que elles eram exhibidos n'outros lugares, o que se nos promette para logo. E, pois, como o sr. Keller tem de voltar, e nos mingua agora espaço para mais, n'outra vez daremos melhor desinvolvimento e maior individuação ao quilate real sobre que devem ser apreciados estes artistas (Gazeta de Campinas, 04/08/1870).


THEATRO S. JOSE'

GRANDE

Companhia de Operas Comicas e Operetas

EMPREZA HELLER

AVISO

Hoje não ha espectaculo neste theatro em consequencia do ensaio geral da grande lenda phantastica em 3 actos, 1 prologo e 12 quadros por

EDUARDO GARRIDO

MUZICA DOS MAESTROS

LECCOQ, PLANQUET E OFFENBACH

AS MIL E UMA NOITES

que sobe á scena **AMANHÃ**

Sabbado, 15 de Agosto em récita de assignatura

Os bilhetes acham-se desde já á venda na casa Garraux.

Imagem 24: Anúncio da Companhia de Operetas da Empreza Heller.
Fonte: Correio Paulistano, 14/08/1885.

Fosse como anfitrião de grupos e companhias ou em sua atuação específica a trajetória de Sant'Anna Gomes na cidade parece sempre deixar a impressão de grande afetividade, memorialistas iriam destacar os laços que se colocavam, algumas revelados por pequenas coisas, tais como pedidos de peças para serem executadas no concerto. Nogueira nos lembra, citando Vitalina Queiroz que:

> à noite, depois de dar o expressivo sinal, levantava a sua batuta e, num gesto largo e nobre, com o olhar fito no camarote ocupado pela família que endereçara o pedido, começava o seu arco mágico, entre todos seleto, a desferir maviosas harmonias, não raro eletrizantes, a empolgar de ver o auditório, que não lhe poupava calorosos aplausos. A isso já se habituara o genial artista, que tão abalizadamente dirigia a brilhante plêiade de talentosos, que com grande brio o secundavam na famosa orquestra Santana Gomes, inolvidável, nos fatos da vida da famosa Princesa D'Oeste, seu grande orgulho, seu gozo ainda maior! Como nos países mais cultos e de arte mais finamente cultivada, cada artista gozava de tal destaque no meio campineiro, e era credor de tão grande estima e amizade, que sentíamo-nos enternecer a essas saudosas recordações de épocas longínquas, mas docemente vividas (QUEIROZ, 1951 *apud* NOQUEIRA, 2001p. 325).

'Como nos países mais cultos e de arte mais finamente cultivada'. Temos a impressão de que o sucesso que havia consagrado Carlos Gomes envolvia a trajetória de seu irmão e teria força ainda para elevar Campinas. A elaboração do discurso, sua grandiosidade, 'salta' quase um século dentro das biografias sobre o tema e vem parar aqui (1951), na narrativa da memorialista, quase inalterado em seu teor. Não obstante o mérito de Sant'Anna Gomes para com a cidade, o que a grandiosidade vazia destas narrativas iria deixar entrever é, sobretudo, uma ênfase na 'grandeza' e não no objeto. Ficamos com a impressão que qualquer personagem campineiro do período poderia ter recebido igual elogio enquanto o mérito fosse apenas um expediente possível de engrandecimento. O efeito residual do sucesso de Carlos Gomes reaproveitado estrategicamente.

O maestro se casaria oficialmente com Deolinda apenas tardiamente, em 1890, evento que reuniria muitas pessoas contando até com a banda de música de Azarias de Mello (Diário Popular, 06/12/1890 *apud* NOGUEIRA, 2001, p.344).

Sant'Anna Gomes faleceu em dezenove de abril de 1908, vitimado de pneumonia dupla, seu corpo foi sepultado no cemitério da Saudade, e em seu túmulo, esculpido pelo artista Marcelino Vélez foram gravados trechos da melodia *Saudade!*, obra que escrevera à Carlos Gomes. O maestro recebeu inúmeras homenagens em vida,

destacamos aqui uma das poucas homenagens póstumas feitas por ocasião de sua morte, o texto é de Benedito Octávio:

> Saiam da cidade, que a noite abre e os lampiões iluminam. Tomem a larga estrada do cemitério distante, aos claros do luar e os 'sons dos pios do canto funéreo'. [...] Sobre a cova em que repousa Santana Gomes, o Juca Músico, o nosso estimado mestre e o nosso ilustre consórcio, - maior monumento que os de pórfiro e mármore do que os mausoléus ricos e lavrados, veremos de luto, silente e merencória, pobre mulher de joelhos, sobre a terra fria, acurvada sobre o peso de uma dor imensa, e deixando cair dos olhos pingentes cristalinas das lágrimas. É a Arte que chora nesta tumba do artista desaparecido (NOGUEIRA, 2001, p.346).

Outra ainda, na seção de necrologia do O Commercio de São Paulo acrescentava, destacando seus principais projetos, que:

> O maestro Sant'Anna Gomes era um artista de alto valor. Entre as suas composições, todas de muito merecimento, destacam-se duas óperas: uma, em quatro actos, denominada Alda, partitura e partes todas terminadas e encadernadas, e outra, com dois actos promptos. Para ser levada à cena a opera Alda, o governo do Estado votou uma verba de 20:000$, metade da qual o autor recebeu para os trabalhos preliminares. Como violinista tambem Sant'Anna Gomes se fez admirar e applaudir em varios concertos no theatro S. Carlos e em salões particulares da sociedade campineira. Habil compositor, conhecedor de todos os segredos da orchestração, succedeu ao seu pae na direção da orchestra daquella cidade, cuja fama chegava até a capital da República. Campinas, que sempre admirou o ilustre filho, cujas glorias eram tambem suas, prestou-lhe, ao baixar o seu corpo à sepultura, por seus altos elementos, as derradeiras homenagens, tendo sido o seu enterro feito as expensas da municipalidade (Commercio de São Paulo, 07/04/1908).

É possível observar que para o contexto preciso da cidade de Campinas no período a atuação do maestro teria sido, inclusive, mais importante do que a de seu irmão ilustre. Contudo, sua atuação sob a imagem e memória deste também deve ser discutida como parte de sua atuação na cidade e uma parte importante para as transformações que ocorriam. A função primordial do cânone é instaurar um regime de visibilidade. Neste sentido, cabe observar sua contribuição para o mito *gomesiano* frente aos novos paradigmas que se apresentavam.

2.1 Sant'Anna Gomes e os novos paradigmas

Em uma via dupla, cabe entender a maneira como sua trajetória seria impactada pela *belle époque* já vigente, assim como, sua contribuição específica para o estabelecimento desta. Fazendo com que fenômenos, uma vez isolados, tais como: o estabelecimento do Teatro São Carlos, a criação de novos espaços, a atividade das bandas de música, a atividade de salões e clubes entre outros, sejam compreendidos não apenas por uma mesma periodicidade, mas pela relação entre os processos que se estabeleceram e seus personagens.

No Almanach Litterario de S. Paulo para 1881, de Francisco Quirino dos Santos (1841 – 1886), temos uma descrição de Sant'Anna Gomes bastante afetiva e que nos sugere a consideração que gozava na sociedade da época. Santos, Sant'Anna Gomes era "esse valente preguiçoso que aí anda, notável rabequista, inteligência seleta, e que deu agora para ser juiz de paz na sua freguesia (RODRIGUES, 2011, p.29).

Podemos creditar parte de seu destaque ao sucesso da carreira italiana de seu irmão ilustre, Antonio Carlos Gomes e, muito embora não seja a única responsável, foi um importante elemento. A proximidade entre os dois irmãos foi constante e Sant'Anna se alternou na função de apoiador e divulgador em diversas oportunidades.

Já em 1859, aparece como instrumentista em um concerto realizado em São Paulo, ao lado do irmão. O evento, apresentado como 'grande e variado divertimento', segue o padrão da época incluindo entre as atrações: dobros elásticos por três jovens brasileiros, o menino elástico (pelo jovem José e Elias), o arame bambo, *Souvenir de Haydn* (executado por Sant'Anna Gomes), variações sobre o romance *Alta Noite* de Carlos Gomes (executada pelo clarinetista Henrique Luiz), o *carnaval de Veneza* (executado por Sant'Anna Gomes), *Hynno Academico* de Carlos Gomes e, por fim, 'jogos malabáres, e variados trabalhos de prestedigitação pelo insigne artista sr. James P. Adams director da companhia Gymnastica Nacional' (Correio Paulistano, 30/07/1859).

É interessante notar, em um rápido olhar pelos anúncios das montagens realizadas no teatro durante o período, que o perfil variado do concerto não se tratava de uma exceção. Os espetáculos podiam contar com trechos de óperas, música de câmara, discursos e homenagens aos beneficiados, além de fechar quase sempre com apresentações dramáticas ou curiosidades tais como as zarzuelas, operetas e revistas ou

espetáculos acrobáticos, campanólogos ou prestidigitação. Em que pese os altos custos para uma montagem de ópera, temos aqui algo que parece indicar uma preferência da audiência do período por eventos mais leves e vários. Sant'Anna Gomes apareceria nos anúncios da Gazeta, sempre a frente dos espetáculos da Companhia Italiana, assim como, em período anterior, (1871-72) conduzindo eventos com o mesmo caráter.



Imagem 25: Visita de Lauro Sodré ao jazigo de Carlos Gomes, acompanhado de Sant'Anna.
Fonte: CMU.

Paralelamente enquanto prestava seu auxílio para o sucesso do irmão no *alla Scala* de Milão, Sant'Anna Gomes via o desenvolvimento de sua própria carreira em Campinas, a posição de irmão e apoiador do principal operista nacional traria naturalmente o destaque de suas funções na cidade que não por acaso passa a ser comentado constantemente na Gazeta Campineira a partir de 1870.

Neste sentido parece ter alguma importância o sonhado projeto operístico de Sant'Anna Gomes. Suas duas óperas se destacam dentro do conjunto de obras do maestro cuja produção é majoritariamente de música de câmara, de salão e sacra. Seu esforço no sentido contribuir para produção operística nacional pode ser atribuído ao sucesso internacional do irmão no gênero aliado à suas experiências anteriores. Contudo, uma má recepção ao *libretto* de *Alda* impossibilitou sua montagem e *Semira* permaneceria incompleta.

Nogueira comenta que a iniciativa parece apresentar certo 'romantismo ingênuo' por parte de Sant'Anna Gomes que mesmo sendo 'um dos cultores da música italiana, que lhe acalentara no berço e o embalara na velhice' parece ignorar transformações estilísticas já estabelecidas no gênero operístico. 'Os dramas com toques de exotismo, com personagens das Arábias ou índios desnudos', ou mesmo ainda 'as grandes árias que quebravam a continuidade dramática, visando apenas aplauso do público' eram procedimentos ultrapassados que distavam dos novos caminhos apontados por determinada vanguarda e ao mesmo tempo de uma recepção possível pela cidade (NOGUEIRA, 2001, p. 327).

Alda é uma ópera em quatro atos e foi concluída em 1904, sob libreto feito por encomenda de Carlos Gomes[56] a Emilio Ducatti. O material manuscrito consiste de partituras encadernadas e avulsas, redução para canto e piano e um libreto.

A ópera foi anunciada pelo Correio Paulistano com o título de *I Zingari* e com grande otimismo comunica que 'o maestro Sant'Anna Gomes está compondo um

[56] Em carta de Carlos Gomes a Paloschi podemos ver como o apoio mútuo entre os irmãos se apresentava. Na carta Carlos Gomes pede ao revisor da Ricordi a avaliação de uma obra de Sant'Anna para uma possível publicação: *'Um altro favore che ti domando è quello di farmi avere le prove sul Valses di Sant'Anna Gomes (mio fratello) per corregere' (L'Archivio dello Scala di Milano, 31/10/1888).*

trabalho lyrico'. Apresenta detalhadamente o enredo da ópera e faz votos para sua rápida encenação (Correio Palistano, 03/03/1904).

A ação de Alda se desenvolve na França medieval, século XIII, envolvendo um grupo de ciganos e nobres. Renato, filho do barão de Auvérnia, se envolve com Alda. O barão pede a um dos ciganos, Sambo, que a mate em troca de recompensas, mas este se recusa. Alda se junta aos outros ciganos.

Renato está prestes a se casar com a filha do duque de Arles, Lida. Esta lhe conta um fato sobre o busto de seu avô. Em uma noite, um raio havia destruído a estátua e um fantasma rondava o castelo desde então. Os convidados chegam, entre eles Alda e Sambo. Esta, escondida sob um manto negro em cima do pedestal da estátua do avô amaldiçoa os noivos. O barão vai ao encontro de Alda com sua espada desembainhada, mas é detido por Renato. Antes de se retirar, Alda marca um encontro com Renato.

Alda e Renato se encontram em tom conciliatório, renovam suas juras de amor e projetam fugirem juntos. Porém, Sambo, agora enamorado de Alda, assiste escondido a tudo. Lida esta a caminho, porém Sambo a encontra e lê sua mão dizendo a ela que esta sendo traída e que apenas um filtro mágico poderá salvar seu casamento, o filtro que Sambo lhe confia, porém, é veneno.

No último ato, Sambo se declara para Alda e tendo a negativa de Alda, confessa que preparara um filtro mágico com veneno que Lida entregaria a Renato, Alda corre na tentativa de salvar Renato.

Alda chega ao castelo do barão onde todos se preparam para um brinde, clama para que Renato não beba do vinho, pois morrerá. O barão pede para que os guardas a levem para fogueira, ela amaldiçoa o barão e bebe da taça de Renato caindo morta.

Octavio, em crônica da época, confere à ópera atributos de um trabalho menor fruto do 'esforço de um compositor de província, longe dos paralelos e dos estímulos, já no descambar da vida e, entretanto, querendo prestar um auxílio para a criação da ópera nacional'. A crítica aguda, que se repete em análises posteriores[57],

[57] Virmont, em sua análise da ópera *Alda*, comenta que: "O conjunto da obra de Sant'Anna Gomes não é extensa e tem uma forte inclinação para a música de salão. Neste sentido, chama a atenção o desejo e preocupação do compositor em ingressar no difícil e trabalhoso gênero operístico, o que fez por duas vezes. Ainda que sua produção maior tenha qualidade artística compatível com a estética específica dos gêneros exercitados (hinos, marchas, polcas, valsas, galopes, etc.), fica evidente as dificuldades de

revela um pouco do quanto *Alda* já representaria um estilo ultrapassado, em especial no que tange a sua narrativa. Sua temática, envolvendo ciganos, amores proibidos, traições e envenenamentos, se distanciava grandemente da recepção possível para a sociedade campineira da época, acostumada com as zarzuelas, revistas e operetas. O Centro de Ciências, Letras e Artes realiza, em 1906, uma sessão literária com a leitura do libreto, traduzido do italiano por Benedito Octavio (NOGUEIRA, 2001, p. 329).

Já a ópera *Semira* permaneceria incompleta, o Catálogo do Museu Carlos Gomes apresenta o manuscrito como tendo apenas o primeiro ato da ópera, *duetto* entre os personagens Semira e Called, e sem nenhuma indicação de data. Todavia, pudemos constatar uma data possível para a composição da obra no verso da partitura de violino do primeiro ato, onde temos a data de '15 de janeiro de 1889',

Outra constatação é a existência de um ato adicional, o segundo ato da ópera: '*Romanza Zyla per mezzo soprano e orchestra*'. Zyla é o terceiro personagem da trama que junto com Semira disputa o amor de Called, pelo que pudemos concluir através dos diálogos, na ausência do libreto.

Em 1908, em nota de seu falecimento o periódico Commercio de São Paulo, comenta que o maestro teria recebido metade dos recursos para a montagem e encenação de *Alda* (cerca de 10:000$) mas que a mesma se via interrompida por sua morte:

> Sant'Anna Gomes era um artista de alto valor. Entre as suas composições, todas de muito merecimento, destacam-se duas óperas: uma, em quatro actos, denominada Alda, partitura e partes todas terminadas e encadernadas, e outra, com dois actos promptos. Para ser levada à cena a opera Alda, o governo do Estado votou uma verba de 20:000$, metade da qual o autor recebeu para os trabalhos preliminares (Commercio de São Paulo, 07/04/1908).

A atividade de Sant'Anna Gomes como compositor foi rica em variedade. O maestro transitou entre diversos gêneros muitas vezes dissimilares entre si. A variedade de sua produção, onde encontramos obras de música de câmara, sacra, vocal e de salão, atesta para os novos desafios de sua função como músico onde a transição da música sacra para o universo do salão confirma sua inscrição nos novos padrões. O modelo

---

Sant'Anna Gomes quando pretende enfrentar a composição de uma ópera como Alda" (VIRMOND, 2009).

instituído pelo mestre de capela sendo agora redefinido pela nova especificidade de sua carreira.

Em oposição à função exercida por seu pai, Manoel José Gomes, cujo ofício de mestre de capela era demarcado precisamente pela atividade religiosa, à Sant'Anna Gomes foi possível abordar um leque maior de gêneros, ligados às mudanças sociais que ocorriam. O consumo de óperas e música de câmara (assim como as danças da música de salão) é um índice importante não apenas para entendermos o papel desempenhado pelo músico, mas para o estabelecimento de uma elite e a organização social, funções tão caras a *belle époque* vigente.

Obras de Sant'Anna Gomes pertencentes ao Museu Carlos Gomes	
Obras para piano	
A Primavera (polka)	1886
Música de camara com piano	
Piston solo em Lá	1900
Duetto (para dois violinos e piano)	1894
Quarteto em Mi bemol (flauta, violino, cello e piano)	1896
Canto e piano	
Cantiga Húngara (tenor e piano)	s.d.
Sonho (Romance, voz pf.)	1883
Suspiros	1907
Quartetos de cordas	
Canon Scherzo	1905
Quarteto em Lá menor	1885
Quinteto de cordas	
Amaninha (valsa)	1894
Berceuse	s.d.
Canon	1882
Dudu Gallop	1892
Elisa!	1883
Frederiquinho (valsa)	s.d.
Il lamento degli orfanelli	s.d.
Tempo de minueto	1901
Música de camara com cordas	
Surdina (sexteto fl. e cordas)	1907
Música coral e religiosa	
Antífona	s.d.
Ave Maris Stella (orq. e mz)	1883
O Crux Ave Spes Unica (sopr. bar. org.)	1900
Te Deum (improvisado)	1883
Tristis est anima mea	s.d.
Canto da Verônica (voz solo)	s.d.
Música orquestral	
Hino da Loja Maçônica Independência	s.d.
Hino *Veni Creator*	s.d.
Pastoral (prelúdio)	s.d.
Tico-tico (polka para orq.)	1886
Valsa alemã	1859
Banda de música[58]	
Polka Filuta	s.d.
Polka Sem Fim	cóp. 1899
Quadrilha Club Semanal	1862
Valsa Club Campineiro	1900
Obras didáticas	
Canon	1907

[58] Obras que não constam do catálogo do Museu Carlos Gomes, constando de nossa dissertação (ABREU, 2010).

Nene (Abanera)	1894	**Óperas**	
O filho da Lavandeira (e fl.)	s.d.	Alda	1904
Pic-nic (valsa)	s.d.	Semira	s.d.
Saudade!	1882	(1889)[59]	

Tabela n. 6
Fonte: Nogueira, 1997.

Neste sentido, a iminência da derrocada do regime monárquico e a abolição da escravidão são sintomáticos. O momento de extinção dos últimos traços da sociedade estamental monárquica caminhou par a par com o estabelecimento de novas funções distintivas, onde caberia ao 'gosto' a função de revalidar os estamentos e diferenças entre os homens, separar e organizar a sociedade. A música de câmara e de salão, executada em clubes, sociedades e até mesmo em parques, não é o testemunho isolado da produção de Sant'Anna Gomes, mas um recorte do impacto de sua trajetória sob uma sociedade que se reorganizava.

Em paralelo, a cidade como um todo se modificava, novos espaços eram criados abrigando as práticas que não existiam antes (tais como o Rink Campineiro e o passeio público) e antigos espaços são resignificados pelo mesmo sentido. A febre pelos novos gostos e costumes parecia ignorar barreiras antes rígidas, nivelando os territórios em vista das práticas.

Os primeiros colégios da cidade, como o Florence e o Culto à Ciência, formavam bandas de música ajudando a celebrar um repertório específico e a confirmar as expectativas de uma audiência ávida. Se juntando aos muitos segmentos sociais que se viam representados por bandas musicais, fenômeno tão rico que se fazia presente até mesmo em igrejas (NOGUEIRA, 2001, p. 311).

Lojas e clubes eram inaugurados sob o pretexto de congregar celebrantes dos novos gostos. As últimas peças da moda poderiam ser adquiridas na *Au monde elegant* da mesma forma como questões literárias e artísticas poderiam ser debatidas no Centro Campineiro de Letras e Artes ou em eventos beneficentes ou as *soirées* dançantes do clube Semanal. O sucesso da lavoura cafeeira prenunciava uma confiança

[59] 'No verso da partitura de violino do primeiro ato localizamos a data de '15 de janeiro de 1889', a indicação aparece em um manuscrito avulso e estabelece uma data possível para a composição da obra. Outra constatação, esta a nosso ver crucial, é que, segundo o Catálogo do Museu Carlos Gomes a ópera Semira seria composta apenas de um ato. Contudo, nossas pesquisas revelaram a existência de um ato adicional, o segundo ato da ópera: 'Romanza Zyla per mezzo soprano e orchestra'. Zyla é o terceiro personagem da trama que junto com Semira disputa o amor de Called, pelo que pudemos concluir através dos diálogos, na ausência do libreto' (ABREU, 2014).

típica da *belle époque*, confirmando o estabelecimento da elite por meio de suas escolhas e gostos. Práticas reiteradas constantemente e sobre limites rígidos, deixando bem claro as separações entre um segmento social e outro como uma forma de dispor e organizar a sociedade.

A reforma urbana que se apresentaria a partir de 1870 teria, igualmente, esta função de organização da cidade. A iluminação da cidade, a plena circulação das pessoas e o desenvolvimento dos espaços coletivos para suas práticas eram fenômenos coincidentes para a racionalização do espaço social, sob um mote claramente positivista a organização da cidade iria fatalmente afastar aqueles grupos sociais alheios à nova ordem, dentre eles os afrodescendentes. Enquanto dava as boas vindas aos estrangeiros recém-chegados, alemães e principalmente italianos, representantes legítimos dos novos valores.

A atividade de clubes e sociedades era inspirada por modelos específicos tais como os oferecidos pelas instituições: clube Mozart (1867 – 1889), clube Beethoven (1882 – 1889) e Sociedade dos Concertos Clássicos (1883 – 1889), no Rio de Janeiro e o Clube Haydn (1883 – 1891) em São Paulo.

Estes ambientes teriam grande relação com a prática camerística, estando associados diretamente a esta. Para Sant'Anna Gomes esta questão assume uma grande importância, uma vez que a maior parte de sua produção é camerística. Mas, igualmente, por ter sido esta embasada na sua intensa atuação como instrumentista nestes mesmos ambientes. Volpe nos aponta Sant'Anna Gomes entre dez compositores pioneiros no país na escrita de câmara no período, entre eles estariam: Júlio Reis, José Pedro Santana Gomes, Alexandre Levy, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, A1berto Nepomuceno, Artur Napoleão, José Leandro Martins Filgueiras, Carlos Mesquita e Vincenzo Cernicchiaro.

Ele faria parte do quinteto de cordas do clube Haydn que seria formado por: Sant'Anna Gomes (violino I), Charles Hildebrant e G. Fuchs (violino II), Francis Regis (viola), H. Stupakoff (violoncello) e Antônio Leal Júnior (contrabaixo) (VOLPE, 1994, p. 137).

Um destes espaços em Campinas era o clube Semanal, fundado em 1857 que, segundo Páteo, era conhecido como um 'bailante da cidade', ou seja, reservado para festas e bailes. As partidas do clube eram participadas aos sócios por meio de notas na Gazeta de Campinas, obedecendo quase sempre o modelo de pequenas indicações

anunciando o evento que se realizaria, tal como em 14 de agosto de 1870 quando o clube anunciava que ‘Hoje haverá partida sob a directoria do sr. Elias do Amaral Souza, no salão do hotel Oriental. Roga-se o comparecimento de todos os srs. sócios para tratar de negócios de importância para a sociedade (Gazeta de Campinas, 14/08/1870).

Um pouco antes, em julho de 1870, o clube comemorava o seu décimo terceiro aniversário:

> O saráu começou às 8 ½ horas da noute e terminou às 2 ½ da madrugada seguinte. A concurrencia extraordinaria de convidados, as lindas toilettes das nossas bellas patricias, a excellente musica, a deslumbrante illuminação, n’uma palavra as flores profusas sobresahindo entre a esmerada decoração das salas, tudo isto se unia para dar um conjuncto de harmonico explendor aquella festa que esta noticia reflecte em desbotada copia. Para que não fosse a alma so entre as nuvens da alegria, acudiu-se à porção fragil da humanidade , a outra, como diria o bom Maistre, com um rico e delicado serviço de chá e chocolate. E isto deu remate à partida (Gazeta de Campinas, 21/07/1870).

Em 1873, o clube transfere-se para uma nova sede que teria uma estrutura mais rica e luxuosa contando com seis lustres a gás iluminavam seus salões que eram ricamente decorados: 250 cadeiras, 20 consolos, 05 sofás além de espelhos, enfeites, cortinas de renda e um coreto com gradil de ferro esmaltado e branco onde orquestras e bandas se apresentavam (PÁTEO, 1997, p. 96).

A inauguração do novo prédio seria uma grande solenidade contando, inclusive com uma cerimônia religiosa para a benção do novo prédio, ao que se seguiu uma sessão de homenagens e discursos de grandes personalidades da sociedade campineira ‘por seus relevantes serviços prestados’. Os temas dos discursos nos dão ideia do caráter do evento: ‘o espírito de associação, a iniciativa individual e poder da vontade’ teriam sido alguns dos temas tratados. Após 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 explêndida festa (Gazeta de Campinas, 03/01/1873).

Em outra nota, descreve-se o baile de inauguração, ansiosamente esperado por todos e contando com a participação da banda de música de Sant’Anna Gomes: ‘À porta de entrada achava-se uma comissão formada de socios para receber as famílias. A Banda Philorphenica anunciava a chegada de cada uma dellas. Às 10 horas dansou-se a primeira quadrilha, e depois muitas outras sempre com a mesma animação, preenchidos

alguns dos intervallos com valsas, durando tão explendida festa até às 3 ½ da manhã' (Gazeta de Campinas, 03/01/1873).

Depois de descrita a parte musical da festa a nota passa a descrever a beleza do novo prédio e a excelência do serviço:

> A illuminação interior do edificio, o bom gosto dos moveis que guarneciam todas as suas peças, e sobretudo os lindissimos ornatos, que o salão ostentava, reclamavam o delicado cuidado, com que a directoria do Club procurou tornar o edificio vistoso e digno de receber a luzida concurrencia de familias, que com suas presenças deviam dar, como com effeito deram, maior realce à tanto brilho. O serviço do baile foi de uma profusão notavel, e de finissimas e variadas qualidades os doces licores, vinhos, refrescos, e tudo o mais que se comprehende sob aquella geral denominação. [...] À esta rapida noticia vamos pôr fim dizendo que as elegantes toilettes, algumas de muito luxo, a excellente musica, a satisfação e contentamento, que se desenhavam em todas fisionomias, a amabilidade e cavalheirismo com que os socios do club trataram os seus convidados, fizeram aquella festa tão louçãa e prasenteira que à nenhum dos que à ella assistiram será possível não guardar as mais vivas e saudosas recordações(Gazeta de Campinas, 03/01/1873).

Em outra crônica, Duarte comenta sobre a impressão que a banda deixara nos convidados nesta noite de inauguração estes 'seguiam apressados afim de ouvir a tocata da Philorfênica, com que se devia iniciar o baile. Era, além do mais, a great attraction daquella excelente festa, a overture pela novel Banda, exclusivamente composta de sócios do Semanal' (PÁTEO, 1997, p. 105).

Ainda em 1873, Sant'Anna Gomes teria sua atuação verificada junto ao clube em mais dois eventos. O primeiro: o grande concerto vocal e instrumental em benefício do artista cômico George Ciceri, era organizado pela sociedade Recreio Familiar e teria lugar no salão do clube Semanal. Do programa constavam: a *Simphonia de Suppé*, quinteto formado por Luiza Rosen, Igaez Nicodem, os srs Gomes, Emygdio e Azarias; *Il Guarany*, balata para canto e piano, por Blanche Bernard e Joaquina Gomes; *Il Povereto*, por Joaquina Gomes e Constantino Proost; *Recitativo*, por Augusto do Nascimento; *Il Trovatore*, piano à quatro mãos por Henriqueta de Mendonça e Anna de Campos Gonzaga; *Il Venzano*, grande valsa cantada por Luiza Schumann; *Le Témoin*, cantada pelo beneficiado.

Da segunda parte constariam: *Aria d'Africana*, executada por Joaquina Gomes, Sant'Anna Gomes e Emygdio; *Ildegonda*, cantada por Adelina Lopes, *Recitativo*, por Adelina Lopes; *Fantasia Sueca*, por José Mauricio Junior; *Pitié pour ma binette*, pelo beneficiado; *La fille du Regiment*, grande aria para canto e piano, por

Blanche Bernard e Joaquina Gomes; *La Charité*, quarteto cantado por Licticia Rlaston, Luiza Schumann, Anna Sampaio e Luiza Rosen (Gazeta de Campinas, 27/02/1873).

O segundo se daria em 17 de agosto oferecido à J. L. Pinna e sua senhora, no qual tomavam parte: Alexandrina Mauricio, Luiza Gonzaga, Brasilina Gonzaga, Sant'Anna Gomes, Mauricio Junior, Emygdio Junior, Azarias de Mello, Antonio Cantinho e a orquestra campineira.

O programa elencava: sinfonia da opera *Norma*; *Phantasia de Rabeca*, por Mauricio Junior e Alexandrina Mauricio; *Phantasia da opera Norma*, piano à quatro mãos por Luiza e Brasilina Gonzaga; *Phantasia de Piston*, sobre motivos da opera Trovador, por Cantinho; *Duetto da opera Attila*, pelo beneficiado e sua esposa.

Na segunda parte constava: Trio de flauta, rabeca e piano da opera *Rigoletto*, por Emygdio, Mauricio e Pinna; *Phantasia de Oficleide da opera Traviata*, por Azarias; Aria de Barítono da opera *Lucrécia de Bórgia*, pelo sr. Pinna e Alexandrina Mauricio; Phantasia de flauta da opera *Il Guarany*, por Emydgio; *Phantasia burlesca ao piano*, sobre canção de negros, pelo sr. Pinna; Duetto de tenor e soprano da opera *Il Guarany*, por Cantinho e Elália Pinna (Gazeta de Campinas, 14/08/1873).

No dia 21 de agosto, uma nota comentava este concerto e a qualidade de seu repertório e intérpretes:

> Foi uma noite deliciosamente aprazivel e que nada deixou a desejar pelo lado artistico. Além da sra. d. Eulalia Pinna cuja a voz suavissima e de accentos tão naturaes como cheios de sentimento e de gosto, e de seu marido professor de todo o ponto estimavel pelos dotes que o distinguem na musica, fizeram-se ouvir os insignes amadores exmas. sras. dd. Alexandrina Mauricio, Luiza e Brasilina Gonzaga e os srs. Emygdio Junior, José Mauricio Junior e Cantinho (Gazeta de Campinas, 21/08/1873).



SABBADO 1 DE MARÇO
GRANDE CONCERTO
VOCAL E INSTRUMENTAL
EM BENEFICIO DO ARTISTA COMICO
GEORGE GIGERI
COM A GENEROSA CONCURRENCIA DAS EXMAS. SRAS. ASSOCIADAS DO
RECREIO FAMILIAR
E OS ARTISTAS DA MESMA ASSOCIAÇÃO
NO SALÃO DO
CLUB SEMANAL

PARTE I

1° **Simphonia de Suppé,** quinteto pelas exmas. sras. Luiza Rosen, Igaez Nicodem e os srs. Gomes, Emygdio, e Azarias.
2° **Il Guarany,** Balata de soprano, canto e piano, pelas exmas. sras. Blanche Bernard e Joaquina Gomes.
3° **Il Povereto,** pela exma. sra. Joaquina Gomes e Constantino Proost.
4° **Recitativo,** pelo sr. Augusto do Nascimento.
5° **Il Trovatore,** á quatro mãos, pelas exmas. sras. Henriqueta de Mendonça e Anna de Campos Gonzaga.
6° **Il Venzano,** grande valsa, cantada pela exma. sra. Luiza Schumann.
7° **Le Témoin,** pelo beneficiado.

PARTE II

8° **Aria d'Africana,** pela exma. sra. Joaquina Gomes e os professores Sant'Anna Gomes e Emygdio.
9° **Ildegonda,** aria, cantada pela exma. sra. Adelina Lopes.
10° **Recitativo,** pela exma. sra. Adelaide Lopes.
11° **Fantasia Succa,** pelo sr. José Mauricio Junior.
12° **Pitié pour ma binette,** pelo beneficiado.
13° **La fille du Regiment,** grande aria, canto e piano, pelas exmas. sras. Blanche Bernard e Joaquina Gomes.
14° **La Charité,** quarteto, cantado pelas exmas. sras. Licticia Rlaston, Luiza Schumann, Anna Sampaio e Luiza Rosen.

Principiará ás 8 horas da noite.

Os bilhetes se acham, por especial obsequio, em casa dos srs. Gustavo Bernard e Almeida Salles Junior.

1873—Campinas.—Typ. da Gazeta de Campinas.

CONCERTO
DADO PELO PROFESSOR
J. L. PINNA E SUA SENHORA
NA NOITE DE 17 DE AGOSTO DE 1875
NO SALÃO DO CLUB SEMANAL

Tomam parte n'este concerto por espontaneo obsequio as exmas. sras. d. Alexandrina Mauricio, d. Luiza Gonzaga, e d. Brasilina Gonzaga; os maestros José Pedro de Sant'Anna Gomes, Mauricio Junior, Emygdio Junior, Azarias de Mello, Antonio Cantinho e a Orchestra Campineira.

I PARTE

1° **Symphonia da Opera Norma** pela orchestra com acompanhamento de piano.
2° **Phantasia de rabeca** pelo sr. Mauricio Junior e d. Alexandrina Mauricio.
3° **Phantasia da Opera Norma** ao piano, a quatro mãos pelas sras. dd. Luiza e Brasilina Gonzaga.
4° **Phantasia de Piston** sobre motivos da Opera TROVADOR, pelo sr. Cantinho.
5° **Duetto da Opera Atila** pelo sr. Pinna e sua Senhora.

II PARTE

6° **Trio de flauta, rabeca, e piano, da Opera Rigoletto** pelos srs. Emygdio Junior, Mauricio Junior e Pinna.
7° **Phantasia de ophicleide da Opera Traviata** pelo sr. Azarias.
8° **Aria de Barytono, da Opera Lucrecia Borgia** pelo sr. Pinna, acompanhado ao piano pela exma. sra. d. Alexandrina Mauricio.
9° **Phantasia de flauta da Opera Il Guarany** pelo sr. Emygdio Junior.
10 **Phantasia buriesca no piano,** sobre canção de NÉGROS, pelo sr. Pinna.
11 **Duetto de Tenor e soprano da Opera Il Guarany,** cantado pelo sr. Cantinho e d. Eulalia Pinna.

Os bilhetes pódem ser procurados no hotel Teixeira, rua Direita, em casa dos srs. Cardoso, Pinheiro & Bueno, rua do Commercio e á rua do Regente Feijó n. 9.

PREÇO DO COSTUME. 3$000 POR PESSOA

1873—Campinas—Typ. da Gazeta de Campinas.

Imagem 26: Anúncio dos concertos no clube Semanal.
Fonte: Gazeta de Campinas, 27/02/1873 e 14/08/1873.

Quanto ao repertório e sua recepção a nota enfatiza que:

> Excellentes trechos dos melhores authores conhecidos entre os quaes o nosso festejado A. Carlos Gomes, foram exhibidos e executados com aquelle brilhantismo que tornam salientes todos os nomes recommendaveis e conhecidissimos por nós acima referidos, desde os promotores desta festiva reunião até o derradeiro daquella lista. Os assistentes, com enthusiasmo e viva admiração, correspondiam com palmas geraes e ardentes ao final de todas as variadas peças, galardoando assim com o sincero applauso o merito e as aptidões de cada uma das pessoas empenhadas com o seu concurso naquelle bello e prasenteiro saráu (Gazeta de Campinas, 21/08/1873).

A organização de concertos beneficentes era outra prática comum em clubes e sociedades e nestes dois exemplos citados é possível observar um pouco da dinâmica destes eventos. A ausência de instituições que fomentassem a atividade artística e cultural da cidade fazia com que fosse imperiosa a iniciativa destas organizações em

prol de figuras destacadas do meio musical. Distante do aspecto puramente agremiativo destes clubes e, justamente em função deste, era possível socorrer artistas e músicos em necessidade, ao mesmo tempo garantindo um circuito de apresentações na cidade. Contudo, fosse para a libertação de um escravo ou para o apoio a um músico, estas iniciativas ainda deixavam transparecer seu caráter particular. Ainda a meio caminho de uma vida pública estabelecida, seu caráter geral ainda é o de uma reunião entre eleitos.

Tempos antes, Sant'Anna Gomes teria participação regular na organização de eventos e saraus em clubes e sociedades[60] com caráter didático. Em 1872, o maestro vem novamente na Gazeta de Campinas, prevenir os sócios do clube Recreio Familiar sobre a data de um futuro concerto onde pede 'o favor de mandarem dizer quaes as peças de musica escolhidas, que cada um tem de tocar ou cantar, para fazer-se o programma' (Gazeta de Campinas, 10/12/1872).

Em outro evento, Sant'Anna Gomes aparece como instrumentista no sarau organizado pela sociedade Terpsichore Familiar[61]. O sarau contava com "partes dançantes e musicaes" e teria terminado às duas da madrugada.

A Gazeta de Campinas descreve o evento em detalhes, inclusive discriminando os intérpretes e seu repertório: D. Joaquina Gomes a *polca* de Wallace, D. G. Bernard (canto) *L'ame de la Pologne* de Giovani Duca, D. Eulália Pina (dueto com o sr. bacharel Alves Pinto) *Vivo e t'amo* de Campana, D. Celiza Braga (canto) *cavatina de Ernani* de Verdi, D. Francisca de Queiroz (canto) *Le dernier jour de Marie Suart*, D. Celiza Braga (duetto com o sr. Braga Junior) *Harold* de Verdi, D. Celiza Braga a *cavatina de Roberto do Diabo* de Verdi (Sic) e D. G. Bernard *Les Canards de Faussy*. E deixa revelar pelo tom laudatório do cronista um pouco do caráter de eventos como este:

> Com este concurso de amadores, entre os quaes avultava a porção frágil da humanidade com todo o prestígio da graça e o fino esmalte de suas aptidões salientes para a sublime arte da musica, a soirée tornou-se uma das mais esplendidas possiveis. Ao ruido das valsas, ao cadenciar das quadrilhas, succediam-se vozes distinctissimas: esta amena e languida, aquella cheia e volumosa, outra doce e nitida, todas admiraveis; e erguiam-se os sons maviosos de instrumentos dominados a sabor de mãos dextrissimas e amestradas. Foi uma bella reunião. Depois – oh magica elegancia! – uma

[60] Em nota, o Correio Paulistano anuncia a quinta *soirée* dançante do Club Sant'Anna Gomes, contando com 'composições do notável maestro campineiro Carlos Gomes, escolhidos a capricho e executados por distinctos amadores e artistas' (Correio Paulistano, 12/03/1895).

[61] A sociedade, fundada em 1869, era formada exclusivamente por mulheres e promovia saraus dançantes.

> simplicidade tão natural, tão commoda nas toilettes, em tudo, a substituir a apparencia embaraçosa dos grandes salões por uma atmosphera ondulantes de perfumes e de risos, e a dar ali em grata intimidade, os toques de familia a toda gente! (Gazeta de Campinas, 29/08/1872).

Novamente como instrumentista[62], Sant'Anna Gomes aparece relacionado no concerto do Club Internacional, ocorrido em 19 de agosto de 1884. A crônica é detalhada e fala da perícia dos intérpretes e da complexidade do programa da noite apontada como 'uma festa musical brilhantissima', sem se esquecer de destacar o asseio da audiência onde 'era impossível assignalar-se, entre as senhoras presentes, aquellas que ostentaram maior elegancia ou gentileza'.

A nota segue comentando o programa da noite, iniciado com o trio I op. 10 para piano, violino e violoncelo de Alexandre Levy (1864-1892). Começa elencando seus executantes: o próprio Alexandre Levy, Sant'Anna Gomes e Stupatroff e acrescenta que os mesmos já eram largamente conhecidos dos leitores para que fossem necessários 'novos louvores' às suas habilidades técnicas: 'Coherentes com a justa reputação de que gozam obtiveram um grande sucesso'.

Enfatiza os méritos do compositor que 'attesta a propensão do seu bello talento para a musica classica, aproximando-se, de modo notavel, deste genero tão pouco cultivado pelas difficuldade que offerece. A perseverança e estudos reiterados poderão fazer do jovem A. Levy um musico distincto e de todo ponto merecedor dos calorozos applausos com que foi recebido o seu trio'.

A descrição do programa segue elencando as obras apresentadas: *Lamento della mendicante* (Il Profeta, Meyebeer), *Phantasia sobre L'Africaine de Meyebeer* de A. Levy, grande duo de *Les Huguenotes* (Meyebeer), *Terzetto* de Guilherme Tell (Rossini), duo para contralto e soprano do *Stabat Mater* (Rossini), Variações para piano da Ária do Perdão de *Roberto el diablo* (Meyebeer), sinfonia para dois pianos adaptada de *Le Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns) (Correio Paulistano, 19/08/1884).

A atuação de Sant'Anna Gomes como instrumentista nos clubes e agremiações da época parece ter sido constante e mesmo em março de 1900 aparece elencado para um concerto que seria organizado na cidade de São Vicente, por ocasião

---

[62] A atividade como intérprete parece uma constante ao longo de sua trajetória e em 1885 aparece novamente elencado como executante do quinteto de cordas de Moskovsky juntamente com Cernichiaro (Correio Paulistano, 19/06/1885).

do quarto centenário de descoberta do país (Lavoura e Commercio, 25 de março de 1900).

Desta forma, longe de representar um ponto menor, a formação de uma 'audiência coesa', para qual o desenvolvimento de clubes e sociedades teve suma importância, garantiu a supremacia deste gosto comum que soube contemplar as atividades musicais e intelectuais relacionando-as a ideais como o progresso e a civilidade. Este gosto comum, musical, literário entre outros, era desejável na medida em que revelava o conhecimento de códigos de conduta esperados, como uma espécie de 'salvo-conduto' para o livre trânsito em esferas mais restritas da elite.

Clubes e sociedades atuariam em conformidade com o comércio local: iriam dar oportunidade para a apresentação quase ritualística das modas e costumes, palco para o desfile, em parada, das novas práticas, enquanto que o segundo oferecia os instrumentos necessários para efetivação destas. Estes ambientes iriam muitas vezes ser os principais canais possíveis para o desenvolvimento de carreiras individuais, no estabelecimento de alianças e suporte. Aqui o paralelo entre Sant'Anna Gomes e Offenbach – importante representante musical da *belle époque* parisiense - parece se apresentar e vemos como os salões campineiros poderiam se inspirar em seus contemporâneos parisienses no que tange a dinâmica social. O exemplo descrito por Kracauer exemplifica a organização de um sarau por uma nobre em decadência na Paris *belle époque* e traz uma ressonância possível para a organização de eventos deste tipo em Campinas:

> Mme X, por exemplo, tendo duas filhas não casadas à disposição, estava particularmente ansiosa por encher o seu salão. Como ela faria para atrair as pessoas à sua casa? A melhor isca seria um concerto. Mme X, portanto, decidiu imitar a alta sociedade e organizar uma noite musical. O difícil, no entanto, era que os melhores músicos eram caros, e Mme X estava determinada a não pagar nem um centavo a ninguém. Sua política foi, portanto, a de atrair iniciantes ambiciosos e gênios não reconhecidos, todos ávidos por reconhecimento e uma audiência. Ela os prometia ambos, e alunos por barganha, como resultado, estes se achavam tão sortudos por terem a permissão de tocar em sua casa que nunca iriam sequer mencionar o assunto 'remuneração'. Mas ao contrário de fazer o seu trabalho e silenciosamente desaparecerem depois de uma noite de triunfo em seu salão, os obstinados músicos ingratamente sobreviviam e [...] impudentemente enviavam a Mme X uma dúzia de convites para um concerto organizado em seu benefício. Isto, é claro, causava em Mme X, que afinal era humana, uma boa dose de desgosto. Mas seria preciso mais que isto para apartá-la de seus princípios econômicos. Como patrona dos artistas pobres, ela pressionou todos os seus convidados e, uma vez mais, se livrar do dilema, sem qualquer despesa.

> Desta forma cruel, mas engenhosa e planejou ter o seu concerto por nada (KRACAUER, 2002, p. 77).

Ao lado de sua atuação como instrumentista em clubes e sociedades, Sant'Anna Gomes teria uma atuação comercial que se alinhava com o caráter didático e de organização do consumo destes ambientes. Neste sentido, já em 1867, Sant'Anna Gomes anunciava pelo Correio Paulistano o comércio de partituras musicais diversas, entre elas: trechos da ópera cômica *Se Sa Minga*, de Carlos Gomes e 'composições manuscriptas que são propriedades do autor, e que não se encontram à venda em casas mercantis' assim como 'grande e variado sortimento de música de outros autores, para piano, canto, e todos os instrumentos. O mesmo incumbe-se de encommendas tendentes a arte musical, mediante uma porcentagem rasoavel' (Correio Paulistano, 30/10/1867).

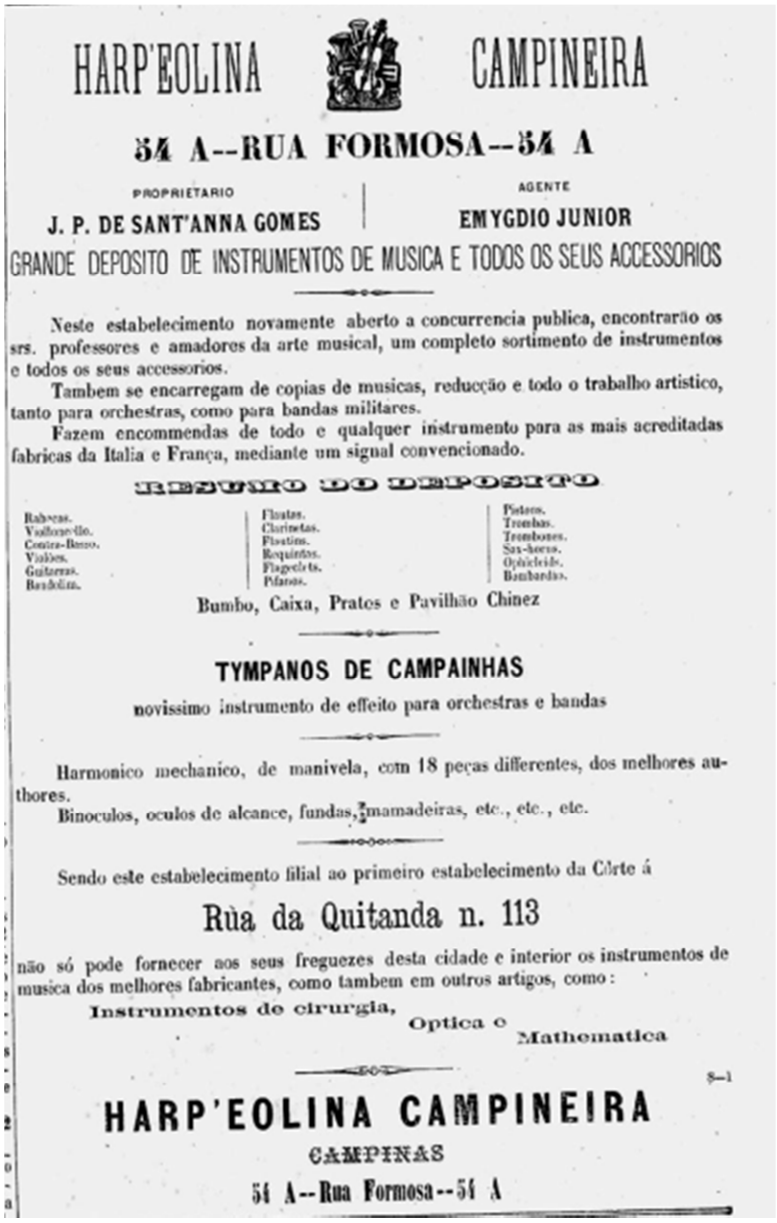
A venda de partituras caminhava em paralelo com as duas lojas do maestro: a Santana Gomes oficina de pianos e a Harpeolina Campineira, esta última anunciada como 'grande depósito de instrumentos de música e de todos seus acessórios'. A loja dispunha de uma grande variedade, indo desde instrumentos para orquestras e bandas, reparos, comercialização de partituras e realização de cópias, sendo seguramente um ponto de referência na cidade.

Junto com a Harpeolina o maestro era consultado para a compra de pianos, provavelmente relacionando-o a atuação da Santana Gomes oficina de pianos, em 24 de março de 1888, uma vez instado a avaliar a qualidade dos pianos da marca Carl Scheel pelo proprietário da Casa Livro Azul este comunica que:

> Respondendo-lhes a sua carta, resta-me dizer-lhes que os pianos do fabricante CARL SCHEEL são excelentes, tanto em construção, como também em duração, visto que conheço-os perfeitamente e posso afiançar-lhes que sua sonoridade e igualdade de som, ser superior a qualquer outro fabricante. Pode vv. ss. Usar minha resposta como lhes convier (NOGUEIRA, 2001, p. 334).

O consumo de partituras e instrumentos musicais tem uma relação muito particular com as transformações vividas pela sociedade campineira do período. A demanda por especialistas que soubessem opinar sobre a escolha de uma marca de piano e, até mesmo a existência dos três afinadores de pianos da cidade (vide tabela X), são fatores importantes destas transformações. Atestam, para dizer o mínimo, a existência de um número razoável de professores e profissionais, a existência de espaços

específicos para a prática musical dentro da rotina da cidade e, sobretudo, para a expressiva presença de um público consumidor, em função da qual estas atividade se organizariam.



HARP'EOLINA CAMPINEIRA

54 A--RUA FORMOSA--54 A

PROPRIETARIO
J. P. DE SANT'ANNA GOMES

AGENTE
EMYGDIO JUNIOR

GRANDE DEPOSITO DE INSTRUMENTOS DE MUSICA E TODOS OS SEUS ACCESSORIOS

Neste estabelecimento novamente aberto a concurrencia publica, encontrarão os srs. professores e amadores da arte musical, um completo sortimento de instrumentos e todos os seus accessorios.

Tambem se encarregam de copias de musicas, reducção e todo o trabalho artistico, tanto para orchestras, como para bandas militares.

Fazem encommendas de todo e qualquer instrumento para as mais acreditadas fabricas da Italia e França, mediante um signal convencionado.

RESUMO DO DEPOSITO

Rabecas. Violoncello. Contra-Baixo. Violões. Guitarras. Bandolins.

Flautas. Clarinetas. Flautins. Requintas. Flageolets. Pifanos.

Pistons. Trombas. Trombones. Sax-horns. Ophicleide. Bombardão.

Bumbo, Caixa, Pratos e Pavilhão Chinez

TYMPANOS DE CAMPAINHAS

novissimo instrumento de effeito para orchestras e bandas

Harmonico mechanico, de manivela, com 18 peças differentes, dos melhores authores.

Binoculos, oculos de alcance, fundas, ½ mamadeiras, etc., etc., etc.

Sendo este estabelecimento filial ao primeiro estabelecimento da Côrte á

Rùa da Quitanda n. 113

não só pode fornecer aos seus freguezes desta cidade e interior os instrumentos de musica dos melhores fabricantes, como tambem em outros artigos, como:

Instrumentos de cirurgia, Optica e Mathematica

8—1

HARP'EOLINA CAMPINEIRA

CAMPINAS

54 A--Rua Formosa--54 A

Imagem 27: Anúncio do depósito de instrumentos de música Harp'eolina.
Fonte: Gazeta de Campinas, 23/11/1873.

Assim, o momento em que Sant'Anna Gomes assume posição de destaque na vida musical e artística da cidade, depois da morte de seu pai (1868), coincide com período de grandes transformações em Campinas que a partir de 1870, vai se distanciando cada vez mais da pacata vila que José Manuel Gomes conhecera, confirmando nossa periodização. Aos poucos, hábitos característicos da *belle époque*,

como a frequência a clubes e salões, adesão a modas estrangeiras, vão se instaurando pela cidade impactando a todos. Muito embora fosse irmão do principal representante musical do segundo Império, Sant'Anna Gomes tem em sua trajetória fenômenos que já apontam claramente para a *belle époque* que se instaurava.

Em uma divisão por estilos podemos ver que sua produção se desenvolve sob três eixos básicos: música sacra, música de câmara e música de salão. A ópera, que seria o grande triunfo de seu irmão, assim como, principal brasão simbólico para o segundo reinado, aparece em Sant'Anna Gomes pouco representada, apenas duas e uma delas incompleta. O que aponta não somente para a inadequação da comparação com Carlos Gomes como e, sobretudo, para a importante diferença na figuração social vivenciada por ambos.

Divisão por estilos	
Música de salão, música para dança	Valsa alemã, Quadrilha Club Semanal, *A Primavera* (polka), *Tico-tico* (polka para orq.), *Amaninha* (valsa), *Nene* (Abanera), *Polka Sem Fim*, Valsa Club Campineiro, *Frederiquinho* (valsa), *Pic-nic* (valsa), *Polka Filuta*.
Música de camara	*Duetto* (para dois violinos e piano), Quarteto em Mi bemol (flauta, violino, cello e piano), Canon Scherzo, Quarteto em Lá menor, Berceuse, Canon, *Dudu Gallop*, *Elisa!*, *Il lamento degli orfanelli*, Tempo de minueto, *O filho da Lavandeira* (e fl.), *Saudade!*, *Surdina* (sexteto fl. e cordas).
Obras para solo, instrumental ou vocal	Piston solo em Lá, Cantiga Húngara (tenor e piano), *Sonho* (Romance, voz pf.), *Suspiros*,
Música sacra	Antífona, *Ave Maris Stella* (orq. e mz), *O Crux Ave Spes Unica* (sopr., bar. org.), *Te Deum* (improvisado), *Tristis est anima mea*, Canto da Verônica (voz solo), *Pastoral* (prelúdio).
Hinos	Hino da Loja Maçônica Independência, Hino *Veni Creator*
Obras didáticas	Canon
Óperas	Alda e Semira

Tabela n. 7
Fonte: Nogueira, 1997.

No quadro acima, podemos ver que mesmo com uma produção sacra relevante, Sant'Anna Gomes é um compositor familiarizado com o universo do salão e dos clubes sociais e literários de sua época, para os quais a música de câmara para pequenas formações e de salão seriam mais apropriadas. O perfil elitista e restrito de tais espaços encontra respaldo nas ambições distintivas da *belle époque*, a organização da sociedade como um todo passaria pela afirmação da elite por meios racionais e neste

sentido, ganham enlevo estes espaços para o culto e celebração de um gosto e práticas que se encarregariam de organizar a sociedade.

A maior parte de sua produção aborda o universo da música de câmara para cordas, quintetos e quartetos majoritariamente, e descreve sem dúvida o universo para com o qual o maestro estaria mais familiarizado, mas, igualmente, as novas funções sociais de sua produção que os ambientes de consumo dos salões e sociedades descreviam.

Este repertório apresenta por vezes um forte teor didático como apresentado no Canon baseado nas notas da escala musical, com o texto: "Dó, ré, mi, fá, sol, cansado estou de solfejar" (NOGUEIRA, 2001, p.314), fato que nos traz a intensa atividade de Sant'Anna Gomes como professor. Outro indício de sua atividade didática é uma tabela deixada por Sant'Anna Gomes, feita de punho próprio relacionando os instrumentos transpositores, com suas escritas e sons reais.

Dentre suas composições merece um destaque especial a obra Pastoral, auto natalino composto em conjunto com outros quatro compositores de sua época: Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945), contando ainda com texto de Coelho Neto[63]. A obra estreara em Campinas em 25 de dezembro de 1903, sob a regência de Olegário Ribeiro e teve ainda mais duas récitas dado o seu grande sucesso.

Enfim, podemos demonstrar que o conjunto de obras de Sant'Anna Gomes, assim como sua atuação, apontam para uma grande relação com a dinâmica vivida pela cidade e suas transformações. Grandemente influenciado pelo ambiente dos salões de clubes e sociedades, o maestro irá nortear sua atividade como compositor e ao mesmo tempo sua atuação como músico. Exprimindo a necessidade de uma resposta complexa frente aos novos dilemas que se apresentavam, alguns até mesmo, insolúveis.

---

[63] A cidade contava então, com o convívio do escritor Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864-1934), responsável pelo texto da obra e residente a Campinas desde 1901, este já se firmara como contista de sucesso tendo obras muito conhecidas da sociedade da época, como é o caso do "Rajá de Pendjab" (1898), principal obra do autor, e era professor no colégio Culto à Ciência.

2.2 O contraste com Offenbach

Demonstrar o impacto da atuação e Sant'Anna Gomes na sociedade campineira do período passa necessariamente pela desconstrução do modelo interpretativo vigente. Uma alternativa possível seria a apresentada por Kracauer como sendo a da 'biografia de sociedade' que apresenta a análise de trajetórias individuais pontuais como passo inicial para o entendimento de movimentos sociais mais amplos e complexos.

As transformações ocorridas na cidade de Campinas apontam para mudança do modelo social estamental para o burguês, assim como verificado por Lapa. Cada melhoria ou implemento, verificado sob o âmbito urbano e social, trazia consigo a confirmação do novo modelo, assim como, a urgência de sua adequação. As lojas de 'modas' e livros, os clubes, sociedades e bandas de música, a reformulação do ensino agora coletivo (que cabia aos colégios), a criação de espaços de lazer, ou seja, cada iniciativa verificada parecia convergir para o novo modelo de vida.

Neste sentido, destaca-se a importância do modelo apresentado pela Paris do período, unificando os padrões de consumo e produção. O imaginário da época iria estabelecer a cidade como modelo ideal da cidade moderna, ideal a ser perseguido no intento de se desfazer do atraso colonial.

Uma vez estabelecido o contraste entre a Campinas de finais do século XIX com a Paris do mesmo período, naquilo em aquela confirma ou nega o modelo oferecido pela segunda, um segundo passo se inicia quando comparamos a atividade de Sant'Anna Gomes a de outro personagem da vida musical parisiense. Assim, é possível demonstrar em que medida Sant'Anna Gomes fora impactado pela *belle époque* através do contraste com um músico representante da *belle époque* parisiense.

Um exemplo possível seria o de Jacques Offenbach (1819 – 1880), figura central da *belle époque* parisiense, cuja trajetória pode oferecer importantes aproximações e diferenciações em relação à de Sant'Anna Gomes. Violoncelista virtuose, maestro e compositor, Offenbach desenvolveu sua carreira em Paris precisamente no período áureo da *belle époque* (1850-1870), oferecendo um modelo de consumo e práticas musicais adequados aos ideais da modernidade.

Nascido em uma família judia na cidade alemã de Colônia, teve a música como parte de sua vida desde muito cedo. Iniciou seus estudos de violino aos seis anos

de idade, aos oito compunha de improviso pequenas melodias e aos nove fora surpreendido praticando com sucesso aquele que seria seu instrumento: o cello.

Seu pai, Isaac Juda Offenbach né Eberst (1779–1850), tinha uma vida itinerante como *cantor* em sinagogas e tocando violino em cafés. Interessado pelo desenvolvimento musical de seus filhos Isaac queria que os mesmos fossem vistos como pequenos prodígios e encaminhou Jacob para seu primeiro professor, Herr Aleksander, após o que o jovem já dava mostras de seu talento tocando trechos de ópera e música para dança em restaurantes e tabernas de Colônia, acompanhado por seus irmãos.

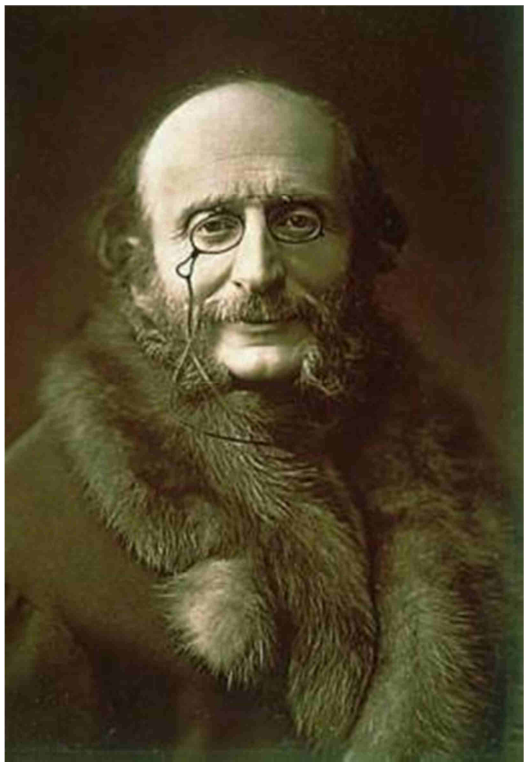


Imagem 28: Offenbach por Nadar, 1876.
Fonte: (KRACAUER, 2002).

Inspirado pelo talento de seu filhos, Isaac Juda Eberst, decide enviá-los para Paris onde as possibilidades de estudo e oportunidades seriam maiores. Assim em novembro de 1833 Julius, Jakob e seu pai viajam para Paris. Chegando ao seu destino, uma intensa e cansativa negociação se fez necessária para a admissão de ambos no conservatório da cidade. As idades e a nacionalidade estrangeira dos filhos de Isaac não atendiam ao regulamento da instituição. O diretor do conservatório, Luigi Cherubini (1760-1842), prezava pelo rigor normativo da instituição, tendo inclusive negado a

matrícula do jovem Franz Liszt, mas acabou por aceitar uma audição dos jovens músicos que resultaria na admissão destes. Neste período Jakob e Julius adotam a versão francesa para seus nomes: Jacques e Jules. Kracauer relata sua admiração com a cidade neste primeiro momento:

> Depois de uma viagem de quatro dias e noites inteiros os viajantes chegaram ao seu destino. Como eles viajaram através do cansativo e ruidoso labirinto de ruas de Paris – Offenbach nunca havia visto tantas ruas e casas antes – eles sentiram como se tivessem sido arrastados para um labirinto. Em algum lugar ou outro chegavam a uma rua agradável, mais larga que as demais – que, com suas árvores e jardins lembrava mais uma avenida. Esta era a primeira visão de Jakob dos Boulevards (KRACAUER, 2002, p.39).

A temporada de estudos em Paris seria um importante passo para a formação do jovem músico que, ademais, contava com a companhia de seu inseparável irmão Jules. É interessante notar que em uma aproximação com Sant'Anna Gomes, Offenbach também tivera um irmão novo cuja relação o acompanharia ao longo da vida. Jules Offenbach viveria em Paris como professor de violino e músico da orquestra que seria criada e administrada por seu irmão, a Bouffes-Parisiens, e teria com o mesmo uma relação de grande proximidade:

> Onde quer que Jules fosse o nome de seu irmão o seguia como uma sombra, e ao longo de sua vida seu papel limitou-se ao de ser o irmão de Offenbach. Ele próprio era uma sombra, condenado a ser enterrado em silêncio, ligado inseparavelmente ao irmão mais novo cuja sombra ele era, ele morreu dias depois deste, em silêncio e, inevitavelmente, como se ele nunca tivesse tido uma existência independente (KRACAUER, 2002, p.41).

Muito embora seja um pequeno detalhe comum na biografia de ambos (Offenbach e Sant'Anna Gomes), é difícil não reconhecer a ressonância que este ponto parece sugerir. O peso do nome do irmão ilustre condenando-o à uma existência associada e subalterna, marca o mito que envolve a memória de ambos quase como uma maldição, muitas vezes deformando algo que estaria muito mais próximo de uma intensa e prolífica parceria.

Um ano após seu ingresso no conservatório, Offenbach abandona seus estudos, pouco atraído pelas aulas de cello do professor Olive-Charlier Vaslin e é admitido como instrumentista no Opéra-Comique (1835). Porém até mesmo o novo trabalho iria cansá-lo por sua monotonia. Ensaiar o mesmo repertório (óperas cômicas de Louis Hérold, Adolphe Adam e Esprit Auber, entre outros) incansáveis vezes iria

estimular o humor debochado e crítico de Offenbach[64] e que resultaria sucessivos multas em seu salário como resposta. Dinheiro que seguramente faria falta uma vez que levava uma vida de grande sobriedade[65]. A experiência com a orquestra deixaria um impressão muito viva, como vemos por seu relato:

> Durante os três anos em estive preso ao meu lugar na orquestra, eu estava tão insatisfeito e infeliz, e entendo tão bem a irritação de ensaiar sob a direção de um compositor arrogante, que eu sempre considerei como meu dever tratar os artistas aos quais a performance de minha música foi confiada o mais gentil e decentemente possível (KRACAUER, 2002, p. 62).

A alternativa ao trabalho na orquestra viria através de aulas particulares, mas para que esta fosse uma opção possível Offenbach precisava ser introduzido em um ambiente restrito e que também seria paradigmático para Sant'Anna Gomes, o dos salões da nobreza. As conhecidas festas ou 'partidas' ofereciam um ambiente propício para a articulação entre a nobreza e a burguesia. Oferecer uma festa suntuosa era uma oportunidade para muitos nobres, chance para o estabelecimento de relações duradouras e casamentos, a possibilidade de um consórcio familiar com um burguês em ascensão poderia assegurar o destino de toda uma família, donde a importância destes eventos, e para o músico esta peregrinação dos salões poderia definir a sorte de projetos futuros.

A música nos salões era compartilhada com a carreira de virtuose, e trazia para o jovem Offenbach oportunidades profissionais novas. Uma de suas principais anfitriãs era a condessa Clotilde de Vaux (1815-1846) cujas festas e reuniões atraiam importantes membros da nobreza e intelectualidade. Contudo, tanto o universo dos salões como a carreira de virtuose seriam ainda um passo inicial para o futuro compositor.

Seria no pequeno *Théâtre des Bouffes-Parisiens* que Offenbach teria seu primeiro sucesso como compositor de operetas. O teatro tinha capacidade para apenas 300 pessoas e trazia para Offenbach uma série de desafios: a restrição quanto ao número de personagens (apenas três cantores ou atores) e a necessidade de equipar o teatro, recrutar atores, cantores e músicos e escrever a música para a peça. Apesar destes

---

[64] Kracauer enumera que certa vez o músico teria enlaçado estantes de partituras e cadeiras e as colocado para dançar durante uma apresentação (KRACAUER, 2002, p. 44).

[65] Em outro exemplo, vemos a vergonha de Offenbach que em momentos mais severos era obrigado a viver apenas de batatas, e para escapar da humilhação colocava-as dentro de um estojo de violino vazio (KRACAUER, 2002, p.45).

desafios, em 5 de julho de 1855, estreia no teatro a opereta *Les deux aveugles*, com grande sucesso. Inaugurando sua parceria com o libretista Ludovic Halévy, que o acompanharia ao longo da carreira por 21 obras, o sucesso da opereta coincide com a Exposição Universal de 1855.

A coincidência com a Exposição Internacional de 1855 não parece fortuita. Tanto o sucesso de sua Companhia, *Bouffes-Parisiens*, como o seu próprio parece relacionado com o movimento de internacionalização que os grandes avanços e a economia capitalista traziam. Juntos com estes um exército de pessoas desenraizadas pairavam sob os grandes centros em busca de entretenimento. Ponto comum entre sua produção e a de Sant'Anna Gomes parece ser a formação cada vez mais evidente de um público ávido por entretenimento:

> Offenbach teve a sorte de que a abertura do *Bouffes* coincidiu com o início da Era Internacional e que seu gênero correspondia exatamente aos desejos secretos dos estrangeiros. Não foi por acaso que seu gosto era o mesmo do público francês. E mais importante, Offenbach oferecia a estes algo que não poderia ser achado em nenhum outro lugar – um tipo de música que era diretamente inteligível para eles. Sua alegria e ternura, ao invés de ser expressa em uma idioma marcadamente local, eram enraizadas em um terra distante na qual toda a humanidade se sentiria em casa. Não seria o próprio Offenbach um estrangeiro? A música de Offenbach, assim como os filmes de Charlie Chaplin, foi um fenômeno internacional em uma época de desenvolvimento internacional, onde grandes esperanças eram depositadas sob a permanente reconciliação entre os povos. Nestas circunstâncias, era inevitável que uma multidão em busca de prazer iria pairar à superfície (KRACAUER, 2002, p. 176).

Em 1858, estreia no teatro *Orphée aux enfers*, obra ambiciosa de Offenbach que seria amplamente debatida pela crítica especializada da época, é uma opereta em dois atos que traz o mito grego de Orfeu traduzido para realidade da Paris de seu tempo. A crítica acusava a obra de profanar o tema clássico da mitológica grega e ao mesmo tempo criticar indiretamente a decadência do regime de Napoleão III. Contudo, o acirramento da querela só despertou ainda mais o interesse pelas récitas e em abril de 1860, até mesmo o imperador comparecia a uma das apresentações. Em seu enredo, Orfeu aparece como um:

> violinista e adepto da música de vanguarda, fabricava mel; Eurídice, que não suportava a música do marido, tinha como amante o pastor Aristeu, na verdade Plutão, que a faz morrer para levá-la aos infernos, para grande alívio do marido. No Olimpo, também não reinava a harmonia celestial: Juno tinha ciúmes das escapadas de seu marido Júpiter, Cupido e Vênus só voltavam

> para casa altas horas da noite, e todos só mantêm as aparências para agradar à 'Opinião Pública' [...] É ela quem obriga Orfeu a descer aos infernos para resgatar a esposa, a quem o inferno não desagradou nem um pouco. Pressionado pela Opinião Pública, Plutão é obrigado a devolver Eurídice para o marido, mas transforma-a em bacante (NOGUEIRA, 2001, p. 112).

Tendo a Opinião Pública como seu único elemento regrador fica claro o esforço pela manutenção das aparências e convenções. À parte do universo mitológico do enredo Olimpos e infernos eram recriados na cidade, igualmente regrados por esse deus novo da modernidade que era a 'opinião pública'. E, novamente Benjamin nos revela a maneira como a alegoria mitológica teria implicações ainda mais próximas:

> Na Grécia Antiga, mostravam-se lugares pelos quais se descia ao reino dos mortos. Também nossa existência desperta é uma terra em que se desce ao reino dos mortos, cheia de lugares aparentemente insignificantes, onde desembocam os sonhos. Passamos por eles todos os dias sem nada suspeitar; porém, mal vem o sono, nos apressamos em voltar em sua direção, procurando-os pelo tato, e nos perdemos nos corredores sombrios. O labirinto de casas das cidades assemelha-se à luz do dia à consciência; as passagens (são elas as galerias que conduzem a sua existência anterior) desembocam de dia imperceptivelmente nas ruas. Entretanto, à noite, das massas de casas sombrias, emerge assustadora sua escuridão mais compacta e o transeunte tardio passa apressado por elas, a não ser que o tenhamos encorajado a empreender a viagem pela ruela estreita (BENJAMIN, 2007, p. 123).

Não obstante sua crítica social mais ampla a peça de Offenbach tratava com ironia instituições basilares da sociedade tais como o casamento e a família:

> Se levarmos todos estes elementos em consideração, podemos entender porque Offenbach escandalizou críticos e escritores franceses. Afinal, na trama de sua opereta, o casamento e a família, vistos como instituições básicas da sociedade, transformaram-se em temas controversos e em motivo de riso, uma vez que Orfeu e Eurídice não eram tão apaixonados e fiéis um ao outro, como nas outras versões da lenda, e cultivavam amores extraconjugais e escusos, dos quais não escapava sequer o Olimpo, onde reinava a desarmonia entre os casais e eram comuns as traições entre esposos. Assim, em lugar de uma postura sisuda e de uma crítica permeada por teses moralmente rígidas subjacentes ao texto, a opereta de Offenbach utilizava-se de uma linguagem jocosa, lançando mão da dubiedade de sentidos para fazer uma leitura ácida de tais instituições consubstanciando-se, desta maneira, como uma imagem crítica da sociedade do seu tempo. Por meio do artifício do riso, Offenbach levava o espectador a pensar nas mazelas de uma sociedade que, apesar de pintada como grave e sóbria pela dramaturgia realista, tinha um forte lado de frivolidade e hipocrisia (SOUZA, 2006, p. 241).

A 'opinião pública' era o deus moderno responsável entre outras coisas pelo próprio milagre de Offenbach, amparado muitas vezes pela sua criatura mais direta: a

imprensa moderna. Em 24 de abril de 1875 o Correio Paulistano divulgava uma carta na qual o compositor planejava convidar especialmente funcionários dos periódicos parisienses da época no sentido de lhes retribuir a generosidade que sempre deles obteve, na carta Offenbach diz que:

> No domingo 21 de março darei, a uma hora da tarde, uma representação da Genoveva de Brabante – gratuita – em favor dos revisores de provas e demais operarios typographicos de todos os periodicos de Pariz. É a menor prova de gratidão que posso tributar à imprensa parisiense, pela benevolencia com que sempre me tem tratado. É tambem a menor recompensa que posso offerecer a todos esses obreiros que imprimem a resenha de uma obra sem a conhecer, que elogião decorações e maravilhas de espetáculo sem as contemplar, e que põem diariamente a mesa a que nunca se assentão. Quero, pois que essa boa gente tome parte, com suas familias, nos prazeres e nos triunphos de que tanto falão. Dito isto acrescentarei que na ante vespera da representação dividirei egualmente todos os logares do meu theatro entre os diversos periodicos parisienses, e terei a honra de vos enviar em seguida o numero e designação dos que vos correspondem (Correio Paulistano, 24/04/1875).

Em todo o caso, o texto irônico da opereta Offenbach fazendo uma sútil crítica ao regime encontrava ressonância pelos teatros ao redor do mundo. No Brasil, uma febre de montagens de suas operetas garantiria o sucesso das bilheterias, como em abril de 1877 quando o teatro Provisório de São Paulo anuncia a montagem de *Orphée Aux Enfers*. O teatro inaugurado no dia 23 de agosto de 1873, situava-se em um casarão na Rua Boa Vista. E o espetáculo anunciado prometia uma noite especial para um público ávido por operetas.

No início de 1877, esta mesma companhia divulgava a montagem de outras operetas de Offenbach: *Le violoneux* em 17 de fevereiro, *Tromb-al-ca-zar* e *Le 66* em 24 de fevereiro, *Une Nuit Blanche* em 03 de março, *Le 66* e *Pomme d'Api* em 04 de março, *Pomme d'Api , La rose de saint flouer* e *Les pompiers de Nanterre* (esta com música de Nargeot) em 13 de março e *Mr. Choufleuri: Resterá chez lui le...*e *Les pompiers de Nanterre* (Nargeot) em 17 de março. Em todos os anúncios, a partir de 03 de março, é anunciado ao fim que o espetáculo *Orphée Aux Enfers* está 'em ensaios para ir à scena brevemente' (Correio Paulistano de 16/02 - 28/03/1877).

Sob a direção de Gabriel Giraudon a Companhia Lyrica Franceza realiza então a montagem de *Orphée Aux Enfers* em primeiro de abril daquele ano, ao que se seguiriam mais quatro récitas (8, 12, 15 e 19 de abril) demonstrando o imenso sucesso da montagem. Esta contava com elaborada produção e corpo de artistas e nos traz os

reflexos da produção do compositor em São Paulo (Correio Paulistano 08 – 19/04/1877).

Outras montagens de operetas de Offenbach seriam anunciadas posteriormente, tais como, em 1882, com a *Archiduqueza* em 11 de novembro no teatro São José. Em 1883 novamente a *Archiduqueza* em 09 de janeiro, a *Archiduqueza* e a *Filha do Tambor-mor* em 27 de novembro e 29 de dezembro, tendo sido a primeira no teatro Gymnasio e a segundo no teatro São José. Em 1884, o teatro São José anunciava a montagem de: *A baroreza de Cayapó* em 29 de março, *A Perichole* em 10 de abril, *A princeza de Trebizonda* em 06 de junho e a reapresentação de *A baroreza de Cayapó* em 14 de junho.

Em 1885 chegaria à vez de *O barba Azul* em 06 de agosto, e *As mil e uma noites* em 14 de agosto, ambas no teatro São José. E em 1891, A perola do Peru, no teatro São José em 27 de outubro.

As montagens de Offenbach seriam cada vez mais comuns, muitas vezes se prestando à adaptações variadas. Cabe observar que ao longo do tempo um público cada vez mais ciente das características do gênero iria se constituir, inclusive, avaliando as adaptações quanto ao seu grau de sucesso. Em 1867, o Correio Paulistano publica *Hespanha: scenas de viagem*, folhetim de Julio Cesar Machado que descreve uma adaptação ruim de *Orphée Aux Enfers*.

No folhetim consta que naquela noite seria apresentado no teatro das Zarzuelas ‘uma peça que attrahia grande concurrencia: era um arranjo de uma celebre opera do theatro des *Bouffes de Paris*, *Orphée Aux Enfers*, que um hespanhol imitara son o titulo *Los dioses del Olimpo’*. Porém, a adaptação deixava à desejar, não antendento às expectativas de um público que compreendia muito bem as qualidades de uma boa opereta:

> Um despauterio, uma extravagancia, uma doidice franceza, que o espirito francez auxiliara e que o hespanhol perdeu a ffeição, a indole, a galanteria. Nada daquillo dava idea da opereta de Offenbach, e os actores estavam tão contrafeitos como o publico. Não era aquella a graça hespanhola, e deixara de ser a graça franceza; era um deploravel arremedo sem originalidade, nem chiste, sem invenção nem graça; os hespanhes e as hespanholas dançavam o cancan no segundo acto, uma sombra esqualida de cancan, alguma coisa de triste e funebre! [...] via-se um artista de talento a querer dar graça hespanhola a uma folha dramática que só podia viver da espirituosa tolice, *spirit bete*, dos francezes, e a gente a querer rir-se com a alma e sem poder, e as hespanholas a bocejarem, e os hespanhoes pasmados a olharem boquiabertos para aquelle disparate sem tom nem som, e os actores a

> perceberem que não divertiam ninguem, e a gente a olhar uns para os outros como quem perguntava: 'O que vem a ser isto?' (Correio Paulista, 11/10/1867).

Mesmo se tratando de um folhetim, que a rigor não descrevia uma cena real, é interessante observar como o autor apresenta a decepção do público com o espetáculo.



Theatro Provisorio

Companhia Lyrica Franceza do Cassino Paulistano

EMPREZA E DIRECÇÃO DE

G. GIRAUDON

Domingo 1.º de Abril de 1877 Domingo

GRANDE e EXTRAORDINARIO ESPECTACULO

Estréa de Mme. HASSANI

Primeira cantora lyrica

Primeira representação da celebre e apparatosa opera-buffa em 4 actos:

ORPHÉE AUX ENFERS

Musica de J. OFFENBACH

Mme. HASSANI desempenhará, pela primeira vez, o importante papel d'*Eurydice*.
O resto da distribuição será annunciado no programma do dia da representação.

Scenario todo novo, pintado pelo habil scenographo *Sr. André Cabouligne*.
Accessorios feitos expressamente pelo Sr. *Mouriane*.
Vestuarios executados sobre o modelo exacto dos de Paris, pela Sra. *Hagué*, costureira da companhia.
Mise en scène de *Mr. Barrère*.

Preços para as representações d'**Orphêe**
Camarotes de primeira e segunda ordem. 10$000
Cadeiras numeradas. 2$000
Galerias e entradas geraes. 1$000

N. B. Recebe-se, desde já, encommendas de camarotes e cadeiras na residencia do emprezario, 49, rua da Imperatriz, do meio dia ás 4 horas da tarde.

Typ. do *Correio Paulistano*

Imagem 29: Anúncio da Companhia Lyrica Franceza Cassino Paulistano.
Fonte: (Correio Paulistano, 28/03/1877).

Em outro ponto passa a descrever os elementos faltantes que deveriam fazer parte de uma verdadeira opereta:

> A opera não era opera; faltavam-lhe os calembourgos, o jogo de palavra a ratice, o disparate galante; era alguma coisa que se parecia com tudo isso, mas que não se sabia o que era; uma especie daquella lenda allemã, em que

> se vê a sombra de um cocheiro a limpar a sombra de um cavallo com a sombra de uma esponja! (Correio Paulista, 11/10/1867).

É interessante observar que a análise do autor parece se dirigir a um público que a compreende e, que no momento mesmo da composição das operetas de Offenbach já é possível testemunhar um público tão fortemente familiarizado com o estilo que é capaz de discriminar o quanto uma montagem o atende. Ainda mais quando verificamos que a primeira montagem de *Orphée Aux Enfers* no país datava de apenas dois anos antes, tendo sido realizada no Rio de Janeiro em 3 de fevereiro de 1865, pelo empresário francês monsieur Arnaut (SOUZA, 2006, p. 227).

A análise era por vezes aprofundada, garantindo discussões extensas sobre o valor artísticos das operetas. O Correio Paulistano de 1894, por ocasião da estreia de I briganti comentava que:

> a musica de Offenbach cahira no gosto do publico que preferia ouvir um gracioso couplet a apreciar uma aria ou romanze de qualquer opera seria. Por isso muitos criticos acusaram-no de haver rebaixado a arte musical no nivel do mais infeme cancan, como se vê no Orpheu no inferno e a outras peças de egual teor. Tal acusação, porém, deixou logo de existir desde que mais tarde reconheceram na sua obra musical a mais bella caricatura de homens e factos do seu tempo, de velhas instituições, do burguesismo, do militarismo, etc. (Correio Paulistano, 11/ 09/ 1894).

As adaptações da obra eram uma necessidade por duas razões principais: a linguística, que trazia a necessidade da tradução uma vez que a apresentação do original em francês dificultaria sua recepção no país; e a temática, já que o universo desenvolvido pelo enredo pressupunha uma familiaridade com a mitologia grega. Como exemplo de adaptação de sucesso temos, em 31 de outubro de 1868, a montagem no teatro Fênix Dramática da opereta *Orfeu na Roça*, feita pelo ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques (1839 – 1892). O sucesso era inequívoco, atraindo para o teatro uma multidão, uma presença tão expressiva que superaria a da versão original:

> No dia 17 de novembro, a peça já atingiria sua décima quarta representação. Tamanha foi a receptividade do público ao espetáculo que os anúncios dos jornais mais importantes da cidade começaram a circular a informação de que a opereta passaria a ser encenada em duas sessões, às tardes e às noites, nas terças, quintas, sábados e domingos, e os camarotes poderiam ser reservados no escritório do teatro, sendo as referidas reservas respeitadas até às onze horas da manhã do dia do espetáculo para o qual havia sido feita a reserva [...] Encurtando a história: em poucos meses Orfeu na roça atingiria as

> quatrocentas representações, uma marca que, diga-se de passagem, superou a do Orfeu nos infernos (SOUZA, 2006, p. 228).

O programa de concerto, feito pelo autor, alertava para os vícios da apresentação, em tom debochado e já prenunciando a farsa advertia que:

> Antes da leitura: Fiz imprimir o Orfeu na Roça para que o público pudesse apreciar mais de perto o espírito da paródia, se é que o tem. A poesia tem grandes defeitos, não me envergonho de o dizer, não sou poeta, e a música forçou-me ainda a maiores defeitos. Feita esta explicação, fico com a minha consciência tranquila e dou plena desculpa às línguas da crítica oficial (SOUZA, 2006, p. 233).

Orfeu na Roça traria basicamente o mesmo enredo do original de Offenbach. Tendo sido composta em três atos e sua ação desenrolada 'na roça na província do Rio de Janeiro em 18...' local que 'não passava de uma cidade tacanha e provinciana, se comparada às cidades europeias que usufruíam do mesmo status de capital. Estes arrabaldes, por sua vez, eram habitados por uma parcela pobre da sociedade, sobretudo por homens livres com poucas posses, libertos e escravos, estes últimos sob a tutela de seus senhores ou aquilombados'. Neste ambiente se apresentam os personagens da peça 'um vendedor de mel de abelhas, o escrivão do Juiz de Paz e o próprio Juiz, o barbeiro da freguesia, um pescador, um capitão reformado, um ex-empregado de estrada de ferro, e moleques e negrinhas da fazenda, estes últimos como deuses e deusas que compunham o coro da opereta' (SOUZA, 2006, p. 241).

Os personagens do enredo original são assim, abrasileirados, dando à peça um caráter muito mais direto. Desta forma, Orfeu será o músico Zeferino Rabeca, a quem a mulher chamava de 'arranhador de tripas'; Morfeu, deus do sono, transforma-se em Joaquim Preguiça; Cupido passou a responder pelo familiar apelido Quinquim das Moças; e a Opinião Pública, figura central da opereta, foi batizada com o nome de Chico da Venda.

Assim como os personagens a temática seria adaptada para o contexto nacional, trazendo, entre outras questões, a do trabalho escravo. Ao comentar sobre Tadeu e seu escravo a peça crítica à situação vivenciada pelos escravos, 'na qual a figura do trabalhador cativo não chega sequer a equiparar-se à de um burro, pois este desfrutava da liberdade de pastar e espojar-se, enquanto aquele não passava de um desgraçado, submetido ao trabalho forçado e à vontade de outrem'.

> Tadeu e seu escravo são, sem dúvida, duas personagens que reproduzem a lógica de dominação que informava aquela sociedade, lógica esta baseada na violência gestada pela escravidão, que atravessava aquela sociedade de ponta a ponta e instalara-se entre o privatismo (em que circulava o poder de decisão), o autoritarismo (que criava precários consensos) e a exclusão da maioria da população, marcando de maneira indelével a sociedade como um todo (SOUZA, 2006, p. 252).

Não obstante as versões exitosas que circulavam no Brasil ou ao redor do mundo, outros sucessos se repetiriam na carreira de Offenbach, especialmente ao longo da década de 1860, tais como: *La belle Hélène* (1864) novamente abordando temas da mitologia grega, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) ironizando as relações de corte e militares alemãs, *La Périchole* (1868) e *La vie parisienne* (1866) esta última que tratava da vida moderna e contava entre seus personagens com a figura de milionário excêntrico brasileiro, personagem exótico da sociedade parisiense.

Dentre estas *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 1867, seria seu maior sucesso, uma sátira ao militarismo que coincidia com a Exposição Universal do mesmo ano e estabelecia seu sucesso por toda a Europa. A este sucesso se seguiam outras montagens igualmente bem sucedidas: *Robinson Crusoé*, *Geneviève de Brabant* (1867), *Le château à Toto*, *Le pont des soupirs* e *L'île de Tulipatan* (1868).

Durante a Guerra Franco-Prussiana (1870), o compositor abandona o país. Sua ironia e temática eram interpretadas como representativas do que havia de pior e mais degradante no Antigo Regime e, independente de sua identificação com Paris, sua origem alemã também causava desconfiança. Retornando ao país um ano mais tarde mas já tendo sua imagem abalada.

Após uma turnê de sucesso nos Estados Unidos, durante a Exposição Universal de 1876 (Centennial Exhibition), Offenbach já muito doente, gota, desenvolve seu último projeto*: Les contes d'Hoffmann*, vindo a falecer em 1880, um ano antes de sua montagem.

As mais de cem operetas de Offenbach acompanham com precisão o espírito da Paris de sua época e, observando o estudo de Theodor Anton Henseler (1902-1964), podem ser divididas em cinco categorias principais: idílios campestres, operetas urbanas, operetas militares, farsas e burlescas ou paródias. O material musical empregado nestas obras é sempre muito tradicional e simples, porém desenvolvendo um rico discurso melódico e rítmico. Esta característica tornava suas operetas dinâmicas e

trazia a comparação com certa inconstância, longe da grande literatura suas obras estariam mais bem comparadas com as crônicas literárias seja pela ironia inteligente ou pela fluidez do discurso:

> Algumas de suas óperas são simplesmente o equivalente do jornalismo musical. A facilidade com a qual ele criava reforçou sua inclinação para satisfazer a grande demanda por seu trabalho na temporada. Camille Saint-Saëns observou que suas partituras estavam repletas de pequenas notas microscópicas, como 'pés de moscas', e por pura pressa mal tocavam o papel. Há uma conexão entre a pressa na obra de Offenbach – isto é, nas ocasiões em que esta é evidente – e o vínculo que o prende à superfície da vida. Algumas frases que ele escreveu com a idade de cinquenta cinco anos, olhando pra trás em sua imensa produção e toda uma vida de experiência, ilustram quão fortemente ele tendia por natureza à ter em conta a transitoriedade, a impermanência das coisas (KRACAUER, 2002, p. 190).

A orquestra que Offenbach tinha à disposição era composta por dezesseis instrumentos[66]. Em geral, ele compunha para flauta, oboé, clarinete, fagote, duas trompas, piston, trombone, tímpanos e percussão e uma pequena seção de cordas de aproximadamente sete músicos, quando possível eram acrescentados corne inglês, harpa, oficleide entre outros. A orquestração sóbria juntamente com a clareza das linhas lhe conferiria a alcunha de "*Mozart des Champs-Élysées*" e teria sua motivação na oposição ao estilo opulento dos grandes sinfonistas:

> Ele se associou à tradição musical do século XVIII e definiu como objetivo do *Bouffes* o renascimento do *'genre primitive et gai'*, o ressurgimento do espírito francês esquecido de alegria [...] Ao mesmo tempo, ele criticou a grandiosidade em música. 'Em uma ópera que dura apenas três quartos de hora, em que são permitidas apenas quatro personagens e uma orquestra de, no máximo, trinta músicos é preciso ter ideias e músicas tão genuínas quanto o dinheiro. Também vale a pena notar que com uma pequena orquestra, como, aliás, bastava para Mozart e Cimarosa, é muito difícil encobrir erros e imprecisões como as que uma orquestra de oitenta músicos pode encobrir sem dificuldade.' Ao expressar sua preferência pela ópera em pequena escala, Offenbach pensava menos na redução de escala que lhe era imposta pelas circunstâncias do que no fato de que esta representava o oposto do pomposo e inflado. Ele se opôs a vestir sua música com crinolinas. Frequentemente, achava uns poucos compassos suficiente para indicar uma cena inteira. Contra a grand opera, ele era como David matando Goliah com um estilingue (KRACAUER, 2002, p. 1184).

Para além das possibilidades musicais do gênero, o sucesso das operetas de Offenbach se relaciona de maneira precisa com o auge da ditadura de Napoleão III. O

---

[66] Podendo chegar a trinta ou mais dependendo do concerto.

início do sucesso de Offenbach e o término do mesmo coincidem de maneira exata, com as exposições universais de 1855 e 1867 (KRACAUER, 2002, p. 321). Mais do que uma política cultural programada isto demonstra certa orientação de um público para determinado produto cultural.

Kracauer enfatiza que Offenbach possuía uma excepcional sensibilidade para com a sociedade ao seu redor. Seu sucesso com as operetas só se afirmaria quando todas as condições, políticas econômicas e sociais estivessem em jogo: o estabelecimento da ditadura, a dominação do capital financeiro, o surgimento da economia global e os *boulevards*. Como índice desta relação é possível observar o modo como o colapso de Segundo Império acompanha o fim do interesse pelas operetas. Na falta de ambiente social favorável o gênero se enfraquece (KRACAUER, 2002, p. 25).

O escapismo possível pela distração trazia a urgência da produção em larga escala[67]. Escritores de vaudevilles produziam em massa, muitas vezes com a colaboração em equipe análoga a de produções hollywoodianas contemporâneas, seu trabalho era quase industrial. A parte musical muitas vezes era composta por números musicais já conhecidos intercalados com as partes faladas, o que fazia com que a elaboração de música composta especificamente para as produções fosse uma preocupação muito rara. Estas características junto com uma dose grande de ironia fariam com que o cenário para o desenvolvimento da opereta fosse delineado (KRACAUER, 2002, p. 83). Um gênero muito distante dos dilemas da grande ópera:

> Era característico do período que o objetivo de todas as formas de entretenimento era apenas entretenimento. O único objetivo era matar o tempo, não dar-lhe um significado [...] Não seria este um tempo propício para Offenbach? Poderíamos esperar uma recepção pronta para a opereta. Offenbach mesmo sabia o que ele devia ao tédio. 'Meu sonho sempre foi fundar uma sociedade de seguros mútuos para combater o tédio', ele costumava dizer, e foi por este sonho que ele criou a opereta (KRACAUER, 2002, p. 122).

Este é um ponto interessante na comparação com Sant'Anna Gomes. O tédio contra o qual Offenbach concentra suas energias é, igualmente, filho de sua época. A industrialização, a internacionalização do consumo, a vida sob a organização das

---

[67] Aqui é preciso lembrar Benjamin, ao afirmar que: 'A opereta é a utopia de um domínio duradouro do capital' (BENJAMIN, 2007, p. 45).

grandes cidades traz de maneira evidente para o caso de Paris a necessidade de um lazer igualmente em larga escala.

Embora diferente do que acontecia em Campinas em grau, é possível ver semelhanças sob o viés do consumo e da necessidade de adaptação a um estilo de vida cada vez mais urbano e público. A organização dos clubes e sociedades, a própria vida cultural da cidade é reorganizada em função desta nova sociabilidade urbana com a qual Offenbach lida diretamente.

O trabalho de Offenbach, o estilo direto e espontâneo das operetas tem relação com a companhia de Zarzuelas Espanholas, ou mesmo com a atuação em clubes e sociedades de Sant'Anna Gomes uma vez em que estes não fazem parte do universo da grande arte, talvez traduzido pela ópera e o sinfonismo, mas sim de uma esfera de consumo que está intrinsicamente ligada com a sociabilidade da *belle époque*.

Não cabe à estes artistas a criação de obras notáveis que revolucionem estruturas composicionais os as resignifiquem, mas sim, contribuir para o exercício de uma ritualística social definido pela rotina cultural das cidades.

Para isto, tanto Offenbach como Sant'Anna Gomes seriam, ambos, assíduos personagens de reuniões em clubes e sociedades, salões das principais famílias e os eventos de suas respectivas cidades. Este ambiente social, território de disputas diversas, seria o ambiente ideal para a efetivação de suas carreiras.

Isto faz com que a descrição pessoal oferecida por muitos memorialistas sobre Sant'Anna Gomes seja dosada em função de suas atribuições. Ainda que possível qualidade individual ela é, também, uma importante característica de sua atuação profissional, que se faria, à maneira de Offenbach, sob um meio social determinado.

A necessária relação com o meio social faria com que Offenbach fosse atingido fortemente pela reurbanização da cidade. O plano de resignificação do espaço urbano de Paris por Haussmann teria em Offenbach sua feição musical. A escrita musical clara e direta, a ênfase no texto rápido e dinâmico, quase jornalístico, a ironia contundente seriam elementos de suas operetas ressonantes com o ambiente vívido e agitado dos boulevards e, em contrapartida estes ofereceriam o 'barulho' necessário para sua inventiva[68]:

---

[68] Em outro momento, Kracauer fala sobre as reuniões de Offenbach e o como mesmo em ambientes barulhentos ele realizava suas composições: "Além de suas noites de sexta-feira, festas aconteciam, invariavelmente, na casa de Offenbach após cada estreia. Estas eram conhecidas como 'Les soupers de

> Não foi por acaso que Offenbach e os Boulevards foram contemporâneos. Eles estavam relacionados por sua própria natureza. Offenbach era mais um imigrante. Nos Boulevards ele encontrou seus companheiros e a atmosfera de liberdade que ele precisava, consequentemente se sentiu em casa, até mesmo porque os Boulevards não eram uma casa em um sentido ordinário. Ali ele achou o espírito que o atraiu e o tipo de sociedade onde ele floresceu. Ele fez amizades com jornalistas, cuja volatilidade era estreitamente relacionada com a sua própria. Volatilidade que o fez saltar para um notável dom para evitar profundidades perigosas (KRACAUER, 2002, p. 106).

Da mesma forma, não é possível destacar Sant'Anna Gomes do momento urbanístico de Campinas. Direta ou indiretamente este agiria redefinindo práticas e estabelecendo uma rotina própria para a cidade. As reformas do teatro, a criação do passeio público, os clubes e sociedades são o fruto direto de uma urbanização que busca a racionalização da cidade e irá nortear a atividade de muitos, e a do maestro especialmente.

Um paralelo entre os boulevards de Offenbach e o passeio público poderia ser facilmente demonstrado. Espaços de reunião social entre pares que iria abrigar as novas práticas de consumo e cultura, estes seriam ambientes possíveis para a efetivação das condutas. O perambular característico do flâuner institui uma prática típica da modernidade das cidades, o caminhar desinteressadamente sem ir à lugar algum, o surgimento de lugares que não são lugares mas passagens.

É possível interpretar a comparação entre Sant'Anna Gomes e Offenbach quando observamos o contraste oferecido pelos modelos anteriores. Sant'Anna Gomes, assim como Offenbach, foi afetado por uma cada vez mais crescente transformação nos padrões de consumo. Quando olhamos para a trajetória de seu pai, Manoel José Gomes, o paralelo com Offenbach pare ter mais sentido.

Manoel Gomes foi mestre de capela da cidade e, embora envolvido com a criação e condução da banda da cidade, sua trajetória musical era concretamente definida pela igreja. A ruptura entre as trajetórias de Sant'Anna Gomes e seu pai são muito grandes.

Jacques.' Longe de serem prejudiciais ao seu trabalho, estas festas estimulavam Offenbach. No meio de uma reunião social lotada, Offenbach era subitamente absorvido e começava a cobrir a partitura de inúmeros 'pés de moscas'. Outros poderiam demandar uma paz profunda, mas o equilíbrio e concentração necessários para a composição viriam para ele em meio ao burburinho da conversação. Por esta exata razão os Boulevards eram uma necessidade para ele " (KRACAUER, 2002, p. 196).

Em 1868, morre o pai de Sant'Anna e Carlos Gomes. Manuel José Gomes era um músico de prestígio e havia consolidado uma tradição musical consistente na cidade sendo inclusive convidado para se apresentar em outras cidades. Foi mestre de capela na cidade de Campinas e dentre suas diversas atribuições constariam a de "compor música para a igreja, copiar peças, tocar, ensinar, cuidar de sua venda, consertar e vender instrumentos musicais" entre outras[69] (NOGUEIRA, 1997, p. 13).

Se pensarmos em termos de uma comparação pura e simples, o pai de Offenbach não era mestre de capela, o que implica dizer que seu universo de atuação profissional contava já com teatros em funcionamento, temporadas líricas e de concertos, um ambiente já descolado do regramento da igreja. Quando olhamos para Sant'Anna Gomes vemos que o contraste é muito mais forte, o consumo da *belle époque* chega à Campinas sem que bases possíveis fossem estabelecidas. E o resultado é muitas vezes confuso, alternando condutas pelos modelos existentes.

Com a morte do pai, Sant'Anna Gomes recebe por herança o arquivo de partituras do mesmo, patrimônio valioso quando temos em vista a imprensa incipiente do período. Dada à escassez de obras publicadas no país, a imensa maioria das temporadas de uma orquestra dependeria da atividade constante de copistas e a posse ou não de um arquivo dessa natureza seria a única chancela possível para o exercício da atividade. A função de copista, muitas vezes secundada a do compositor, aparece aqui como essencial. Tanto Sant'Anna como seu pai eram exímios copistas e esta função longe de ser menor era a base do trabalho de ambos tornando o arquivo um patrimônio importante.

Pelo inventário Sant'Anna Gomes recebe de seu pai: a escrava Antonia[70], um piano de armário, um par de tímpanos, um violoncelo com arco, uma violeta em bom uso, uma violeta velha, três rabecas em bom uso, um bombo e caixa e rufo usados e o arquivo de música incluindo o armário onde estas se acham (NOGUEIRA, 2001, p. 329).

---

[69] Em as Notas biographicas: Carlos Gomes, de André Rebouças (1879), podemos entrever um pouco do ambiente familiar, onde o autor diz ter "ficado a contemplar um retrato do pai de Carlos Gomes, que se encontrava na sala de visitas da casa do irmão, Sant'Anna Gomes, ao lado de uma *soberba gravura, que representa Meyebeer em etérea apoteose*" (RODRIGUES, 2011, p. 22).

[70] Vide Anexo 9.

Para além de sua importância prática, o arquivo herdado por Sant'Anna tinha implicações simbólicas precisas. Junto com ele Sant'Anna Gomes herdava a posição de seu pai, músico atuante na cidade, e a contingência de exercê-la frente a um panorama completamente diverso. Se para Manuel José Gomes o território para o exercício de suas atividades era a igreja, Sant'Anna Gomes veria, cada vez mais, a ingerência espaços e práticas alheias à atividade religiosa.

> A morte de Maneco Músico em 1868 é uma espécie de marco da mudança de atitude musical que passa a vigorar, da qual Santana Gomes foi um dos mais representativos, pois, em sua época, a música da igreja já não era tão onipresente na vida musical, e havia espaços para outras manifestações musicais. Santana é um músico essencialmente ligado à atividade profana. Embora tenha atuado muitas vezes na igreja e escrito algumas composições religiosas, seu trabalho não está vinculado profissionalmente à igreja como o de seu pai, que na verdade, por contingências históricas, era um funcionário da igreja, sem espaço e tempo para outro tipo de trabalho (NOGUEIRA, 2001, p. 329).

A herança do arquivo permite, sobretudo, demonstrar a ruptura com os modelos do passado, para a qual a posição herdada do pai não seria capaz de ser exercida a partir das mesmas atividades. No contraste exibido através do modelo de Offenbach podemos entrever possíveis aproximações e, igualmente, diferenças. A atuação de Sant'Anna Gomes não seria tão rica como a de Offenbach na mesma medida em que a realidade de Paris não poderia ser simplesmente transposta para Campinas. Em contrapartida, ela seria ainda menos debitária do passado que a precedia, onde a atividade religiosa do pai de Sant'Anna Gomes não se relacionasse com a nova ordem social. Talvez o dilema se apresentasse na forma despretensiosa da qual se valia o *Orfeu na Roça*, onde Sant'Anna Gomes, tal como Zeferino Rabeca, apareceria dando as respostas possíveis dentro do contexto algo provinciano da cidade.

2.3 A Companhia das Zarzuelas Espanholas

Ao longo 1880, Sant'Anna Gomes aparece como empresário, ao lado do tenor cômico Miguel Diez, da Companhia de Zarzuelas Espanholas, gênero de grande aceitação no período, assim como o teatro de revista e as operetas.

Nogueira nos coloca que por essa época o maestro era apontado em lista que estabelecia os eleitores possíveis para a cidade como tendo uma renda satisfatória: 1:000$000 réis, e explica que 'essa renda é elevada se comparada com a média das outras pessoas indicadas na lista, entre 200 e 400 réis'. A autora acrescenta que segundo cronistas Sant'Anna Gomes teria até 'feito fortuna', mas o pesado investimento na Companhia de Zarzuelas Espanholas e a sua posterior falência o levaria a um grande período de endividamento (NOGUEIRA, 2001, p. 326).

Não obstante o malogro do projeto, a companhia era o retrato das mudanças de consumo que se alteravam e o comprometimento de Sant'Anna com o projeto mostra um pouco de sua percepção em relação a estas mudanças.

A companhia anuncia uma série de apresentações para o público campineiro em 1875. Em 15 de agosto, apresenta a zarzuela em três atos *Um Thesouro escondido* (Gazeta de Campinas, 15/08/1875). Em setembro, seria a vez de *El toque d'Animas*, 'interessante e applaudida zarzuela em tres actos com poema de Dario Cespédes e música do maestro Arrieta' (Gazeta de Campinas, 12/09/1875). Mais adiante, ainda em setembro, é anunciada *A filha do Regimento*, 'opera em tres actos, do maestro Donizetti, acommodada à scena hespanhola por Emilio Alvares' (Gazeta de Campinas, 26/09/1875).

Em outubro seria noticiada a montagem de *O Dominó Azul*, zarzuela em três atos com poema de Camprodon e música do maestro Arrieta, ambientada no reinado de Felipe IV, em 1646 (Gazeta de Campinas, 03/10/1875). Tanto *A filha do Regimento* como *O Dominó Azul* seriam reapresentadas em récitas extraordinárias nos dias 07 e 09 de outubro. A reapresentação de *A filha do Regimento* seria oferecida em benefício do tenor cômico da companhia e futuro sócio de Sant'Anna Gomes, Miguel Diez, em nota este convida o ilustrado público campineiro para o espetáculo:

> Chegando o dia de meu beneficio e desejando dar uma prova da minha gratidão para com este illustrado publico, que tão benevolo se tem mostrado, premiando os debeis trabalhos artisticos que empreguei para agradar-lhe,

> determinei lançar mão de uma obra que tem sido digna da sua justa apreciação (Gazeta de Campinas, 07/10/1875).

A *filha do Regimento* teria ainda uma nova reapresentação em 16 de outubro. Em uma récita em benefício do violinista português José Gomes Macedo, que executaria no intervalo o Carnaval de Veneza seguido de 'Waltzs burlescas' (Gazeta de Campinas, 14/10/1875).

A temporada campineira da Companhia de Zarzuelas Espanholas parece ter relação com o projeto da empresa de Sant'Anna Gomes. O sucesso da mesma no teatro São Carlos pode ter ensejado a formação da sociedade entre Sant'Anna Gomes e Miguel Diez e o projeto daquilo que seria a temporada futura temporada paulistana da companhia em 1880.

A zarzuela é basicamente um gênero lírico-dramático espanhol que alterna cenas cantadas e faladas podendo incluir canções e danças, e pode ser apresentada como zarzuela *grande* de três a quatro atos e *chica* de menor duração. O gênero chega ao teatro São José preenchendo o espaço de opção mais leve de entretenimento, que logo seria ladeado por eventos esportivos, curiosidades, o teatro de revistas e operetas, completando um cenário cultural mais despojado.

> […] escritores de vaudeville que produziam quase sob um ritmo de produção em massa, empregavam métodos como aqueles empregados nos cenários de Hollywood dos dias atuais. Seu trabalho era um ramo da indústria ao invés de uma profissão [...] Todas as peças de vaudeville eram não somente canções de music-hall como eram cantadas de uma maneira operística e familiar. Ter uma música especialmente composta para a cena era a última das preocupações. Esta característica favoreceu o surgimento da opereta, uma vez que a sátira política fora uma das funções do vaudeville, esta apenas aguardava o momento para ser revivida (KRACAUER, 2002, p. 83).

Não apenas o uso de partes faladas tornava a apresentação mais leve como a própria narrativa se redefinia, agora ao invés de heróis mitológicos e personagens épicos, pessoas comuns em situações coloquiais e por vezes, cômicas, apresentam a trama com toques de humor e alguma licenciosidade, sempre criticada pela sociedade da época. Diferente da ópera *seria*:

> Os protagonistas das Zarzuelas eram, ao contrário, pessoas comuns das ruas que se envolviam em *qüiproquós*, por vezes picarescos. E isso interessava ao público daquele fim de século, em especial as classes médias em ascensão, que se identificavam com as personagens e situações que ocorriam no palco. (NOGUEIRA, 2001, p.96).

A opção pelo consumo gêneros mais leves de entretenimento é uma característica que parece indicar o novo momento. Tanto o consumo como a produção em massa e, ainda, a vida coletiva das cidades, iriam caminhar ladeados pelo papel de entretenimento cada vez mais amplo. O ritmo coletivo da vida na cidade iria trazer a necessidade de um entretenimento que fosse igualmente coletivo. Fazendo uma leitura do flaneur como opção possível para a vida na cidade, cercando-se do maior número possível de distrações.

> A única saída estava na distração. Aqueles que não pudessem pagar por prazeres caros jogavam jogo após jogo de dominó nos cafés, fumavam charutos às vezes, ou, como qualquer pessoa, passeavam sem rumo ao longo dos Boulevards. Este é o período de origem do flâneur, o pedestre sem rumo que procurou dissimular o vazio ao seu redor e no seu interior embebendo-se de mil impressões casuais. As vitrines das lojas, cartazes, edifícios roupas modernas, carruagens elegantes, vendedores de jornal – ele indiscriminadamente absorve o espetáculo da vida que passa à sua volta [...] Para o flâneur os pontos turísticos da cidade eram como os sonhos de um fumante de haxixe (KRACAUER, 2002, p. 121).

Todos os esforços eram necessários para se evitar o mal maior da vida nas cidades: o tédio. A estrutura que havia propiciado o desenvolvimento capitalista, em contrapartida, apresentava o seu ônus existencial mais direto sob a forma do mais completo desinteresse. Daí a necessidade da sucessão ininterrupta das novidades, a imprensa e o teatro de variedades, todos envolvidos com a cultura em geral seriam tocados por uma demanda pelo novo.

O próprio conceito de modernidade que iria definir o período era uma exigência de sua efetivação. O ‘novo’ seria acompanhado do eterno retorno do sempre igual, desqualificando-o para sua missão redentora e impondo a necessidade de sua substituição. Neste sentido, o interesse por gêneros mais leves e despojados deve ser entendido a partir das transformações sociais que o sistema impunha seus limites e interesses.

O consumo de operetas, revistas e afins, seria menos a depreciação artística de gêneros estabelecidos, como a opera seria, do que uma necessidade articulada pelo viver coletivo das cidades. A construção de sentido para este viver coletivo, à sua maneira: móvel, leve e efêmero. Sobretudo, distante de qualquer ideia de permanência, estes gêneros deveriam suscitar o movimento. A permanência era por de mais o mote da vida no passado e os ideais de movimento da modernidade caminhavam sob a égide de

um mundo em constante e ininterrupta ação. Eram as portas para um mundo líquido onde as certezas, como a grande arte da opera seria, teriam de conviver com o crescente das incertezas e mobilidades de gêneros leves e diretos, todos reunidos contra o tédio. O tédio era um dos temas do período e parece estar associado à produção capitalista e a experiência de vida nas grandes cidades. Benjamin descreve um caso anedótico conhecido na época:

> O tédio começou a ser visto como uma epidemia nos anos quarenta. Lamartine teria sido o primeiro a ter dado expressão a este mal. Ele tem um papel numa pequena história que trata do famoso comediante Deburau. Certa feita, um grande neurologista foi procurado por um paciente que o visitava pela primeira vez. O paciente queixou-se do mal do século – a falta de vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio. "Nada grave", disse o médico após minucioso exame. "O senhor apenas precisa repousar, fazer algo para se distrair. Uma noite dessas vá assistir a Deburau e o senhor logo verá a vida com outros olhos." "Ah, caro senhor", respondeu o paciente, "eu sou Deburau" (BENJAMIN, 2007, p. 148).

O consumo destes gêneros mais leves era um dos caminhos possíveis para a atualização do dilema entre o eterno retorno e a modernidade, tão bem construído por Benjamin (BENJAMIN, 2007). Sob a roupagem da fantasmagoria, o sempre igual surge como novo frente ao tédio da vida coletiva urbana. Ao mesmo tempo em que a rotina de fábricas e indústrias pudesse disciplinar a vida no trabalho, o que poderia ser feito do ócio? O ocioso das cidades precisaria ser abastecido de sensações. Cercado o tempo inteiro de novidades e espetáculos que dessem sentido a vida e, ou, o alienassem dela.

Desta forma a vida na cidade se efetivava ladeada pela necessidade de uma vida fora dela, além de sua rotina e ritmos específicos. Viver na cidade implicava igualmente, esquecer-se dela.

Em paralelo com a popularização destes gêneros e, concomitantes a esta, uma crítica específica se desenvolve atribuindo a estes a pecha de espetáculo menor e degradante. Acalorados debates se apresentam no sentido de definir uma possível hierarquia artística, evidenciando a decadência do momento e a banalidade dessas produções.

Muito embora estes gêneros fossem cada vez mais populares, aos poucos se vê constituir um território permissivo para sua atuação, sob a pressão cada vez maior de seu possível demérito.

Em 1868, uma crônica do Correio Paulistano comentava o sucesso do teatro e operetas francês na cidade, desenvolvendo sua análise com minúcia e estabelecendo critérios em seu julgamento que pareciam ser gerais. O cronista avaliava que a música francesa não 'ficava na memória sendo esta uma das 'pedras de toque da boa música' e uma das possíveis razões para sua inferioridade seria o seu gosto por cançonetas ou para marchas guerreiras:

> Os francezes não são grandes na música de sentimento. São bons para a musica leviana, cançonetas e marchas guerreiras, mas para a bôa musica, de pensamento e sentimentos intimos, prefiro os allemães e os italianos. E não podem sentir-se desta preferencia com a explicação que dou, de sua inferioridade, a qual é a sua paixão pelos combates que não tem os seus rivaes. Pela sua paixão pelo campo, a força de usar e abusar dos instrumentos fortes, como são os canhões, tambores, e fuzilaria, estes instrumentos do campo arrombaram-lhe os ouvidos os fizeram improprios para a musica de dentro de casa (Correio Paulistano, 09/05/1868).

O autor parece certo de que uma ruptura essencial marca a produção de alemães e italianos, de um lado, das dos franceses. No entusiasmo em depreciar a produção destes últimos, o cronista recorre a uma imagem fantasiosa onde era a orquestração pesada seria a responsável pela inferioridade da escrita. 'Os instrumentos fortes', o apelo bélico, o uso de 'canhões' teria 'arrombado' o ouvido dos franceses, agora incapazes para a música 'de pensamento e sentimentos íntimos'. O tom geral da crítica parece sugerir, além de sua disparatada fantasia, a pouca importância na elaboração de argumentos, conquanto o demérito fosse atribuído para o lado francês. Em oposição, alemães e italianos seriam a opção natural e certa frente a levianidade musical dos franceses:

> Ninguem melhor que os italianos, e allemães sabem fazer fallar o coração, em terna e melodiosa musica. Fazem uma voz do céo, o sentimento consolando as feridas da alma com balsamo de anjos, conversações encantadas em que se exprime com palavras occultas a tristeza vaga, saudades de uma patria melhor, sonhos de amor e de gloria, e tudo o que se pode exprimir com a nossa tosca linguagem [...] Aquelle que se acostumou a ouvir a musica dos inspirados, como são os Bellinis e Mozart, não pode mais achar tanto deleite na corriqueira dos francezes, que só por exepção apresentam-na grande e inspirada. Da mesma sorte, os que só ouvem a franceza, não apreciam a italiana. É o motivo porque penso que o Alcazar há de acabar por estragar o bom gosto do Rio (Correio Paulistano, 09/05/1868).

A casa de espetáculos o Alcazar Lírico, inaugurada em 1860 no Rio de Janeiro, aparece aqui como símbolo, reunindo as vergonhas que deveriam ser imputadas ao gênero e sua caracterização depreciativa. Seus *vaudevilles* inspirados em Offenbach e apresentados por uma trupe de artistas franceses seria, para o cronista, a razão para o futuro declínio do bom gosto. Contudo, o texto avançaria apresentando possíveis qualidades dos franceses. Estes conquanto fossem responsáveis pelo declínio do bom gosto musical eram, entretanto, os agentes civilizadores por excelência:

> Não há porém no mundo gente como a franceza para levar a civilisação a todos os cantos do globo. Levam-a com immenso jeito e graça, adoptanda-a à indole e feição daquelle ao qual a explicam tornando certo que para uma idéa tornar-se universal é preciso passar pela bocca de um francez. Sobretudo das modas, luxos, musicas, sciencias, gosta elle de ser introductor e com tanto prazer que até no fundo dos sertões encontrareis um francez a querer civilisar um bugre feroz como Chateaubriand achou mr. Violet, no fundo dos sertões dos Estados-Unidos, ensinando dansa aos indios (Correio Paulistano, 09/05/1868).

É curioso que muito embora o autor deprecie os franceses em sua atuação musical estes aparecem como pioneiros das modas, luxo, costumes e, música. À estes seria encarregada a função de civilizadores, levando a modernidade aos mais longínquos ‘sertões’ do planeta. O texto segue desenvolvendo a missão civilizatória francesa em oposição a um possível tecnicismo inglês, as cogitações sobre qualidades nacionais específicas norteiam o discurso. Onde o francês seria ‘o alegre casquilho que leva a arvore da civilisação, a toda a parte, mostrando a todos os seus differentes, e bellos ramos’. Já o inglês seria ‘taciturno machinista, que trabalha pela arvore da civilisação, regando-a com o seu suor, cultivando-a com sua grande intelligencia’ (Correio Paulistano, 09/05/1868).

O francês não se contentaria em cultivar a civilização, mas ‘rega-a com seu suor, e seu sangue, quer fazer os outros aproveitarem seu trabalho, gosta de ensinar, sendo capaz de sacrificar-se em bem da humanidade, como mais de uma vez o tem provado (Correio Paulistano, 09/05/1868).

Por outro lado o inglês ‘vive comsigo, tem muito juizo, e conhecendo que não tem o espirito universal e geitoso do seu companheiro deixa-o marchar na frente a abrir caminho e esmagar os obstáculos que se antepõem (Correio Paulistano, 09/05/1868).

‘Esmagar os obstáculos’ que houvesse parece resumir apropriadamente o projeto civilizatório que o período apresentava. A alegoria descrita pelo cronista disciplina os papéis que caberiam a cada uma das nações no discurso da modernidade. Enquanto alemães e italianos eram reunidos na qualidade de sua profundidade para a ‘música de pensamento e sentimentos’, ingleses e franceses eram agrupados em nome de seu gesto civilizador, uns tecnocratas, outros, livre pensadores, mas ambos comprometidos com o movimento civilizador.

A crítica estabelece como que um mito fundador, definindo as nações por meio de generalizações de suas possíveis virtudes ou vícios e, fazendo com que a suposta inadequação da música francesa fosse devida a incorreta interpretação de sua vocação, uma vez que o francês seria mais propenso ao gesto civilizador que à prática musical.

Acompanhando a crítica relegada às operetas, as zarzuelas eram, igualmente, consideradas manifestações artísticas menores[71], até mesmo o próprio tratamento dado as *triples* das zarzuelas (solistas do gênero), distava muito do dispensado às divas da ópera e o despojamento do gênero, que aceitava cantoras com mais habilidades dramáticas que vocais, ajudava a reforçar esta ideia[72]. Em uma sociedade que se pretendia moderna e civilizada, desajeitada em meio a modas estrangeiras e novidades, este aspecto coloquial das zarzuelas podia não “ser de bom tom” e rechaçá-lo seria uma opção mais segura. A respeito das ‘triples’ Nogueira coloca que:

> Se as cantoras de ópera eram ovacionadas e tratadas como divas, o que dizer das triples de zarzuelas. Teriam elas o mesmo tratamento? Provavelmente

[71] Em sua A. Carlos Gomes: perfil biographico (1870). Luiz Guimarães Junior nos fala do espanto de Carlos Gomes ao saber que Henrique Alves de Mesquita, talentoso músico da época, tocava trompete em teatro de revista, para obter uma renda complementar. Fato que confirma esta divisão entre gêneros maiores e mais respeitáveis e outros menores (RODRIGUES, 2011, p. 12).

[72] Novamente o paralelo com a Paris da época aparece onde: “Não poucas *grisettes* tinham o hábito de aceitar dinheiro, saindo do *Quartier Latin*, elas se transformavam em *lorettes*. À noite elas corriam para os *Boulevards*, iam à bailes públicos, onde descobriam o fraco para o champagne, e rodopiavam apaixonadamente em torno da ribalta. Seu sonho era aparecer no palco de um dos pequenos teatros da cidade, mas mais frequente do que parece, quando seu sonho se realizava, elas tinham de pagar pelo privilégio oferecendo seus charmes ao público. O palco trazia um sucesso arrebatador cujo auxílio elas esperavam aplacar seu desejo de esplendor e dinheiro” (KRACAUER, 2002, p. 103).
Para uma definição mais precisa dos termos grisette e lorette podemos apontar a definição de Benjamin que segue: “Grisette: Jovem costureirinha na indústria da moda, de condição modesta e costumes levianos, lorette: moça de costumes levianos. O nome é derivado da igreja Notre-Dame de Lorette, situada num bairro onde moravam muitas dessas jovens (BENJAMIN, 2007, p. 113).

> não, uma vez que ao interpretarem personagens populares, quebravam aquela distância que havia entre o cantor e o público, eram vistas como pessoas comuns que tinham boa voz. Não eram as etéreas sofredoras, não sofriam de males incuráveis, nem se suicidavam com venenos previamente preparados. A rigor, seus males eram os mesmos das heroínas das óperas sérias: traições, mal-entendidos, desencontros e amores não correspondidos. Mas o tema era tratado de maneira leve, com frases e ações dúbias que conduziam geralmente a um desfecho feliz. O fato de a protagonista não derramar lágrimas, mas sim provocar riso, certamente quebrava a aura da diva, cuja vida real também deveria ter momentos de sofrimentos (NOGUEIRA, 2001, p.116).

As cenas cômicas, comuns para as operetas, revistas, teatro de variedades, assim como para as zarzuelas, faziam com que a narrativa fosse mais articulada e direta. Isto destacava as habilidades dramáticas de atores e cantores, uma vez que o texto podia não ser a prioridade e oferecia um ambiente propício para a crítica social e de costumes. As cenas cômicas eram normalmente:

> textos curtos, escritos em prosa ou em verso para um ou mais atores, abordando diversos assuntos a partir da costura de elementos diversos. Dentro desta "receita" existiam algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias e ritmos já conhecidos tais como os lundus, maxixes e cateretês; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de mágicas ou de "sortes" (como se dizia naquele tempo) e a abordagem de assuntos do cotidiano. As cenas cômicas apresentavam ainda uma outra peculiaridade: eram encenadas em palcos e picadeiros, tanto no Brasil quanto na Europa, o que as tornava bastante populares entre diferentes plateias. (SOUZA, 2006, p. 229).

Aqui o paralelo com Offenbach aparece novamente uma vez que o universo das operetas era combatido como uma esfera artística menor. Profanando temas mitológicos com anedotas, com partes musicais pouco elaboradas e muitas vezes fazendo uso de alguma licenciosidade o gênero era sempre criticado, mesmo quando de seu maior sucesso. Ao fim do regime seria esta crítica transportada para vida desregrada da elite e seus vícios. Assustado um observador da época descreve o cancan, dança que seria usada por Offenbach, e nos permite constatar seu impacto na sociedade da época:

> Um viajante alemão chamado Ludwig Rellstab escreveu que: 'O ritmo da música é acelerado, os movimentos dos dançarinos se tornam cada vez mais rápidos, mais animados e agressivos; e finalmente a contradança evolui para um grande galope, loucamente circundando o chão. Embora neste momento os movimentos individuais indecentes não são mais vistos, o comportamento dos dançarinos e suas expressões faciais dão testemunho de uma

> voluptuosidade mais intensa, e todo o efeito do galope, à medida que cresce mais e mais selvagem se torna uma chocante licença para um bacanal. A música fica cada vez mais rápida, até que alguém vê mulheres mascaradas, tais como mênades em êxtase, com as bochechas coradas, seios ofegantes, lábios ressecados, cabelos esvoaçantes, carregando a audiência redor do salão, menos aos seus pés do que ao longo de seus corpos, até que ao som do último acorde ela caem em colapso, sem fôlego, no assento mais próximo (KRACAUER, 2002, p. 58) .

É possível compreender que a licenciosidade do cancan não fosse a mesma que a das zarzuelas, ao mesmo tempo em que o contexto político era diferente. Entretanto, é interessante observar como um público interessando em entretenimento, tão somente, começa a se formar e, sobretudo, interessado em se afastar de qualquer discussão política mais ampla, em Paris:

> Estes jovens, no entanto, foram cuidadosos em não se envolver em nenhuma agitação política suscetível de ser perigosa; eles estavam satisfeitos ao ponto de virar às costas ostensivamente ao regime e viver suas próprias vidas boemias. Exilados em seu próprio país, eles se dedicaram a uma vida de prazer como uma forma de escapar dos enganos que os cercavam. A maioria deles tinha dinheiro suficiente para pagar por isso, e assim o cancan, para o qual suas energias frustradas foram dirigidas, cumpriu uma definida função social provendo uma saída para sua hostilidade e um meio de expressão para sua ironia e desprezo (KRACAUER, 2002, p. 63).

As apresentações da Companhia de Zarzuelas Espanholas se deram em São Paulo, no teatro São José, de abril a junho de 1880[73], e pelo menos 11 zarzuelas diferentes são anunciadas no Correio Paulistano, são elas: *Las Hijas D'Eva* de Gastambide, *Los Comediantes de Antaño* e *El Robinson* de Barbieri, *El Postillon de la Rioja* de D. Luiz Olons e Udri, *El Bazar de Novias*, *El Barberillo de Lava-pies* de M. Larra e Barbieri, *El Molinero de Subisa* de D. Luiz Eguial e Udri, *Marsellesa* de D. Miguel Ramos Carrion e D. Francisco Caballero, *Luz y Sombra*, *Nadie se Muera Hasta que Dios Quiere*.

Em 16 de abril, o Jornal da Tarde anunciava a estreia comentando que a 'orchestra é composta dos professores do Theatro S. Carlos, de Campinas' e enumerando o extenso repertório da companhia: *Jugar con fuego*, *Molinero de Su*bisa, *Conquista de Madri*, *Comediantes de Antano*, *Robinson*, *Las Hijas D'Eva*, *Marina*, *Anillo de Yeno*, *Canpanone*, *Bazar de Novias*, *Hija del Regimento*, *Diamantes de la*

[73] Diferente do apresentado em nossa dissertação de mestrado, a temporada de zarzuelas não ocorreu em Campinas, em 1879, mas sim em São Paulo, em 1880 (ABREU, 2010).

Corona, *Hombre is debil*, *Estudiante em Salamanca*, *Catalina*, *Dos Leones*, *Nadie se Muera Hasta que Dios Quiere*, *Dominó Azul*, *Marsellesa*, *Maggyares*, *Luz y Sombra*, *Don Jacintho*, *Sargento Frederico*, *Mis dos Mujeres*, *Diablo em el Poder*, *Hijo del Regimento*, *Relampago*, *Los ladrones de Madri*, *El Tributo*, *Madame Angot*, *Hastas del Toro*, *Panueto de Herbas*, *Tio Canilitas*, *Soiree de Capuchin* 'e muitas outras novas, nunca representadas nos theatros desta provincia (Jornal da Tarde, 16/04/1880).

Em 20 de abril de 1880, o Correio Paulistano comentava a noite de estreia[74] com entusiasmo. 'O nosso publico já conhecedor da opera comica hespanhola, teve para a primeira representação a zarzuela, tambem já representada nesta capital – Jugar con fuego'. Elogiava, primeiramente o libretista, Ventura de la Vega, cuja a 'lettra era cheia de chiste e realçada pela musica de Barbieri'. Adiante seguia enumerando as qualidades dos solistas e atores:

> A 1ª triple sra. Paulina Celimendi, é uma artista de merito; não lhe faltam a voz agradavel, nem correcção nem flexibilidade, e ai a estes dótes acrescentar-se o ter a sra. Celimendi bastante esthetica e algum salero caracteristico, pode-se concluir que a graciosa artista é digna de todo o apreço do publico. O baixo da companhia sr. San Martin dispõe de boa voz. O sr. Leon Carbajal que a começo mostrou-se um pouco acanhado, desenvolveu-se depois conseguindo agradar; O tenor sr. Monjardin é um artista de bastante merecimento; a sua voz é sonora e afinada e revelou-se igualmente regular artista dramatico. Diez, o artista comico, tão conhecido e apreciado nesta capital, esteve como sempre muito engraçado, bem que o seu papel não fosse de grande importancia na zarzuela representada (Correio Paulistano, 20/04/1880).

Novamente, é possível observar que se a zarzuelas não possuíam o apelo direto do cancan, fica claro que aos cantores e atores homens bastaria, por vezes, 'dispor de uma boa voz', enquanto que para as triples 'a estes dotes' havia de se acrescentar 'bastante esthetica e algum salero caracteristico'.

[74] Que havia sido anunciada em 16 de abril (Jornal da tarde, 16/04/1880).



Imagem 30: Teatro São José, 1876.
Fonte: Acervo OESP.

A nota segue descrevendo a trabalho dos coros que haviam sido 'bem ensaiados e compõe-se de boas vozes', e termina comentando a atuação de Sant'Anna Gomes, como regente e diretor da companhia:

> A orchestra é numerosa e bem ensaiada; faz honra à proficiencia do distincto maestro Sant'Anna Gomes. Em conclusão, a companhia de que é emprezario o sr. Sant'Anna Gomes, está muito regularmente organisada e merece a protecção do plublico, que concorreu numeroso ao primeiro espetaculo, applaudindo as artistas (Correio Paulistano, 20/04/1880).

Já no dia 21 do mesmo mês[75], nova zarzuela ia à cena pela companhia de Sant'Anna Gomes e Miguel Diez: *Las Hijas D'Eva*, zarzuela em três atos com 'lettra' de D. Mariano Larra, música do maestro Gastambide e regência de D. José Puig. Ambientada em 1655, a zarzuela apresentava: 'Caballeros y damas de la Corte de Felipe IV de España, arrieros, mozor de la venta, cuadrilleros de la santa inquisicion, coro y comparsas', enredo com clara inclinação quixotesca (Correio Paulistano, 21/04/1880).

[75] Tendo igual anúncio pelo Jornal da tarde 21/04/1880.



Imagem 31: Propagandas da temporada de zarzuelas do teatro São José.
Fonte: A Constituinte, Jornal da Tarde e Correio Paulistano.

No dia 23 de abril, outra crônica do Correio Paulistano comentava a zarzuela apresentada no dia 21 daquele mês. Segundo o cronista, a zarzuela 'veio realçar o merito dos artistas, que se fizeram ouvir pela segunda vez, livres da impressão de uma estreia:

> As sras. Celimendi e Saravia tanto na parte dramatica como na musical dos seus papeis, houveram-se com bastante felicidade. A sra. Sarabia possue uma voz pouco volumosa, porém sabe utilizar-se della com habilidade e graça. Os srs. Monjardin, San Martin e Carbajal, mais familiarizados com a nossa scena, puderam ser melhor apreciados, recebendo merecidos applausos. O quarteto do 3º acto, entre as duas tiples, o tenor e o barytono, foi cantado com perfeição, sendo os artistas secundados pela orchestra habilmente dirigida pelo sr. Puig (Correio Paulistano, 23/04/1880).

Novamente, a crônica clama pelo apoio do público e, ao final, comenta que a 'companhia do sr. Sant'Anna Gomes está em condições de merecer todo o apoio do nosso publico, em geral um pouco difficil na apreciação dos artistas (Correio Paulistano, 23/04/1880).

Já no dia 24 de abril, era anunciada *Los Comediantes de Antaño*, cuja ação se passaria na Castela medieval, contando entre seus personagens com aldeães, comediantes, damas, cavaleiros, soldados, pajens, virtudes, estações e elementos entre outros. (Correio Paulistano, 24/04/1880). No anúncio aparece um comentário sobre possíveis dificuldades que a companhia passava: 'Apezar das muitas difficuldades que a empreza tem que vencer para pôr e scena obras como a que hoje se annuncia, vencidas ellas, terá lugar sabbado a 1ª apresentação de uma das zarzuelas que mais lisongeiro exito tem alcançado, em quantos theatros se tem representado (Correio Paulistano, 24/04/1880).

Em 28 de abril, novamente no teatro São José, seria a vez de *El Dominó Azul*. Zarzuela em três atos passada em 1640 e que também contava com 'caballeros de la corte, damas, monteras de palacio, caballeros Santiagueses, maxaras e pages, coro general y comparsas'. A peça tinha 'lettra' de D. Francisco Camprodon, música de E. Arrieta e regência de José Puig (Jornal da Tarde, 26/04/1880).

Em 1º e 5 de maio seria encenada a zarzuela *El Robinson*, anunciadas respectivamente no Jornal da Tarde e Correio Paulistano. A peça era descrita como 'comedia buffa do genero hespanhol, lettra do sr. Santiestevan, musica do maestro Barbieri', contava com apelo exótico usual com personagens como: 'caballeros, senhores, prestanistas, acredores, sacerdotes y monagos, caribes, viuvas, casados, donzellas gentilles, hombres de casa y boca, guardia negre, coro y comparsas'. E tinha sua ação 'em Liverpool, no primeiro acto', em uma ilha de selvagens antropófagos nos segundo e terceiros atos (Jornal da tarde, 29/04/1880 e Correio Paulistano, 04/05/1880).

Em 06 de maio, o periódico A Constituinte anunciava a reapresentação de *Las Hijas D'Eva*, alertando para uma comodidade, depois do espetáculo haveria bonds para todos os pontos (A Constituinte, 06/05/1880).

Para 08 deste mês, A Constituinte anunciava uma 'grande funcção', subiria ao palco 'pela primeira vez nesta capital a muito apparatosa zarzuela em 4 actos e 5 quadros intitulada *La Marsellesa*, do eximio poeta D. Miguel Ramos Carrione e com musica do distincto maestro D. Francisco Caballero' (A Constituinte, 07/05/1880).

Porém, a edição de 08 de maio do Correio Paulistano corrigia a informação para a apresentação daquela noite, anunciando duas outras zarzuelas e declarando que *La Marsellesa* 'achava-se em ensaios'. A troca repentina da montagem parece já

apontar para alguma dificuldade de execução, trazendo a necessidade de uma rápida adequação.

Para aquela noite era anunciadas duas zarzuelas diferentes: *El Postilon de la Rioja*, zarzuela em dois atos com letra de D. Luiz Olons e música do maestro Udril, seria ambientada em 1767 e teria entre seus personagens aldeões, soldados, estudantes, gente do povo, coro e comparsas. E a zarzuela buffa em um ato *El bazar de Novias*, ambientada em 1640 (Correio Paulistano, 08/05/1880).

O Jornal da Tarde anunciava, para 11 de maio, a execução da zarzuela em três atos *El Barberillo de Lavapiés*. O espetáculo desta noite, que era oferecido 'aos dignissimos lentes e estudantes da Academia de São Paulo, a classe comercial e ao publico em geral', era organizado em benefício 'do primeiro tenor da companhia, D. Antonio Monjardin' que no anúncio se dirigia ao público como segue:

> Para o dia de meu beneficio, escolhi uma obra nova em tres actos e uma das melhores do repertorio moderno, que tam têm agradado em todos os theatros onde tem sido exhibida, não só por seu grande chiste, mas ainda pela brilhantissima musica de que é ornada (Jornal da Tarde, 10/05/1880).

O beneficiado segue com elogios ao público de São Paulo, o que parece indicar o sucesso que a companhia obtinha ao menos neste momento inicial, o mesmo continua afirmando que:

> Aproveitando esta occasião seria um ingrato se não me mostrasse agradecido ao respeitavel publico de S. Paulo pela sua benevolência e distincção pelos muitos applausos que tenho recebido, premiando assim os meus debeis esforços por agradar-lhe. Levado tambem pelas muitas sympathias que inspiram os estudantes da faculdade de direito de S. Paulo, empregados do comercio e ao publico em geral e querendo dar-lhes eu uma prova de apreço, distinguindo-os, faço-lhes a dedicação de meu beneficio (Jornal da Tarde, 10/05/1880).

A noite seria descrita com detalhes pelo anúncio, inclusive a ordem do espetáculo era anunciada, descrevendo que as senhoritas Raphaela e Mulgosa se dispunham a dançar a *jota* da zarzuela e que esta última, no intervalo do primeiro para o segundo ato, cantaria a *Romanza de El Juramento*. No intervalo do segundo para o terceiro ato, a senhora Celimendi cantaria a *Ave Maria* de Gounod, acompanhada do 'menino' Emilio Pons e ao violino pelo sr. Troubal (Jornal da Tarde, 10/05/1880).

Mais adiante, era anunciada para 15 de maio a zarzuela *La Marsellesa*, do eximio poeta D. Miguel Ramos Carrione e com musica do distincto maestro D. Francisco Caballero'. A espera da montagem inicialmente anunciada para o dia 08 de maio trazia a necessidade de uma nota explicativa onde a companhia apresentava novamente um cenário de dificuldades para poder apresentar o espetáculo daquela noite. Em seguida fazia uma breve descrição da peça:

> Seu precioso argumento baseado em um dos maiores feitos da revolução franceza do anno de 1793; a parte tão interessante dos quadros que o autor apresenta ao desenvolver a acção do drama unidos as bellezas da musica que o adornam formam um conjunto admiravel. A circunstancia de serem alguns dos principaes heóes da acção muito conhecidos é um incentivo mais para que o espectador tome grande interesse no argumento desta peça, recordando feitos que legados a nós pelas tradições historicas relembram os grandes esforços feitos pelo denodado povo francez para alcançar sua liberdade, rompendo as cadeias da escravidão e transmittindo assim à posteridade seu grande nome de povo heroico (A Constituinte, 14/05/1880).

A descrição mítica da revolução francesa neste contexto parece evocar um espírito libertário insuspeito. O fervor histórico do tema parece disfarçar com dificuldade o paralelo possível com a realidade local, em especial quando fala em 'romper as cadeias da escravidão' e dos 'esforços do povo francez para alcançar sua liberdade'. Em meados de 1880, a campanha abolicionista era forte o suficiente para que fosse ignorado qualquer apelo libertário, por mais tênue que fosse e, é bem provável que um evento com este caráter tivesse a adesão de abolicionistas em função de sua temática.

O anúncio segue descrevendo os personagens desta zarzuela mais elaborada seriam estes: 'aldeões, voluntários, velhos, meninos, tambores, cornetas, descamisados, jacobinos, granadeiros, mulheres do povo, guardas nacionaes, saccionarios, carcereiros, presos, furias da Guilhotina, coro geral e grande desfilar de tropas populares com banda marcial em scena'.

A nota elencava, também, a divisão da peça em quadros, onde teríamos o primeiro quadro: 'A pátria está em perigo', no segundo quadro: 'A Marsellesa!', no terceiro quadro: 'O terror e os incendiários', para o quarto quadro: 'As prisões e os calabouços' e para o quinto quadro: 'A Quilhotina' (A Constituinte, 14/05/1880).

Para o dia 19 de maio, seria a vez do maestro da companhia, José Puig, receber a homenagem. Em seu benefício era anunciada a zarzuela *El Molinero de*

Subisa, em quatro atos e cinco quadros com letra de Luiz Eguilar e música do maestro Udri. A zarzuela se passava em Navarra, na Idade Media e contava entre seus personagens com: 'damas, aldeanas, caballeros, guerreros, conjurados, pajes, escuderos, jigantones, caberudos y pueblo'.

O Correio Paulistano acrescentava ainda que a função seria concluída com a apresentação do ballet de *Il Guarany*, 'cantada pelo sr. Luque e todo o coro de homens em obsequio ao beneficiado (Correio Popular, 18/05/1880).

A apresentação, novamente dedicada à 'illustrada academia de São Paulo, ao illustrado commercio e ao publico em geral' era anunciada acompanhada de duas homenagens escritas pelo próprio beneficiado, uma em poesia e outra em prosa. Na poesia José Puig nos fala que:

> Em pos de artistica gloria
> San Pablo, llegué a tu suelo
> y encontré bajo tu cielo
> muy tierna hospitalidad;
> po eso pagar quisiera,
> á sus distinguidos hijos
> las pruebas que tan prolijos
> me han dado de su bondad
>
> Y no hallando el alma mia
> una magnifica prenda
> que sea uma digna ofrenda
> de mi profunda afeccion;
> quiero al menos acepteis
> la humilde dedicatoria
> que como eterna memoria
> os brinda mi corazon[76]
>
> (Jornal da Tarde, 19/05/1880).

No trecho em prosa o maestro agradece uma vez mais ao público de São Paulo pela acolhida de seu trabalho, apresentando o sucesso que a companhia fazia na cidade:

> Curto tem sido o espaço de tempo em que tenho tido a honra de apresentar meus trabalhos artisticos perante o publico illustrado desta capital, e nella tenho recebido reiteradas provas de apreço, devido, em meu modo de entender, não tanto aos meus escassos merecimentos, como à benevolência com quem têm sido acolhidos os meus trabalhos. Se a funcção que tenho a honra de offerecer aos meus favorecedores, cahir em seu agrado, estarão satisfeitos os meus ardentes desejos (Jornal da Tarde, 19/05/1880).

[76] Em uma livre tradução do original: Em posse de artística glória/ São Paulo, cheguei a teu solo/ e encontrei abaixo de seu céu/ hospitalidade muito terna/ por isso quis pagar/ a seus distintos filhos/ tão largas de bondade que me deram/ E não encontrando em minha alma/ um presente magnífico/ que seja digno da oferta/ quero ao menos que aceiteis/ a minha humilde dedicatória/ que como eterna memória/ vos brinda meu coração.

Em 22 de maio, *La Marsellesa* é novamente encenada, dando uma ideia de sua provável aceitação pelo público paulistano (Correio Paulistano, 21/05/1880). E, em 26 de maio seria a vez *El Molinero de Subisa* que era reencenado sendo agora oferecido às 'exmas. senhoras de São Paulo'. O concerto realizava-se 'em beneficio da primeira tiple absoluta D. Paulina Celimendi (Correio Paulistano, 26/05/1880).

Os ingressos para as noites de zarzuelas estavam disponíveis 'em casa do sr. H. Luiz Levy nos dias dos espetaculos até 1 hora da tarde e dahi em deante no theatro'.

Por fim, em 02 de junho anuncia-se a última montagem da companhia. Em benefício de D. Paulina Celimendi e D. Consuelo Saravia a Companhia de Zarzuelas Espanholas de Sant'Anna Gomes leva a cena as zarzuelas *Luz y Sombra* e *Nadie se Muera Hasta que Dios Quiere* entremeadas de uma *romanza* de *Un Ballo in Maschera* cantada pelo sr. Pons (Correio Paulistano, A Constituinte, 02/06/1880).

Como vemos, as temporadas eram anunciadas em grandes letras pelo Correio Paulistano, Jornal da Tarde e A Constituinte, em edições de abril a junho de 1880. Em junho, Sant'Anna Gomes e Miguel Diez agradeciam o apreço do público e informavam seu desligamento da Companhia:

> Os abaixo assinados sinceramente agradecendo à distincta população desta cidade os valiosos auxilios que receberam, entre muitas provas inequivocas de estima e consideração, declaram que nada os liga à companhia de zarzuelas, que funciona no theatro S. José (A Constituinte, 03/06/1880, Jornal da Tarde, 03/06/1880 e Correio Paulistano, 04/06/1880).

É possível imaginar as dificuldades encontradas por Sant'Anna Gomes para a direção da Companhia, uma infinidade de atribuições é colocada para o profissional da época, que teria de resolvê-las com a urgência necessária. Através do exemplo de Offenbach sobre uma noite da montagem *Orphée aux enfers*, podemos ver alguma coisa de similar com a maneira como teria sido a experiência de Sant'Anna Gomes:

> No exato momento em que Offenbach estava fazendo algumas alterações na parte de piccolo da partitura, alguém veio e lhe disse que Mlle Tautin, que estava interpretando a parte de Eurídice, insistia que lhe fosse fornecida uma pele de tigre real; sem a qual ela seria totalmente incapaz de representar com o necessário frenesi bacanaliano. Em seguida, certo número de alemães marcharam em sua direção, e na qualidade de compatriotas importunavam Offenbach por assentos livres. Assim que estes tinham sido postos pra fora, Offenbach foi informado que o piccolista teria tido um ataque de febre e que estaria incapaz de tocar aquela noite. Em seguida, três homens misteriosos apareceram e desapareceram subitamente – evidentemente oficiais de justiça. Daí, o porteiro entregou uma carta anônima, seu autor, evidentemente o

> compositor de uma obra rejeitada. Em seguida, o porteiro entrou e anunciou que a tubulação de gás da rua tinha acabado de estourar. Então, Offenbach foi informado que o Ministro do Interior insistiu em alguns cortes que estão sendo feitos no texto, e Villemessant apareceu na porta e perguntou se Offenbach podia ser seu padrinho em um duelo. E assim por diante (KRACAUER, 2002, p. 203).

Parece sintomático que tanto a Companhia lírica italiana quanto a Companhia de Zarzuelas espanholas, nas quais Sant'Anna Gomes atuou, apresentem-se como grupos estrangeiros. Para a audiência do período, já marcada pelos padrões de consumo da *belle époque*, a recepção a gêneros e grupos estrangeiros fazia parte das convicções e do rompimento com o passado local e atrasado do país. Em que se pese a inexistência de grupos profissionais no país ou ainda a sua intermitência em período em estas instituições ainda esboçam uma articulação.

O sucesso das novidades e modas, as mais distantes e extravagantes possíveis, representava o índice para esta fuga do local, onde até mesmo espetáculos de variedades tais como os 'Acrobatas Portuguezes' e os 'Campanólogos escossezes', anunciados pela Gazeta Campineira, teriam suas chances de sucesso sob uma chancela estrangeira.

Apesar do sucesso que a chancela internacional oferecia boa parte do enredo das zarzuelas da companhia de Sant'Anna Gomes pertencia a um universo já diferente de seu público que já acenava para as revistas e o teatro de variedades.

Diferente dos dramas de 'capa e espada' das zarzuelas, as revistas possuíam um apelo direto para o público, para com sua realidade mais urgente. Diferentemente as zarzuelas evocavam um passado distante, países diferentes e realidades apenas por vezes aproximáveis e, quase sempre, na forma de alegorias.

Em todo o caso, ainda que as zarzuelas não apresentassem a licenciosidade do cancã nas operetas e nem mesmo o apelo direto das revistas cabe observar que eram uma contrapartida possível a grande opera seria, encenavam um primeiro momento do consumo de massa que seria definido por si mesmo, independente de um sentido próprio.

A licença para o riso e as habilidades dramáticas dos cantores era o elemento inaugural de uma nova ordenação do consumo de música e espetáculo. Um consumo que se organiza cada vez mais tendo em vista o público que o assiste. Neste sentido, até mesmo o malogro da companhia passa pela reflexão sobre este novo modelo de consumo.

O tédio que a vida coletiva da cidade iria articular trazia a necessidade de um entretenimento direto e comum a todos. Espetáculos em línguas estrangeiras e complicados enredos lendários ou históricos dificultavam a absorção do novo modelo e teriam uma relação muito maior com o modelo de organização social da aristocracia, para o qual o conhecimento também articulava uma distinção específica.

Acima de tudo, a imagem inalcançável de mitos e lendas não possuía mais ressonância com a organização social que se articulava, esta parecia falar de um passado distante e desconexo que ainda que fosse possível não seria mais desejável. O ocioso das cidades precisaria ser abastecido de sensações. E estas sensações deveriam ser diretas e positivas. A nova organização do consumo iria igualar a todos, ao menos inicialmente, pelo consumo.

Da mesma forma como vemos o teatro se organizar enquanto espaço físico para o entretenimento (dotando-se de cadeira, iluminação aparelho cênico entre outros), a própria plateia se organiza de modo diferente em relação ao seu consumo. Aparelhando-se em um movimento que vai da vida particular para sua organização enquanto vida pública.

3. *O filho da lavandeira*: abolicionismo, branqueamento da cultura e a liberdade imaginada

> Oh! Vamos, meu filho, ao solo jucundo
> Aonde a existência nos corre gentil;
> Enquanto cativos houver neste mundo
> Os negros não devem viver no Brasil!...
> (*O filho da lavandeira*, CCLA).

A partir da segunda metade do século XIX, a expansão da cultura cafeeira em Campinas seria ladeada pelo crescimento da mão de obra escrava e imigrante. Novamente com o auxílio do Censo de 1872 podemos demonstrar a divisão observada por Lapa agora sob uma base mais precisa. A cidade se dividia em duas paróquias a paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas que de um universo total de 16.647 pessoas, apresenta no Censo de 1872 o número 4.420 escravos africanos homens e 2.285 escravas africanas mulheres (total 6.705 escravos) e a paróquia de Nossa Senhora do Carmo e Santa Cruz de Campinas de um universo total de 14.750, apresenta o número 4.386 escravos africanos homens e 2.594 escravas africanas mulheres (total 6.980 escravos).

A cidade de Campinas seria, assim, cingida ao meio onde de um universo total de 31.397 pessoas, 8.806 são escravos homens e 4.879 mulheres escravas, totalizando o ululante número de 13.685 escravos para a cidade de Campinas no período, quase a metade de seus habitantes. Não é difícil verificar que a divisão observada por Lapa, da cidade dividida entre cantos e antros, corresponde à um dado preciso, um fato real e cada vez mais presente no dia a dia da cidade. A divisão que o sistema escravagista havia implantado na cidade seria organizada quando da sua remodelação urbana, concretizando uma imagem física de si mesma.

Em período posterior, 1854, a cidade já tinha o maior número de escravos das cidades da província (8.190) e em 1874, a cidade era a mais populosa, 31.397 habitantes, contando com 13.685 escravos. Estes últimos dividiam espaço com os imigrantes que chegavam sob o projeto de substituição progressiva da mão de obra escrava pela livre. Entre o período de 1882 a 1900 chegariam a Campinas 10.631 imigrantes, portugueses, alemães e, sobretudo italianos (LAPA, 2008, p.110).

No período, a questão do regime escravocrata no país tomava cada vez mais espaço, caminhando para aquilo que seria seu desenlace. O desenvolvimento da

economia cafeeira em Campinas colocaria, por outro lado, a cidade no centro das discussões, reunindo abolicionistas e fazendeiros sob um único e acalorado debate.

Em extenso editorial, um destes proprietários de terras que se identifica como sendo ‘um humilde lavrador’ vem a público apresentar seu ponto de vista. Para este era urgente a “Acquisição de braços livres, quanto antes, como único meio de supprir á lavoura os que lhe faltam, e resolver-se sem maior abalo, a momentosa questão da emancipação”e questiona ainda: “Neste andar de caranguejo que leva o paiz, que praso será bastante para vermos desapparecer de nossos cafesaes o ultimo escravo sem o risco de vermos, seis meses depois, esses mesmos cafesaes transformados em capoeiras?”

O longo editorial termina com a confiança no projeto oficial de imigração, citando o caso das fazendas de São Jeronymo e de Santa Barbara, em Limeira, que empregava produtivos e interessados colonos alemães, desabonando tão somente o emprego de chineses, incapazes para o trabalho na lavoura e que uma vez desembaraçados do mesmo faziam “concurrencia aos ‘felizes’ habitantes dos cortiços, e vendedores de peixe frito; e quem sabe se tambem aos réus de policia” (Gazeta de Campinas, 27 de janeiro de 1870).

Junto com este debate o comércio escravista era criticado pela sociedade, muitas vezes menos pelo suas injustiças inerentes do que pelo quanto atentava contra imagem de modernidade da cidade. Certo cronista fala da venda de escravos no Largo em frente à Matriz e do inconveniente da imagem pouco ‘edificante’:

> Exposição pouco bonita. Algumas pessoas que vem a esta cidade negociar o elemento servil adotaram o systema de levar os seus comboios a porta da Igreja Matriz e de estendê-los pelo páteo em seguida à 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. Vae, pois, a nota para ser tomada em consideração por quem de direito, sendo certo que o publico todo é da nossa opinião” (Gazeta de Campinas, 20 de março de 1870).

Para grande parte da elite da cidade o liberalismo econômico não se confundiria com as aspirações humanistas e libertárias. O comércio escravagista poderia ser pouco edificante enquanto espetáculo moral, e com certeza obscurecia as pretensões civilizadores e modernistas acalentadas por uma parte da intelectualidade, mas por outro lado, se apresentava como a estrutura padrão para a afirmação desta mesma sociedade.

Sob uma perspectiva geral, o que a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1889) teriam em comum seria a quebra da organização social sob estamentos e a subsequente transição para uma sociedade hierarquizada e organizada pelo mérito. O mérito é pensado agora como a chancela de entrada e saída de territórios sociais, reelaborando privilégios e exclusões sob as novas bases da igualdade democrática. Este vai estabelecer aquilo que seria uma das funções principais da disciplina para Foucault, a organização da sociedade em hierarquias definidas, revalidando as mesmas hierarquias outrora estabelecidas pelo estamentos agora sob a camada inexata do mérito:

> E pelo jogo dessa quantificação, dessa circulação dos adiantamentos e das dividas, graças ao calculo permanente das notas a mais ou a menos, os aparelhos disciplinares hierarquizam, numa relação mutua, os "bons" e os "maus" indivíduos. Através dessa micro economia de uma penalidade perpetua, opera-se uma diferenciação que não é a dos atos, mas dos próprios indivíduos, de sua natureza, de suas virtualidades, de seu nível ou valor. A disciplina, ao sancionar os atos com exatidão, avalia os indivíduos "com verdade"; a penalidade que ela põe em execução se integra no ciclo de conhecimento dos indivíduos (FOUCAULT, 2004, p. 174).

Dividindo a mesma intensão disciplinar, podemos apontar a formação de bandas de escravos. Grupos formados por escravos e criados pelos grandes proprietários no sentido de acompanhar o fenômeno de bandas da cidade e de apresentar uma suposta benemerência uma vez que davam aos seus escravos oportunidade de práticas mais leves.

O modelo para a formação de grupos musicais formados por escravos parecia ter se inspirado na estrutura da Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro, antiga propriedade jesuíta que havia herdado uma estrutura disciplinar e educacional particular. A fazenda tinha a pecuária como atividade principal mas era praticamente auto-suficiente contando com criações de diversos animais, plantações, pesqueiros e oficinas. Nela os escravos tinham uma rotina especial, trabalhavam três dias para os padres e três em suas próprias lavouras, tinham direito a algumas cabeças de gado e premiações por bom comportamento. (SCWHARCZ, 2007, p.222). Contudo, a principal característica da fazenda era a educação musical, formando corais e orquestras de cativos que iriam conferir a fazenda a alcunha de ‘conservatório de Santa Cruz’.

Atraindo o interesse de D. Pedro II, a instituição passaria por uma reorganização. Criando, em 1818 a Banda de Música da Imperial Fazenda, para quem

tocavam além das habituais marchas, valsas, modinhas, quadrilhas e as àrias de ópera de sua preferência. O imperador se envolve diretamente na alforria de um escravo da Fazenda. Em 1860, o flautista Antonio José, escravo pertencente à Fazenda, é agraciado com a carta de alforria pelo seu desempenho no instrumento.

A Banda de Música da Imperial Fazenda, segundo Schwarcz, possuía em 1830, cerca de trinta e seis músicos entre instrumentistas e cantores e, sua instrumentação incluía: rabecas, violoncelos, clarinetes, rabecões, flautas, fagotes, trombones, trompas, pistons, requintas, bumbos, ophicleides, flautins, bombardinos e bombardões. (SCWHARCZ, 2007, p.226). E estes podiam ser alugados como escravos de ganho aproveitando a fama da fazenda:

> Os próprios escravos, como mercadorias, rendiam bem; escravos de ganho eram alugados, em geral por prazo de três a seis meses, e os preços variavam conforme sua especialidade [...] E já que criavam escravos-músicos, também cobravam pela presença deles nas solenidades e festas. Outra utilidade: sem gerar receitas, eram deslocados em grande número para fornecer seus serviços nas quintas, paços e outras repartições da Casa Imperial (SCHWARCZ, 1998, p. 228).

A formação de bandas de música compostas por escravos não era uma novidade, mas seu engajamento no panorama da Campinas do período traz aspectos relevantes em um momento tão próximo da Abolição. Na cidade se destaca a banda do comendador Vilella, banda Fazenda Santa Maria, composta única e exclusivamente por escravos e que estava à disposição para eventos públicos e solenidades, garantindo assim a presença do comendador nos principais eventos da cidade e ao mesmo tempo a imagem de benemérito já que permitia aos seus escravos o exercício da atividade musical.

A banda da Fazenda Santa Maria participou, por exemplo, da inauguração da estrada de ferro em 11 de agosto de 1872. O evento é descrito em grandes letras e reunia as principais personagens da cidade:

> Enfim temos a nossa estrada de ferro [...] Enthusiasmo, jubilo, phrenesi de expansões incomparaveis, as festas explendidas destes dias que estremeceram, como uma pilha voltaica, todas as fibras do grande corpo popular, que ainda cruzam echos vibrantes na admiração ou mais certamente na saudade de todos, essas festas não podem ser descriptas no papel, pois a liguagem humana escassamente exprime os sentimentos aureolados n'alma à luz das ferventes emoções [...]

À noite reuniram-se os celebrantes em uma grande comemoração: ‘Tendo para ali mandado o comendador F. T. Villela a banda de musica composta de pretos que organisou em sua fazenda (Gazeta de Campinas, 18/08/1872). Cronistas atestam a importância da banda do então comendador Villela para a cidade e neste mesmo ano o Almanaque Histórico de Campinas o parabeniza pela iniciativa e comenta sua participação na inauguração da estrada de ferro:

> O sr. comendador 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, capitando 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 diffíceis. 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 alvo de todas as vistas (PÁTEO, 1997, p.118).

O comentário do Almanaque Histórico de Campinas parece ter sido mais generoso do que a nota do editorial da Gazeta da cidade, que apenas indicou a participação da banda no evento. Fala do pouco tempo de trabalho do grupo e comemora que mesmo em vista disto este ‘executa com saliente perícia e muita justeza, peças lindas e diffíceis’. Mas é interessante observar que o comentário destaca as ‘aptidões excepcionais de alguns rapazes’ que por isso mereceram ‘o aplauso sincero’, a nota deixa transparecer que em vista de sua condições alguns teriam tido real mérito na execução

Com o tempo até mesmo certo mercado por escravos-músicos é criado no sentido de prover instituições como a do comendador Vilella, enfatizando aptidões artísticas e destreza:

> ...estes são representados não mais como força bruta e 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 cidadão, ainda que apenas circunstanciadamente, condição esta negada ao escravo comum. (PÁTEO, 1997, p.118).

Paradoxalmente, o mesmo valor meritório que o comendador Vilella pensava atribuir à sua pessoa e representação com a criação de bandas de música, agora

aparece como questionamento do próprio sistema. Diferente do esperado a atuação nas bandas, enquanto ambiente disciplinar parecia trazer o questionamento do sistema através do mérito. A cidade de Campinas contava então com inúmeras outras bandas de escravos, ou de fazendas que seguiam a mesma linha, a banda dos Homens de Cor, Fazenda Mato a Dentro entre outras (PÁTEO, 1997, p.112).

Sant'Anna Gomes não seria indiferente à questão escravocrata e seu posicionamento de apoiador à abolição se dispersa em atuações diversas. Como exemplo disto, temos, em 1876, a edição de uma peça de sua autoria intitulada *O filho da lavandeira* com a litografia de Júlio Martins, e que contava com o texto do republicano e abolicionista Francisco Quirino dos Santos (1841-1886). Nogueira nos fala que o texto da obra "narra a triste história de uma escrava que, nas margens do rio Atibaia (próximo a Campinas) assistia o sofrimento do filho "que o vento açoitava e de frio e de fome chorava" (NOGUEIRA, 2001, p.333).

Texto de *O Filho da Lavandeira*	
Um dia nas margens do claro Atibaia Estava a cativa sozinha a lavar E um triste filhinho, do rio na praia, Jazia estendido no chão a rolar A pobre criança que o vento açoitava De frio e fome chorava A mísera negra com o rosto banhado No pranto que d'alma trazia-lhe a dor Prendeu-a com força no seio abrasado De mágoas, de angústia, de susto e de amor Pendendo a cabeça no colo da escrava A pobre criança chorava e chorava Meu filho querido, no meio dos mares, Lá onde governa somente o meu Deus, Lá onde se estendem mais lindos palmares Por que não nasceste cercado dos meus? E a pobre criança no seio da escrava, Fitando-a tristinha, chorava e chorava Meus pais lá ficaram: são livres, cantando Que vida contente que passam por lá! E tu, meu filhinho, comigo penando, Esperas a morte nas terras de cá Os ventos cresciam, o sol declinava, E a pobre criança chorava e chorava	Ai não! que dos pretos as almas não morrem, Havemos de ainda p'ra os nossos voltar As águas tão mansas dos rios que correm, Nos levam bem vivos ao largo do mar Nas águas já meio seu corpo nadava E a pobre criança chorava e chorava As aves, os bosques, as serras que vemos, Não são como aqueles onde eu nasci! Tão doces fulgores risonhos quais temos, Tão belos, tão puros não há por aqui Os fundos gemidos o eco levava E a pobre criança chorava e chorava Oh! Vamos, meu filho, ao solo jucundo Aonde a existência nos corre gentil; Enquanto cativos houver neste mundo Os negros não devem viver no Brasil!... A casa era perto, chamavam a escrava; E a pobre criança chorava e chorava Assim soluçou e no seio estreitando O caro filhinho, nas águas caiu; Depois, muito tempo de leve boiando Sumiram-se os corpos nas voltas do rio Debalde procuram, procuram a escrava Se a pobre criança nem lá mais chorava!

Tabela 8: Texto de *O Filho da Lavandeira*.

Fonte: CCLA.

A letra descreve um episódio dramático transpondo o sofrimento individual para suas inúmeras possibilidades coletivas. A mãe embala a criança que ‘de frio e fome chorava’ ora narrando as agruras do cativeiro ora falando das maravilhas da vida anterior em liberdade, a utopia de um mundo que não existe mais para ambos: ‘Meus pais lá ficaram: são livres, cantando’. Quando fala das ‘aves, os bosques, as serras que vemos, Não são como aqueles onde eu nasci!’ parece dialogar com a *Canção do Exílio*[77], contudo apresentando um exílio ainda mais duro e cruel. A triste monotonia dos versos marcados pela ‘pobre criança que chorava e chorava’ é finalmente quebrada pelo desenlace trágico.

Nogueira comenta que pela data de falecimento de Quirino dos Santos (6 de maio de 1886) é possível supor uma data para a composição em torno da década de 1880. Em sua análise, a mesma aponta que apesar de ser uma canção inspirada sua escrita musical é simples e despojada:

> A peça inicia-se em Dó maior, mas logo se encaminha para lá menor, modulando para Lá maior para concluir em lá menor. O compasso é de 6/8 e a peça tem apenas quarenta e oito compassos. Na verdade, não dispomos propriamente de uma partitura dessa obra, uma vez que apenas está indicada a letra na partitura impressa para piano, sem a qual não teríamos como conhecer esse texto (NOGUEIRA, 1995, p. 179).

Fala igualmente da versão para quinteto de cordas onde o primeiro violino executa integralmente a linha vocal, acompanhado pelos outros instrumentos da formação.

[77] Gonçalves Dias, 1847.

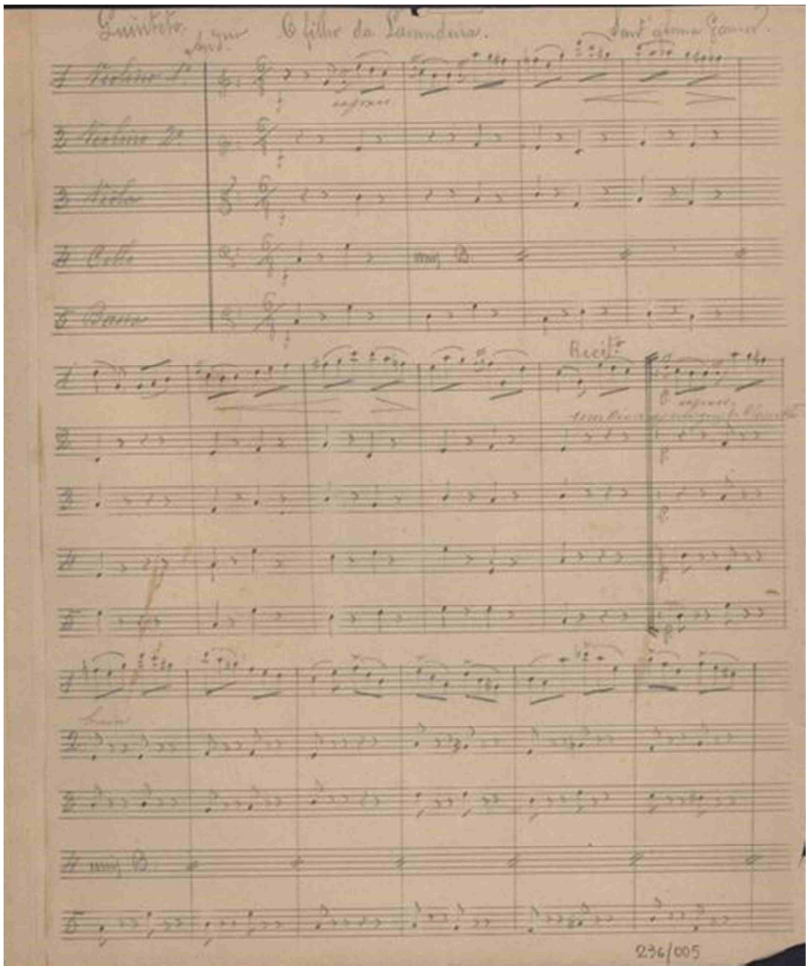


Imagem 32: Manuscrito de O filho da Lavandeira.
Fonte: CCLA.

A sensibilidade de ambos os irmãos, tanto Sant'Anna como Carlos Gomes, para com o tema era conhecida e aparece refletida em eventos dispersos ao longo da trajetória dos dois: participação em eventos de cunho abolicionista, composição de obras, círculo de relações e até mesmo interferência direta. A efervescência e atualidade do tema fazia com que se envolvessem até mesmo personagens claramente monarquistas, para quem o sistema representava a pecha insustentável de atraso.

> Pelas ruas podia-se encontrar negros tocando música a troco de esmola. J. Brito, sem citar a fonte, relata que, quando visitou Campinas em 1880, Carlos Gomes passeava com o irmão Santana na Rua do Picador (Marechal Deodoro) quando teve a sua atenção chamada por uma sanfona que executava trechos do Guarani. Dirigiram-se ao músico, um negro bastante jovem, e elogiaram a sua execução simples, mas inspirada. Ao perguntar se o homem gostaria de aprender música, este, que era um escravo, teria respondido: "De que me serve? [...] O que eu mais desejo na vida é a liberdade, siô! Num quero me casá sendo escravo!" Os irmãos Gomes teriam ficado comovidos, uma vez que ambos apoiavam a abolição, e Carlos teria comprado a liberdade do escravo por 100$000. (NOGUEIRA, 2001, p.259).

Fica ainda mais clara a exposição de Sant'Anna uma vez que este se via diretamente envolvido com a realidade do país e, sobretudo, da cidade onde o dilema aparecia na sua forma mais crua e ilimitada. Embora o maestro não apareça envolvido com as bandas de escravos, por exemplo, é impossível negar que atuando na cidade onde metade das pessoas são escravos, e a outra metade se relaciona de alguma forma com o sistema, esta realidade lhe fosse estranha.



Imagem 33: Frontispício de *O filho da lavandeira*.
Fonte: Museu Carlos Gomes.

Neste caso, é possível supor que a construção de uma memória abolicionista fosse algo desejável para a trajetória de alguns e menos para a de outros. Lembrando a adaptação temática feita por Carlos Gomes sobre sua ópera *Lo Schiavo*, procurando evitar o tratamento do tema, podemos supor que Sant'Anna Gomes não tivesse interesse em divulgar largamente seu apoio à campanha. Sobretudo, quando observamos seu

círculo de convívio e trabalho no qual temos, entre outros, precisamente a elite agrária da cidade que se vê envolvida diretamente com o sistema. A adesão de Sant'Anna à campanha poderia não ser vistas com bom os olhos por aquele 'humilde lavrador' do editorial citado, cuja mal disfarçada 'humildade' define um alto grau de objetividade.

Cabe ressaltar aqui que a memória desejada para os Gomes de maneira geral, e, sobretudo para o irmão ilustre, seria a de uma estreita relação indígena, contribuindo pessoalmente para o mito fundador que *Il Guarany* construía. Em uma narrativa confusa que mescla a vida pessoal de personagens reais à temática de suas obras vemos o como os Gomes seriam levados, por memorialistas, a repetir o 'Credo' de suas obras no que tange ao lastro de fundação indígena. Ao qual, obviamente só interessava a negação real da fundação africana da sociedade.

O caminho orientado por memorialistas iria desenvolver um acalorado debate sobre a origem racial da família que não arrefeceria nem mesmo em um tempo muito posterior. Este debate posterior, por si só, já apresenta uma intenção muito clara da *belle époque*, qual seja: o branqueamento da cultura.

Em meados do século XIX, os lastros desta política de branqueamento da cultura parecem estar esparsos, dispersos em ações nem sempre afins uma vez que a divisão social do país já está presente em sua estrutura. Contudo, as ações de orientação racial da cultura que irão definir o mito de fundação indígena do país já fazem parte do processo o qual, uma vez instaurada a República, irá se concretizar na política de branqueamento da cultura da *belle époque* do início do século XX. Juntamente com a política oficial de branqueamento da sociedade por meio do projeto de migração tratado no editorial supracitado.

Poderíamos, assim, elencar duas medidas que iriam se desdobrar, em finais do século XIX e início do século XX, no processo de branqueamento da cultura, a saber: a construção de um passado mítico indígena que atinge a todos e, sobretudo, os de maior destaque e a política oficial de migração que a partir de 1870 iria trazer imigrantes oriundos de países selecionados de acordo com o processo. Estas duas medidas iriam desenvolver o processo de orientação racial da cultura que chegaria ao início do século XX sob a forma de políticas múltiplas de exclusão cultural e social- algumas objetivas outras sutis - sob um tecido bastante complexo de variáveis que é difícil de ser precisado quando omitimos sua construção preliminar em meados do século XIX.

A orientação racial da cultura urdida preliminarmente em fins do XIX é essencial para a compreensão do processo que se instaura posteriormente na medida em que ela estabelece uma política cultural, mas também objetiva de exclusão, tornando as conquistas libertária e igualitárias da Abolição e República, inócuas ou parciais quando aplicadas à um meio já comprometido.

Como dissemos, o projeto de orientação racial da cultura atingiria a família de Sant'Anna Gomes por meio de seu irmão, fazendo com que sua biografia, e por consequência a de toda a família, se confundisse com o tema indigenista de sua obra mais conhecida. É interessante observar o como o mito fundador *gomesiano* iria se estabelecer mesmo em um período bem posterior e sob uma forte refutação da origem africana em contraste com a adesão indígena. Ficamos com a impressão que a acalorada adesão indígena importa menos do que a latente negação da origem africana.

Um bom exemplo disso encontramos na carta Ítala Gomes, filha e memorialista de Carlos Gomes, de 1945, dirigida ao Departamento Musical do. Brooklyn College[78], na qual atende a solicitação desta instituição quanto a possíveis 'ancestrais negros de Carlos Gomes'. Na carta é possível ver o como mesmo em um período bem posterior ao do auge da *belle époque* brasileira o debate racial é acalorado e a memória do artista nacional discutida com certo cientificismo atrapalhado. A carta se inicia com a negação peremptória desta suposta origem onde a autora comenta que:

> Nunca eu tive conhecimento de alguma ascendência negra na família direta de meu Pai, como atesto na "libro-biografia" de minha autoria – "A vida de Carlos Gomes", que o senhor cita em sua carta e que não teve provavelmente a oportunidade de ler minuciosamente. Muito grata aliás, lhe ficarei se o senhor tiver a (finesse) [...] Que lhe dão o ensejo de fazer estas indagações que me surpreendem bastante.
> Como repito, estou muito surpreendida que me tivesse chegado tal pergunta dos E. U. da América do Norte e fiz novas e insistentes indagações na cidade natal de meu Pai, inquirindo os velhos remanescentes da época em que meus avós ainda viviam em Campinas, e as respostas são sempre as mesmas – Carlos Gomes é de origem indígena e portuguesa (ou hespanhola), pelo fato de meu avô paterno assinar sempre o nome da família Gomes, com o 's' hespanhol, assinatura que meu pai só modificou depois de 1870 quando, em seguida ao sucesso do "Guarany" na Itália onde adejaram animosidades políticas contra a Hespanha, o "Maestro Compositore", tão admirado no momento, não poderia ter um nome (semelhante) de hespanhol.

[78] Vide Anexo 5.

O documento consta de três páginas datilografadas, muitas vezes com trechos ilegíveis, talvez datilografados apressadamente, e deixa entrever certo nervosismo ao comentar que seu interlocutor não teria tido ‘a oportunidade de ler’ o livro citado, ficando se grato se o mesmo tiver a ‘finesse’ de o fazer. Mais a frente comenta sobre seu avô ‘possuidor de terras e de escravos, habituou-se a mandar com muita rudeza’ e sob a origem luso-indígena da família que comprova pelo apego quase religioso de Carlos Gomes aos ‘atributos indígenas de ses avós’, ‘flechas, arcos, tacápes, [...], colares e braceletes, tangas, dezenas de penas dos pássaros multicores das florestas brasileiras, instrumentos de música e utensílios de cozinha’:

> Manuel José Gomes, pai de meu pai, era homem severo e intransigente.
> Já possuidor de terras e de escravos, habituou-se a mandar com muita rudeza.
> Perdeu porém todos os seus haveres no jogo e aprimorando os seus conhecimentos musicais, tornou-se mestre da única e importante banda de música de Campinas, além de manter uma loja de alfaiataria para sustentar a numerosa família.
> Os seus antepassados eram de origem portuguesa e indígena, assim como os da mulher Fabiana (Jaguary), mãe de Carlos Gomes, que até mesmo na Itália conservou religiosamente presos nas paredes das casas onde moramos, os atributos indígenas de seus avós – flechas, arcos, tacápes, [...], colares e braceletes, tangas, dezenas de penas dos pássaros multicores das florestas brasileiras, instrumentos de música e utensílios de cozinha das (tribos) indígenas as quais pertenceram os antepassados índios de Carlos Gomes.

Como descendente direta de Carlos Gomes a autora se vê na necessidade de opor seu testemunho ocular e comenta que ‘Meu pai tinha aliás a côr da pele moreno-clara-vermelha, bem característica dos indígenas brasileiros, muito diferente côr moreno-amarela dos descendentes do negro-africano’. Como este ainda não bastasse, a autora traz uma análise dos aspectos musicais da obra de Carlos Gomes comprovadamente dessemelhantes daquilo que chamou de ‘ritmo do “folk-lore” negro-africano’:

> Em todo cabedal artístico-musical de Carlos Gomes: -
> “Música sacra”
> “Operas”
> “Operetas e revista”
> “Poemas sinfonicos”
> “Marchas militares”
> “Música de camara e danças”
> “Bailados característicos”
> Não se encontra NUNCA, o ritmo do “folk-lore” negro-africano sob nenhuma fórma melodica ou dançante.
> Ele é as vezes brutal e selvagem em orquestração, mas, tem outrossim uma forte e inconfundível expressão agreste que se manifesta principalmente nos

> bailados, com um cunho de originalidade realmente selvagem, porém, muito diferente das melodias, ou dos requebros onomatopéicos, sempre melancólicos e arrastados, das cadencias africanas, tão facilmente reconhecíveis. e sendo a música, a maneira certamente mais expressiva e sincera de exteriorizar a real individualidade do homem, afirmo sem receio de errar, que Carlos Gomes não tem nenhuma ascendência negra. –Ele era um brasileiro duplamente legítimo por ter sangue de selvícola, partilhando da selva do índio brasileiro, que certamente lhe infundíra, áquele sentimento de intenso patriotismo que proclamou sempre com soberana altivêz, contra todos os ataques adversos que lhe desfecharam os seus contemporâneos, quér no próprio Brasil, quér no estrangeiro.

E, mais adiante acrescenta uma explicação sobre *Lo Schiavo*:

> É necessário observar que na celebre opera The Slave (o Escravo), de Carlos Gomes, o protagonista é um índio "Tamoio" escravizado, mas NÃO um negro africano, como também no "Guarany" o protagonista "Peri", é um índio e nestas duas magistrais obras operísticas de libreto brasileiro, meu Pai exaltou sempre o carater do nosso índio, como se fôra um grito irresistível de sua natureza, levada a enaltecer a sua raça de legítimo brasileiro.

No esforço de negar a possível ancestralidade africana a obra do compositor é trazida para o ambiente de uma análise improvável, onde a 'selvageria' da escrita não teria relação com 'as melodias, ou os requebros onomatopéicos, sempre melancólicos e arrastados, das cadencias africanas'. Não basta que a relação seja negada de forma latente pela biografia, seria preciso que a negação fosse atestada pela própria obra de Carlos Gomes dando testemunho, igualmente de seu patriotismo, uma vez que o africano seria visto como estrangeiro:

> Os brasileiros descendentes de todas as raças negras e brancas que ocuparam o Brasil desde sua descoberta, poderiam talvez, em iguais circunstâncias, não sentir o mesmo veemente apelo racial que Carlos Gomes sentíra sempre, inelutavel, atravez de todos os meandros de sua atribulada vida de artista, obrigado a viver fora de seu paíz natal, (ainda artísticamente embrionário), pela imperiosa necessidade de dar um ambiente adequado a sua própria arte, que de outro modo teria morrido.
> Este traço, psicológico, de obstinado e tenaz patriotismo, é mais uma prova de que, longe de ser negro, e por conseguinte estrangeiro no Brasil, Carlos Gomes é de raça indígeno-brasileiro, um legítimo filho das selvas adorando os seus irmão índios e suas florestas, como o demonstrou de tão eloquente maneira, as suas duas lindas óperas de assunto patrio brasileiro: "The Slave" and the "Guarany".

A carta termina, mais uma vez com a negação sumária da possível herança, onde recomenda que: 'Tenha pois cortesia o Senhor de que os ancestrais de Carlos Gomes são bem brasileiros, são indígenas de nossas florestas, como aliás resulta bem

evidente do seu estilo musical, inteiramente alheio aos ritmos musicais dos descendentes africanos' e acrescenta mais uma explicação de caráter pseudocientífico:

> É necessário fazer com equidade a diferença entre o indígena brasileiro, homem de côr bronzeada, pertencente ás multiplas tribus espalhadas pelo (Brasil) [...] (de descendentes) mesclados do negro-africano, que foi trazido para o Brasil como escravo e que aqui se aclimatou ao par de outras tantas raças de exploradores do continente sul-Americano, mas que todavia não são absolutamente de origem brasileira.
> Compreenda-se assim que o Índio Brasileiro compara-se ao Índio-Pele-Vermelha da América do Norte, assim como os nossos negros, equivalem aos negros que também foram escravizados e levados para os Estados Unidos pelos primeiros colonizadores da América do Norte.

Uma análise em perspectiva da carta de Ítala Gomes nos traz a oportunidade de refletir sobre a construção do mito *gomesiano* ao longo do tempo. Distante das críticas da Semana de Arte Moderna de 1922[79] e ainda mais deste primeiro momento quando esta memória ainda é ensaiada contemporaneamente à própria trajetória, a negação da ascendência africana de Carlos Gomes parece ser mais forte que nunca, como se sua ascendência indígena fosse basilar para a compreensão de sua trajetória, *conditio sine qua non* para qualquer análise possível e, mais ainda, qualquer insinuação de ascendência africana uma mácula irreparável.

Neste sentido, é possível perceber ao longo do documento certo tom de contrariedade e irritabilidade, como se a insinuação da ascendência houvesse tocado uma 'corda' sensível, profanando, talvez, um ponto central no culto de sua memória. É frequente o uso de uma ironia descarada que tem por objetivo o descrédito da insinuação por meio da desqualificação de seu interlocutor.

Aquilo que cabe destacar no documento, não é necessariamente a verossimilhança da ascendência africana da família, o que também poderia ser discutido em função dos dados censitários comentados, da estrutura social da época e de trabalhos de estudiosos que a verificam. Cabe lembrar que Nogueira nos apresenta esta ascendência como fato, ainda que a ascendência indígena estivesse presente: 'Neste sentido, é importante lembrar a ascendência negra da família Gomes, uma vez que Manoel José Gomes, pai de Sant'Anna Gomes e Carlos Gomes, era mulato e filho de

---

[79] Analisadas em RODRIGUES, 2011.

uma ex-escrava agregada em uma fazenda de Santana do Parnaíba, cidade próxima a São Paulo' (NOGUEIRA, 1995, p. 178).

Porém, aquilo que chama a atenção no documento é justamente o esforço empreendido na negação em um momento já tão distante do projeto de orientação racial da cultura. Quase cem anos depois da estreia de *Il Guarany* ainda é possível presenciar a glorificação do índio através do esquecimento do africano, perspectiva tão cara ao projeto inicial.

Na realidade, parece que o projeto de orientação racial da cultura da monarquia se aprimora e desenvolve durante os primeiros anos da República, se apropriando de símbolos nacionais já existentes e efetivos. O lastro simbólico que Carlos Gomes deixava podia ser útil para *belle époque* dos primeiros anos, lembrando aquelas quatro características colocadas por Sevcenko para o estabelecimento da *belle époque* no país: 'a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense' (SEVCENKO, 1985, p. 30).

A condenação do localismo (memória da sociedade tradicional), a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular e o cosmopolitismo agressivo seriam três destas características conceituadas por Sevcenko para a *belle époque* que agora revalidam o mito *gomesiano* para aquilo que ele tem de externo ao país, de estrangeiro. Uma internacionalização fundada em novas levas de imigrantes, que agora chegam para o processo de industrialização, e apoiadas na depreciação do mesmo. Com relação a negação do localismo e da cultura popular é necessário frisar que estes teriam desde sempre um caráter tão somente permissivo quando não marginal. Em nota da Gazeta de Campinas de 1870, fazendeiros se reúnem para que se tomem providências contra as 'congadas dos pretos' que sempre ocasionam 'desordens e consideráveis prejuízos'. Diferente da cultura oficial dos teatros e clubes a pratica pelas camadas mais pobres e especialmente escrava surge nos registros oficiais apenas através de pedidos de interdição e reclamações:

> Alguns fazendeiros pedem-nos que façamos ver à polícia a inconveniência de se permittirem as chamadas congadas dos 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, occasionando consideráveis prejuizos aos senhores. Ahi está pois um argumento de ordem, que deve muito ponderar no animo das authoridades antes de qualquer concessão (Gazeta de Campinas, 22/12/1870).

A reclamação deixa escapar uma ironia mal disfarçada em expressões tais como: 'Naturalmente a todos deve haver uma hora para o divertimento' ou em 'é que estes taes'. Independente da bebedeira ou de possíveis excessos é preciso lembrar que a mera prática de suas tradições, cantorias, danças e rituais em um espaço comum, aos olhos de todos já é entendida como uma transgressão. É provável que tais eventos nem fossem tão constantes, mas deixariam uma forte impressão (PÁTEO, 1997, p. 99).

É importante lembrar que eventos da cultura original seriam tolerados quando interessantes na divisão interna dos grupos. Como nos adverte Pierre Verger as tradições de tribos rivais teriam seu espaço garantido e eram estimuladas nos dias de descanso no sentido de acirrar o ódio entre nações rivais. O desequilíbrio numérico entre senhores e escravos poderia ser minimizado quando a ruptura entre grupos rivais fosse maior, afastando identidades e criando divisões internas. "Eles se agrupavam novamente e retomavam, com a consciência de suas origens, sentimentos de orgulho de sua própria 'nação' e de desprezo pelas nações dos outros" (VERGER, 2000, página 21).

Indiferentemente da construção da memória do irmão, Sant'Anna Gomes parece ter sido um agente ativo dentro do projeto de orientação racial da cultura. Este estava localizado em seu território de ação mais direto, cercado por músicos escravos, pelas levas de imigrantes que chegavam, pelos movimentos republicanos e abolicionistas e os interesses da elite agrária local, o maestro assistia ao desenlace deste projeto no momento mesmo de sua efetivação. Possivelmente testemunhando os desníveis e incongruências do mesmo.

A Sociedade Particular Atletas do Futuro era uma sociedade beneficente que tinha por principal vocação a realização de espetáculos teatrais, sendo comuns cerimônias de cunho abolicionista[80] que na forma de concertos beneficentes revertiam

[80] O movimento ganhava a simpatia de inúmeros setores da sociedade, até mesmo cocheiros ajudavam os caifazes, transportando escravos fugidos até as casas dos abolicionsitas (LAPA, 2008, p. 129).

sua renda para a alforria de escravos muitas vezes alforriados na mesma noite, dando um caráter ainda mais dramático à noite.

Em evento relatado por Nogueira, em 1886, uma escrava foi alforriada após a encenação de *Diane de Nione*, tendo havido um discurso inflamado de Alberto Sarmento sobre a escravidão no Brasil; o evento contou com a orquestra de Sant'Anna Gomes e tinha por palco a Sociedade Particular Atletas do Futuro (NOGUEIRA, 2001, p.234).

É difícil recuperar a rotina de eventos como este havendo pouca documentação dos mesmos. Porém, Rodrigues nos traz a análise de um discurso proferido por Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899) em homenagem a Carlos Gomes e que parece descrever o ritual prescrito para tais ocasiões. O discurso teria sido proferido na noite do dia 25 de julho de 1880 a convite da Sociedade Congresso Militar e na presença do compositor (RODRIGUES, 2011, p. 91).

Taunay começa com uma homenagem a Camões, em meio às festividades pelo seu terceiro centenário, e nos traz a importância de se exaltar os grandes nomes da história elencando para isso D. Pedro II, Caxias, Osório, Rio Branco e, finalmente Carlos Gomes que estava presente. Em seu discurso faz uso de farta alegoria tão cara ao *belle lettre* vigente:

> Recorre à imagem de alguém que sai do 'fundo do estreito abismo, cercado só de trevas' e pouco a pouco vai galgando em direção a um circulo de luz, que vê muito acima, até alcançar, com as mãos, a 'suspirada borda, [...] e sua cabeça leonina, iluminada por estranhas fulgurações, emerge do desconhecido. [...] Era Carlos Gomes em Milão, chegado do Brasil, filho perdido das regiões transatlânticas'. Cansado, o artista pedi que lhe estendam a mão; sem encontrar ajuda vai despenhar-se, 'quando um braço amigo e forte o socorre. Era o de Pedro II'. Nesse momento, o texto narra que o compositor interrompeu o orador, dizendo ser verdade tudo aquilo e recebeu aplausos prolongados (RODRIGUES, 2011, p. 92).

Em seguida o discurso se concentra na recepção das ópera de Carlos Gomes falando do reconhecimento pelo *Il Guarany* mas que ainda se tratava de um 'talento inculto'. A isto o compositor respondia com a *Fosca* 'que a ciência musical estuda com pasmo e em que pinta todas as doçuras do amor, todas as suas ferocidades, como o compreende a índole italiana'. Segue observando os tipos femininos dos personagens de suas óperas e de sua recepção em Pernambuco, na Bahia e na capital do Império. Neste

momento o evento assume seu caráter decididamente abolicionista e o orador se inflama:

> No auge da ‘radiante alegria’, lembram-se ‘daqueles que são perenemente tristes’, [...] suportando ‘ainda as férreas cadeias da escravidão’. A partir desse ponto, o discurso transforma-se em verdadeiro manifesto abolicionista, falando das conquistas até então conseguidas e enfatizando que ‘devemos sem cessar cuidar do mal que ainda nos vexa, nos atormenta e também nos oprime’.
> No ponto culminante do evento, o orador anuncia, dirigindo-se ao compositor, que é chegado o ‘momento mais comovedor das manifestações’. Há um escravo presente e a Carlos Gomes será dada a ‘chave de ouro que vai abrir-lhe as portas da liberdade’. [...] ‘o orador entrega ao maestro a carta de liberdade do escravo Januário’. (RODRIGUES, 2011, p. 92).

O texto de Taunay registrado por Rodrigues nos oferece uma feliz oportunidade para acompanhar a dinâmica interna de eventos como os que aconteciam na Sociedade Particular Atletas para o Futuro de Campinas que, salvo exceções, deveria seguir um padrão análogo. Fica claro em seu discurso o uso de alegorias fantasiosas e grandiosas o que demonstra sua filiação à época e, também, certo comprometimento com a construção mítica *gomesiana*, o que certamente serviria para solenizar ainda mais o evento. É possível sentir a alta carga dramática do evento reservando a libertação do escravo para seu momento de maior comoção e pelas mãos do grande homenageado. Eventos deste tipo devem ter feito parte especial da rotina da cidade ajudando a expor as contradições do sistema e trazendo suas implicações humanas e diretas

A composição de *O filho da lavandeira* e eventos como os realizados na Sociedade Particular Atletas do Futuro dão sinal de quão delicada era a posição de Sant’Anna, tendo de dosar sua ajuda à causa abolicionista na medida do desagrado da aristocracia local predominantemente escravocrata.

Prefaciando a obra de Anderson, Lilia Moritz Schwarcz faz um comentário sobre o conceito de comunidades imaginadas, desenvolvido na mesma. Ao contrário da simples invenção, a ideia de termos comunidades imaginadas presume um caráter afetivo inicial, que lhes dá realidade em algum plano, elas ‘são imaginadas, no sentido de que fazem sentido para a alma e constituem objetos de desejos e projeções’ Possuem símbolos que ‘são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária e afetiva de sentidos’:

> Só assim se entende, por exemplo, o nosso famoso Hino da Proclamação da República, que não é nosso Hino nacional. Escrito em 1889, um ano após a abolição da escravidão, ele conclamava os brasileiros a cantar coletivamente: 'Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país...'. A escravidão fora abolida havia apenas um ano, mas já virava matéria do passado, assim como a nacionalidade, recém-descoberta, era vista como um grande coletivo devidamente naturalizado (ANDERSON, 2008, pp. 10, 16).

O conceito nos apresenta o desenvolvimento da ideia de nação pela atualização e imaginação de seus participantes destacando o uso de expedientes simbólicos nesta construção. A partir desta reflexão é possível analisar o papel de sua função no Brasil de meados do século XIX e constatarmos o conceito de Benedict Anderson 'escapando' pelas palavras de Alfredo d'Escragnolle Taunay em seu discurso cem anos antes que o primeiro o definisse: 'As últimas palavras de Taunay são utópicas, exprimindo a crença de que a libertação daria ao escravo, como consequência imediata, sua inclusão na sociedade na condição de cidadão, desfrutando da 'tão sonhada igualdade' (RODRIGUES, 2011, p. 93).

É por meio do símbolo que a crença na 'igualdade imaginada' é atualizada e constatada. Esta também terá seu mito fundador, importante para a orientação cultural que se colocava, pela reorganização social que se impõe à presença massiva de escravos (13.685) aos emigrantes que chegavam e a todos os envolvidos. A 'liberdade imaginada' descreveria a quebra da estrutura estamental em direção ao modelo de consumo capitalista onde os privilégios seriam substituídos pelos méritos.

A atividade de bandas musicais iria de alguma forma apresentar os movimentos desta dinâmica, oferecer-lhes um ritmo específico e atualizar seus símbolos. Já iniciativas como as de Sant'Anna Gomes fosse na composição de *O filho da lavandeira* ou na participação dos eventos da Sociedade Particular Atletas para o Futuro trariam visibilidade para a causa, trazendo-a à luz das discussões cotidianas.

3.1 *Hynno da loja independência*: Xadrez e sociedade, a ordem enquanto crença

> Nada é mais significativo para o problema da interdependência humana do que o fato de que toda ação de um soberano (talvez constituindo a imagem mais próxima do ideal de uma ação individual baseada na decisão livre), por se dirigir a outras pessoas, que podem se opor a ela ou, em todo caso, não reagir da maneira esperada, ao mesmo tempo torna o soberano dependente dos súditos. É isto que expressa o conceito de interdependência: como em um jogo de xadrez, cada ação decidida de maneira relativamente independente por um indivíduo representa um movimento no tabuleiro social, jogada que por sua vez acarreta um movimento de outro indivíduo — ou, na realidade, de muitos outros indivíduos —, limitando a autonomia do primeiro e demonstrando sua dependência (ELIAS, 2001, p. 157).

A exemplo de seu pai, Manoel José Gomes, Sant'Anna Gomes é lembrado por cronistas como exímio enxadrista. Sua rotina diária frente à mesa de jogos só era quebrada em dias de concerto no teatro da cidade e ajuda a montar a imagem de "homem alegre e folgazão, que gostava de contar anedotas e apontar com graça o lado cômico das pessoas", revelando a proximidade com o cotidiano da cidade que o seu apelido de "Juca músico" deixa escapar (NOGUEIRA, 2001, p. 321).

Este é igualmente outro ponto comum entre Sant'Anna Gomes e Offenbach. Embora difícil de ser analisada a vida social de ambos foi parte importante de suas trajetórias. Parte significativa das novas relações de trabalho que se construíam, fazendo com que o ambiente de clubes e salões tivessem um papel destacado. O burburinho incessante de uma sociedade agitada parece ter afetado Sant'Anna Gomes na mesma medida que Offenbach:

> Ele precisava estar em perpétuo contato com o mundo a sua volta a fim de ser criativo. Todos os que o conheciam dão testemunho do fato de que ele era verdadeira personificação da sociabilidade. Ele mergulhou na vida social porque esta sozinha o supria das necessárias tensões. Ele viveu o instante, reagindo delicadamente às mudanças sociais e se adaptando à elas (KRACAUER, 2002, p. 90).

Esta imagem despreocupada e sociável fala um pouco sobre Sant'Anna Gomes, mas, igualmente, sobre as mudanças pelas quais a cidade passava. A imagem de um dândi para Sant'Anna Gomes é seguramente inadequada, uma vez que o maestro teria sido comtemplado com certo pertencimento em sua sociedade. Mas ela é importante na medida em que apresenta condutas individuais alinhadas com as novas

determinações coletivas. O dândi aparece aqui não apenas como um personagem isolado, mas como um modelo de conduta agora possível.

Estes modelos de conduta e sociabilidade seriam possíveis sob a contingência de espaços específicos para seu exercício. Como vimos, clubes, sociedades e agremiações foram criados no sentido de abrigar estas práticas em ambientes específicos. Fosse por um gosto literário ou musical específico, pelo consumo de determinado produto ou por interesses políticos, as pessoas se reunião convergindo interesses em práticas comuns.

Neste ponto chama à atenção a filiação de Sant'Anna Gomes à maçonaria, em grande parte em função de uma contradição fundamental: sua igual adesão à monarquia frente a uma fraternidade amplamente identificada com o movimento republicano.

A maçonaria teria impacto no período encampando ambos os movimentos abolicionista e republicano. Sendo assim, é provável que Sant'Anna Gomes se identificasse apenas com o braço abolicionista da fraternidade. Porém, a sociedade campineira do período contava com muitos membros da maçonaria, Francisco Glicério, Campos Sales Francisco Quirino dos Santos entre outros. E o movimento parece ter sido forte o bastante para que pudesse ser ignorado independente da questão abolicionista, ou ainda, justamente em função desta. De maneira geral, o país:

> sofria certa influência dos ideais iluministas oriundos da Europa, e parte da Maçonaria adotou estes por preceitos [...] Desta forma, podemos estabelecer a conexão entre a participação efetiva da ordem no processo de mudanças na sociedade brasileira do século XIX através da presença de maçons na política em cargos de peso. É importante ressaltar que, para a funcionalidade do liberalismo, foi necessário adaptar padrões, ou seja, embutir as ideologias europeias sob a matriz de outras realidades. De certa forma, este é o motivo pelo qual este ideário era tão ambíguo, pois apesar de ser público nos discursos políticos inflamados, era descolado da política real e a mobilização das classes inferiores era baixa, acontecendo somente quando era de interesse das elites (SILVA, 2012, p. 26).

Sendo assim, podemos acompanhar um crescimento do número de maçons em posições de poder no período e ao mesmo tempo observar o desnível que seu discurso possui em relação à sua prática. Uma fraternidade universal, porém entre pares cuja contradição poderia não ter passado despercebida.

Contudo, tendo boa parte da elite intelectual da cidade ocupada com a fraternidade e sendo Sant'Anna Gomes, ele próprio, membro desta elite, seria muito

difícil articular sua posição de maneira independente. Na realidade, tal como os clubes e sociedades da época, a fraternidade era um espaço de convívio, espaço de sociabilidade constante do qual participariam representantes dos mais variados segmentos:

> No Brasil, não seria diferente, como veremos adiante. Intelectuais, comerciantes, políticos fortaleceram seu quadro de membros. Em uma reportagem, a Maçonaria é assemelhada a um "Clube de Vantagens", onde é possível se manter contato com pessoas da mais alta escala social, além da relação profissional entre os membros preferindo-os em certas decisões. Entretanto, conclui que a Maçonaria abre portas, porém não as mantém abertas, ou seja, tudo fica a critério do desenvolvimento destas relações sociais e de poder (SILVA, 2012, p. 21).

Circular no ambiente específico que reunia a elite da cidade seguramente oferecia uma posição privilegiada ao maestro. Na forma de um 'clube de vantagens' seria possível estar ao lado de pessoas que apoiassem seus interesses e se identificassem com estes, tais como políticos, intelectuais e jornalistas.

Estes teriam um ativo papel no período, agindo na mobilização social para com os ideais da fraternidade e, como ressaltamos, na orientação do gosto e consumo, o que logicamente envolvia Sant'Anna Gomes. Fosse o clero, a monarquia ou a escravidão, os periódicos do período iriam investir boa parte de sua energia em um combate declarado: 'Desta forma, as punições corporais acabavam ganhando destaque nos jornais, para causar a sensibilização da população e o seu consequente apoio ao movimento abolicionista, da mesma forma como a opressão da monarquia e a má administração dos rumos nacionais tinham o mesmo intuito para com a fundação da República' (SILVA, 2012, p. 28).

Os maçons tomariam para si a responsabilidade na luta contra o sistema escravagista, sob um mote de fraternidade humana, embasado sob uma, por vezes mal disfarçada, motivação liberal esta luta se estabelece tendo a imprensa como um órgão chave. Em sua nota edição inaugural o boletim do Grande Oriente do Brasil dava conta dos termos nos quais o sistema seria rechaçado pela fraternidade:

> A Maçonaria, sem política, nem partidos, dirigiu -se também a resolução do problema. Estabelecido um dos meios da abolição do cancro que destrói infelizmente a nossa sociedade, era preciso mais um complemento à obra tão dignamente encetada, e hei-lo sustentado vigorosamente no parlamento pelo nosso atual Grão-Mestre e a presente administração tornando-se credora das bênçãos da humanidade e do país por levar efeito a lei geral que concedeu desde 28 de setembro a liberdade a milhares de infelizes que nasceram no Brasil. Não nos cumpre investigar qual seria o melhor meio prático da

> realização da idéia; O governo do estado certamente reformará a lei, se assim julgar necessário e concluirá sua digna tarefa, extinguindo completamente a escravidão e continuando a introduzir no país o elemento que substitua o braço escravo (SILVA, 2012, p. 51).

Em função da adesão abolicionista de Sant'Anna Gomes é possível acreditar que os ideais de fraternidade e igualdade tivessem uma grande ressonância. Para além do sentido estratégico de sua filiação à fraternidade, ou associado a este, um sentido mais amplo poderia ser observado, dado a sua proximidade com as implicações concretas da escravidão.

Em paralelo à campanha abolicionista, a imprensa acompanha a chegada dos novos gostos e práticas, assim como, auxilia no estabelecimento de referências nacionais onde podemos indicar o próprio Carlos Gomes: 'A Maçonaria acaba construindo uma memória "pró-Nação", tendo por proposta a constituição de um sentimento de identidade, reconhecimento e união do povo através de fatos que eram cotidianos' (SILVA, 2012, p. 28). Este auxílio iria estabelecer a esfera pública da modernidade, instaurando padrões de civilidade e convívio:

> Apesar de a esfera pública não possuir os moldes característicos de uma Instituição, percebemos uma Instituição dentro da esfera pública, agindo de acordo com seus preceitos e com claro reconhecimento de poder e influência. Estas, sim, construídas por meio das relações sociais, visto que apesar da participação não possuíam legitimação formal, mas estavam arraigadas devido às relações interpessoais entre a sociedade política, civil e intelectual. A palavra "público" aqui muda de sentido. Ao invés da significação de um elemento pertencente ao Estado, agora trata-se de algo ampliado para todos no conceito de espaço público moderno. E isto representaria a aceitação destes ideais por uma parcela considerável da população (SILVA, 2012, p. 28).

Ainda em nome da igualdade, a imprensa também seria militante no esforço pelo estabelecimento da instrução pública universal. Este esforço estaria representado pelo expressivo número de crônicas sob o tema em periódicos. Destacamos em particular a campanha realizada pela Gazeta de Campinas que em várias de suas edições abre espaço para a discussão do tema, fosse estabelecendo a sua urgência fosse enaltecendo toda e qualquer iniciativa a este relacionada. Muito da história das primeiras instituições educacionais do período pode ser preservado em função deste olhar atento do periódico.

O interesse por uma educação mais abrangente aparece como um objetivo para a imprensa do período, e coincidia com os interesses da própria comunidade

maçônica da cidade. Algum tempo após a sua inauguração a loja Independência dá início a um curso de primeiras letras que vem apresentado em uma nota da Gazeta de Campinas[81]:

> Aula noctura, a augusta loja independencia, depois de garantir a sua existencia por meio de solidos fundamentos, passa hoje a dar expansão aos fins piedosos e humanitarios que a maçonaria tem em vista. No dia 1º de Junho proximo, inaugurar-se-há uma aula nocturna gratuita de primeiras lettras, que a dita loja se propõe manter, concorrendo com este extraordinario beneficio para a diffusão das luzes entre o nosso povo. O professor contractado possue todas as aptidões desejaveis. Desde já se acha aberta a matricula para quantos queiram aproveitar-se deste recurso, afim de receberem o ensino primario, devendo a inscripção ser feita em casa do Thesoureiro da loja sr. J. Wills Thompson, à rua do Commercio n. 59. É licito felicitarmo-nos todos com este assignalado facto que põe ainda uma vez em evidencia aos olhos de todos, os grandes e nobre intuitos d'aquella sublime instituição (Gazeta de Campinas, 16/05/1875).

A imprensa se caracterizaria como promotora das novas modas e consumos, mas, igualmente, de certa consciência coletiva. No caso específico de Campinas, um de seus agentes era um maçom conhecido: Francisco Quirino dos Santos. Ao longo dos anos em que esteve como redator da Gazeta de Campinas Quirino dos Santos escreveu para o edital da mesma, crônicas sobre assuntos de interesse da sociedade. Entre os temas abordados é possível observar crônicas abordando a estrada de ferro, as obras da matriz, a imigração, a iluminação pública, a instrução pública, assim como, questões religiosas.

No primeiro exemplar do periódico este faz um depoimento da crença que o projeto inspirava:

> Sae hoje, pela primeira vez nesta cidade, um periodico regularmente constituido. O que era, há pouco, aspiração de muitos, veiu a tornar-se ultimamente uma necessidade geral. Todos, crêmos sinceramente, aguardavam com verdadeiro interesse o cumprimento da promessa que temos empenhado para com o publico [...] A nossa situação actual é toda de esperança e de fé: dil-o bem alto o mesmo acolhimento que nos ufamos de encontrar. É que se comprehende o influxo poderoso da imprensa nas sociedades modernas, influxo que se entende quando é policiada ella por esta lei que é a sua própria força – a moral (Gazeta de Campinas, 31/10/1869).

[81] O mesmo curso é anunciado na edição de 19/04/1874 do periódico, em termos similares.

‘O influxo poderoso da imprensa nas sociedades modernas’ seria regrado pela moralidade que é conclamada a policiar a cidade. O discurso quase religioso não esconde sua intenção disciplinar e mais adiante, ao falar do desenvolvimento que Campinas já apresenta, acrescenta que ‘a imprensa hade ser a alma desse desinvolvimento porque é ella a ostia, para nos servimos de uma phrase estranha, a ostia erguida no templo sacrosanto do trabalho (Gazeta de Campinas, 31/10/1869). É possível destacar a confiança em valores específicos como o ‘uso da crítica, independência e dignidade comum a todos, bastava pouco para um credo maçônico mais explícito e, por fim, a crônica deixa sua perspectiva de futuro grandioso para o projeto:

> Allargam-se os horisontes para a actividade crescente da industria, do commercio e da agricultura; desprendem-se as anteparas que embargavam a passagem ao espirito vivificante do século e o espaço repercute, na toada eterna do infinito, este som que vem das alturas avoejar em torno da humanidade – caminha! A divisa dos tempos modernos, como disse elegantemente um fecundo publicista, é a ultima palavra de um imperador pagão: Laboremus (Gazeta de Campinas, 31/10/1869).

‘A divisa dos tempos modernos’ seria um dos objetivos do periódico que passava necessariamente pela adesão desta modernidade por parte da cidade. Os pontos que fossem representativos desta modernidade, fosse a instrução pública, reformas ou qualquer outro, passariam a compor, estrategicamente, as linhas de editoriais e crônicas do periódico.

Pela imprensa da época seria possível testemunhar, igualmente, o embate ideológico entre maçons e a igreja católica. Chamados de ultramontanistas, em referência ao movimento de centralização da igreja católica e da autoridade do papa, estes seriam objeto de extensas e acaloradas crônicas, identificados como os principais opositores da fraternidade. Na edição de abril de 1872, o Correio Paulistano dedicava extensa crônica para definir sua posição, no seu entender:

> O ultramontanismo aqui, como em outras nações, está arregimentado; domina as consciencias timidas e fanaticas abusando do confessionario; tem imprensa official e semi-official; discute nos pulpitos; mantem estabelecimentos de educação, altamente sustentados, aos quaes o espirito das meninas é pervertido fazendo-se dellas servas de Roma em vez de boas mães de família; tem entrada e ação nos conselhos de instrucção publica e nos collegios onde em grande parte leccionam os padres da grey; desde os conselhos da coroa até as camaras municipaes, encontram-se representantes de suas doutrinas, executores dos seus planos tenebrosos. Ultramontanos de casaca e de sotaina dão-se as mãos, combinam-se, entendem-se e esperam ganhar, porque todos elles contam com a ignorancia do povo, com seu

> caracter docil e inerte [...] O ultramontanismo esta senhor de dous poderosos elementos de força e influencia na sociedade: a mulher e a creança. A'quella, elle humilha fanatisando; a esta, torna disforme, estragando a intelligencia. Das mãos dos ultramontanos só sahem aleijões moraes e, na phrase de um notavel escriptor, creaturas moralmente castradas [...] A liberdade os assusta, a caridade os torna invejosos, a virtude os revolta e a fraternidade os desperta suspeitosos e odientos. Só a hypocrisia, a ignorancia e o servilismo os alegram e fazem-nos dispensar bençãos e favores (Correio Paulistano, 27/04/1872).

Alguns anos mais tarde, alguém identificado apenas por 'um maçon catholico' nos apresenta uma crônica onde podemos constatar o mesmo tom aguerrido e planfetário, conclamando a sociedade à indignação:

> A phalange dos ultramontanos está possessa, quanto mais vê ella reduzir-se o numero de seus adeptos, tanto mais augmenta o seu desespero,e começam a dar por páos e por pedras. Força porém é confessar que o povo de hoje não é o do seculo passado; já enxerga mais dois dedos adiante do nariz, e ri-se dos bobos que esperam pelas cebolas do Egypto. E como se ha de acreditar nos taes prégadores de fanatismo religioso quando se os conhece a todos, e sabe-se que nenhum delles falla de convicção; nem por sombra exercem as praticas ordenadas pela egreja, pela qual dizem morrer de amores! [...] quem não sabe que os chamados catholicos romanos, ultramontanos e fanaticos, só se apresentam como taes pelo interesse de mando, pela ambição do poder, usando e abusando da religião como meio de figurar na politica do paiz, mas politica pequenina e pessoal, cujo fim único é a posse das posições rendosas? (Correio Paulistano, 07/02/1874).

Se a luta parecia atingir os ultramontistas em especial, não seria difícil observar quando ela se estendia a outros campos da igreja. O debate pela imprensa aparecia como oportunidade de expor as mais agudas e diretas críticas, ao engessamento das posturas, ao monopólio das vantagens, a deturpação das mentalidades. A maçonaria no período, a julgar pelos relatos, parece relacionar a igreja a toda espécie de atraso e a combate em nome da modernidade da qual se diz promotora, tem-se a impressão de a igreja obsta de maneira específica os projetos da fraternidade. Novamente, em setembro de 1874, temos outra crônica publicada no Correio Paulistano por Franklin Tavora, que se soma aos demais textos:

> O jesuita de hoje porém, caricatura ou depravação do typo dos priscos tempos, instala-se nas capitaes dinheirosas, onde, repotreado, beatifica bemaventurança dos conventos funda internatos que são fecundas fontes de rendas, e onde o espirito infantil recebe os venenosos filtros da doutrina detestavel. essa doutrina é aquella que ensina o homem a ser machina, servil automato as ordens do clero que o jesuita só considera verdadeiramente tal quando se curva à sua disciplina de obediencia inteira e muda. Como não proceder de tal modo se o seu sonho de todo o dia, de toda a noite é implantar

> a theocracia? Não fica ahi a sua missão de exterminio moral, de amputação da consciencia individual, de mutilação da vontade, de suppressão de essencia racional e livre justamente aquella que distingue o homem do bruto. Elle abre os mil e um ouvidos do confessionario para se assimilar os intimos segredos, todas as pudicicias, todas as tristes vergonhas ou infelizes fraquezas do lar. Escancara com alarde que nada é capaz de abafar as mil e uma bocas do pulpito, de onde arroja como vomito negro a palavra fraudulosa, que impesta o espirito ignorante e desprevenido, e repassando como substancia subtil e corruptora a intelligencia popular, converte em povo fanatico o povo religioso, em povo supersticioso e crendeiro o povo orthodoxo e crente. D'est'arte allude os fortes fundamentos da familia, da cidade, dos imperios, do mundo, no mero interesse da formidavel associação (Correio Paulistano, 13/09/1874).

O texto é carregado de ódio e desprezo, em expressões como 'povo supersticioso e crendeiro' e 'as mil bocas que cospem o vomito negro' é possível constatar o rancor explícito que o autor explora, mas seria possível inquerir sobre que tipo de problemas o autor se queixa, quais seriam os reais obstáculos que a religião imprimia para que a reação fosse tão contundente?

O paralelo com a estrutura panóptica aparece quando autor fala do jesuíta que 'abre os mil e um ouvidos do confessionario para se assimilar os intimos segredos' e parece deixar implícito o problema com relação à forma. O que o período demonstra é que a vigilância e a visibilidade, que a confissão inaugura e que, inclusive é apontada por Foucault, aparece agora reelaborada ao meio laico em clubes, sociedades e afins, deixando entrever que a vigilância em si não seria em problema, mas sim o seu monopólio pela igreja. O texto continua explorando ainda mais as ações devastadoras da ordem, para o cronista o jesuíta:

> É o inimigo matreiro, audaz, perseverante, funesto, inimigo de qualquer grande agente de luz, de livre e desassombrado alvedrio, inimigo do pae de familia que exerce o mais legitimo e salutar poder sobre a sua mulher e filhos, inimigo do mestre que faz o discipulo, da imprensa que diffunde a luz, da maçonaria que, exercendo a caridade, planta e desenvolve as virtudes privadas, publicas, civicas, universaes; inimigo do beneplacito que obsta à absopção e às invasões do seu poder, inimigo dos parlamentos que, à sombra da constitucional immunidade, discutem os seus vicios e crimes e decretam contra elles providencias, e vivem da liberdade e pela liberdade. Em uma palavra é o jesuíta a affirmação do mal, do desmoronamento de todos os nobres estimulos. Sua orthodoxia é a sophismação do sentimento religioso, sua religião uma perfidia (Correio Paulistano, 13/09/1874).

Enquanto o jesuíta fosse identificado pela perfídia e os vícios, cabe reparar que a maçonaria seria aquela identificada pela luz, promotora da caridade e por 'plantar'

e desenvolver todas as virtudes, privadas, públicas, civis e universais. Uma de suas ferramentas para isto aparece aqui revelada como a ‘imprensa que difunde a luz’.

Uma das interpretações mais comuns à trajetória de Sant’Anna Gomes é a de que esta representaria um passo no sentido da laicização da profissão de músico. Em contraste com as atividades de seu pai, Manoel José Gomes, o maestro teria sua atuação marcada por seu desligamento da igreja.

De alguma forma, aquilo que o discurso crítico da maçonaria do período, dirigido à igreja, demonstra é que esta laicização não atingia apenas os músicos, mas toda a sociedade e de maneiras muito diferentes entre si. Os maçons, e isto de alguma forma incluía Sant’Anna Gomes, se identificavam, ou desejavam ser identificados, pela modernidade que se anunciava de inúmeras formas. A imprensa, as sociedades, os bens de consumo, a instrução pública entre inúmeros outros, são conclamados pela fraternidade em nome de uma religião cívica e pública, relegando à igreja a privacidade despótica e o atraso.

Desta forma, ainda preservando o valor de sua iniciativa, a efetivação de sua carreira como músico independente da igreja deve ser equacionada em função de seu ambiente, que contava com debates acirrados como podemos ver pelas crônicas.

Para a fraternidade importaria possuir um músico desligado das antigas tradições, que fosse exemplo das novas condições de vida que a modernidade prometia, da mesma forma como importava a instrução pública e a imprensa, etc.. Seria a oportunidade de uma vitória simbólica da nova organização social, o consumo seria ladeado por uma, não menos importante, crença no consumo. Para este não bastaria que fosse novo, ou nem mesmo que fosse de fato novo, mas que as pessoas acreditassem em sua modernidade.

A rigor, boa parte da produção de Sant’Anna Gomes como compositor era antiga, mas comprometida com uma estrutura de consumo moderna.

A laicização da sociedade era um projeto acompanhado pelos membros da fraternidade. Em março de 1874, Francisco Quirino dos Santos se valia do editorial da Gazeta de Campinas para defender os princípios deste processo:

> Hoje os factos vieram demonstrar positivamente que é absurda e impracticavel a alliança da egreja e do estado fechando n’uma só esphera de acção dois poderes distinsctos, de modo a baterem-se de face e a destruirem por si mesmos toda a harmonia possivel entre elles; pois esta só deve assentar no mutuo respeito e não em interesses hecterogeneos agrupados uns sobre os

> outros sem forma sem base para se abrirem ao espaço amplo dos seus fins, na justa medida das conveniencias sociaes. [...] A idéa de separar a religião, do estado, proclamando os cultos livres, não é opinião de politica partidaria, nem de classe ou de seita; crêmos que os proprios padres catholicos, por vantagem sua, agora a devem aceitar e deffender com todas as forças, depois dos recentes acontecimentos com relação ao episcopado brasileiro (Gazeta de Campinas, 01/03/1874).

O editorial comentava uma petição que havia sido redigida por um grupo de 'illustres cidadãos' nomeadamente: A. C. Tavares Bastos, Q. Boayuva, M. Vieira Ferreira, F. J. de Lemos e I. do Canto Coutinho e que encontrava ressonância até mesmo na corte onde 'o projecto daquelles nossos distinctos concidadãos achou echo unanime a applaudil-os, sendo perfilhao o manifesto pela propria Reforma, orgam insuspeito aos monarquistas' (Gazeta de Campinas, 01/03/1874).

A petição solicitava a apreciação de uma série de temas, entre eles: A plena liberdade e igualdade de todos os cultos; a abolicição da igreja oficial e sua emancipação do estado, com a supressão dos privilégios outorgados aos sectários dessa igreja; O ensino da escola pública separado do ensino religioso, que aos pais incumbe no seio da família, e na igreja aos ministros de cada seita particular; a instituição do casamento civil obrigatório, sem prejuízo das cerimônias religiosas conforme o rito de cada cônjuge; o registro civil dos nascimentos e óbitos; a secularização dos cemitérios e a sua administração pela municipalidade.

Francisco Quirino dos Santos engrossaria as fileiras do debate religioso agora no editorial de junho de 1876 publicava um nota elogiosa ao senador Jobim por haver este manifestado opinião sobre a questão religiosa:

> O sr. Jobim, senador e grande do imperio, é sujeito que usa fardão agaloado, chapéu de pasta, veneras, fitas, e é empregado superior do paço do sr. d. Pedro II. Referimos estes titulos heraldicos para tornar saliente que este homem publico e conhecidissimo no paiz, não pode inspirar a minima desconfiança aos servidores da monarchia. É um conservador às direitas, elle. Pois o sr. Jobim acaba de manifestar perante a nossa Camara alta, as mais adiantadas idéas quanto a papas, barbadinhos irmãs de charidade e outras cousas desta natureza (Gazeta de Campinas, 26/06/1876).

Muitas vezes, é possível ver a maneira como a questão religiosa se imbrica com a política, mas aqui Quirino dos Santos evoca um personagem insuspeito, alto funcionário do paço imperial e acima de qualquer adesão, e é este mesmo que vem expor o problema em questão:

> As pessoas de principios sãos, os democratas sinceros, como nos prezamos de ser, eram e são acoimados de hereges porque pensam e olham para as materias religiosas sem as visagens hypocritas do fanatismo, este cancro donde a ignorancia e a má fé esvurmam impiedades, em vez de respeito, contra Deus, e odios empeçonhados, em vez de amor, contra o proximo. Agora vê-se que de junto ao trono mesmo, descem vozes conclamando pela regeneração dos habitos máus com que se tem acercado o espirito das massas no tocante ao assumpto da egreja, tão desvirtuada pelos preconceitos e pelos mesquinhos adminiculos da superstição (Gazeta de Campinas, 26/06/1876).

O texto segue apresentando a conversa entre o senador Jobim e o sr. Candido Mendes. A fala do senador possui grande ressonância com o texto de Quirino dos Santos:

> O sr. Jobim – Mas, sr. presidente, no requerimento de que se trata pergunta-se quaes são as medidas que o governo tem tomado a respeito do procedimento dos nossos bispos [...] hoje elles podem levar seu fanatismo a um ponto extraordinario, e acham apoio, porque infelizmente o nosso povo em materia de religião está muito dado ao fanatismo e às superstições. Os barbudinhos, que veem aqui vender amuletos, nominas, patuás e bentinhos (apoiados e não apoiados) estou persuadido que nos fazem grande mal, promovendo o fanatismo e a superstição, sem nada ensinarem que preste. Este mal é muito maior do que algum beneficio que nos possam ter feito: um ou outro beneficio que delles tenha resultado não compensa o grande mal, que nos fazem, vendendo bentinhos e patuás (Gazeta de Campinas, 26/06/1876).

Se a superstição incomodava seria possível até mesmo conciliar republicanos e monarquistas sob o temor de um medo comum: a anarquia. E se valendo deste inimigo comum trazia-se a importância da instrução pública, tida como a cura para a superstição:

> Se em materia de religião há em nosso povo muito fanatismo, muita superstição, e bem pouca religião verdadeira, há tambem em politica muita propensão para a anarchia; portanto é necessario que procuremos por todos os modos sahir das circunstancias desgraçadas em que nos achamos, e eu não vejo outro meio senão promovermos a instrucção publica o mais que fôr possivel, e por todos os modos possiveis, porque assim ficara o povo em circunstancias de poder resistir às seducções do fanatismo e da demagogia (Gazeta de Campinas, 26/06/1876).

Para além das dissensões religiosas cabe observar que as linhas de atuação da fraternidade possuíam uma curiosa ressonância com o conceito de panoptismo de Foucault. A base construtivista da própria alegoria de Bentham se relaciona com o modelo alegórico dos ‘obreiros e arquitetos’ assim como, a visibilidade e o controle do panóptico reaparecem sob a imagem do ‘olho de Deus’ e a oposição entre luz e trevas

‘do iluminismo, testemunhados pelos rituais de algumas instituições das democracias, que foram inspirados, e alguns deles quase decalcados, da ordenação simbólica da ritualidade da Igreja (ANDRADE, 2016, p. 29).

Mais ainda, a crença na hierarquia e estrutura da sociedade seria um aspecto fundamental da fraternidade que também é analisado pelo panoptismo. Na realidade, é justamente a partir desta crença de uma ordenação fundamental e idealizada da sociedade que todas as atividades da fraternidade são estabelecidas. O convívio social entre os pares, assim como a visibilidade latente deste, o respeito à hierarquias, a exaltação do trabalho são alguns dos aspectos que possuem intrínseca relação com o conceito foucaultiano.

É pouco provável que o próprio Foucault ignorasse esta relação uma vez que Jeremy Bentham, autor do modelo, era um filósofo iluminista, porém, ela não é explícita e se trata de uma relação interessante ao verificarmos a contribuição da fraternidade para com os processos disciplinares que se apresentavam.

Em 04 de fevereiro de 1874, o Correio Paulistano publica uma extensa nota sobre a inauguração da loja maçônica, Independência de Campinas. A nota menciona a luta contra o ultramontanismo, a qual “incontestavelmente a grande instituição maçônica vence!” e fala do apoio popular a missão de amor e caridade dos pedreiros livres antes de descrever a inauguração propriamente.

Ao descrever a inauguração não poupa elogios, se valendo da grandiloquência habitual, descreve o evento como tendo sido “uma festa esplendida e grandiosa em todos os sentidos, que há de deixar longa memória não só pelo primor das cerimônias em si mesmas, como pelo carater imponente que revestiu todos os actos.” Cerca de quatrocentas pessoas enchiam o salão e foram tomando seus lugares na ordem estipulada pelo rito. Em seguida, se deu a entrada do Car. Ir. Representante do Grão Mestre da Ordem e depois de extraído o fogo, como representação da vida “foi executada a parte symbolica e mysteriosa da inauguração do templo” e proclamada a inauguração aos aplausos enquanto as senhoras, Adelina Lopes, Adelaide Lopes e Leticia Ralston cantavam o hino composto especialmente para a ocasião pelo Ir. Sant’Anna Gomes.

Finalmente, revezaram-se em discursos as diversas autoridades e delegados das lojas presentes na ocasião, dentre eles o Ven. F. Quirino dos Santos ao que se seguiu um lauto banquete com brindes calorosos e saudações. O texto termina com a letra do

hino de Sant'Anna Gomes e a assertiva de que "o novo templo faz honra a esta cidade e gloria aos obb. da charidade que o edificaram, para no cultivo dos grandes e puros sentimentos e na pratica de todo o bem, erguerem a prece ungida do coração aos olhos do Gr. Arch. dos Mundd." (Correio Paulistano, 04/02/1874).

O Correio Paulistano parece devotar especial interesse para com a Loja campineira e Sant'Anna Gomes é citado novamente em 1877, em duas crônicas (dias 06 e 07 de junho) que relatam a atividade desta sociedade.

A primeira crônica, de 06 de junho, descreve a solenidade de regularização da loja inaugurada em 1874. Inicia-se descrevendo a beleza do templo, especialmente adornado para a ocasião, no que segue a abertura da sessão, "no grau de aprendiz do rito escossez", e a entrada das comissões de outras lojas e convidados, dentre eles o de Quirino dos Santos e Francisco Glicério.

Letra do Hino da Loja maçônica Independência de Campinas

letra: Francisco Quirino dos Santos
música: José Pedro de Sant'Anna Gomes

Salve! Oh templo, onde a morte abatida
Foge ao sol que à verdade conduz
Em teu seio abre amor, força e vida
E a esperança nos raios da luz!

Gloria a Deus nas alturas celestes!
Paz na terra aos obreiros de Hirão!
De nossa alma os protestos são estes:
- Honra e fé, charidade e união!

Ai! Nos homens, só vinga o cançaso
Quando o erro à discórdia se uniu!
Onde a ideia nasceu, surge o braço!
A fé nasce, onde o affecto surgiu!

Gloria a Deus nas alturas celestes!
Paz na terra aos obreiros de Hirão!
De nossa alma os protestos são estes:
- Honra e fé, charidade e união!

E entre nós o trabalho, a igualdade,
Áureos laços, tecendo ao prazer,
D'entre os povos, de idade em idade,
Aos umbraes do infinito vão ter!

Gloria a Deus nas alturas celestes!
Paz na terra aos obreiros de Hirão!
De nossa alma os protestos são estes:
- Honra e fé, charidade e união!

Daí passagem, oh peitos mesquinhos,
À tarefa que temos em mãos!
Ella é grande e não temos arminhos!:
Pobre e rico entre nós são irmãos,

Gloria a Deus nas alturas celestes!
Paz na terra aos obreiros de Hirão!
De nossa alma os protestos são estes:
- Honra e fé, charidade e união!

Nosso riso aos pequenos consola!
Nós sabemos chorar junto à dor!
Mas o alento da prece ou da esmola,
Nós cercamos nos véus do pudor!

Gloria a Deus nas alturas celestes!
Paz na terra aos obreiros de Hirão!
De nossa alma os protestos são estes:
- Honra e fé, charidade e união!

O céu lindo, nos discos ethereos,
Rasga espaços ao nosso poder!
Eia! Oh filhos dos grandes mysterios!
Oh! Coragem que havemos vencer!

Gloria a Deus nas alturas celestes!
Paz na terra aos obreiros de Hirão!
De nossa alma os protestos são estes:
- Honra e fé, charidade e união

Tabela 9: Hino da Loja maçônica Independência.
Fonte: Museu Carlos Gomes.

O hino de Sant'Anna Gomes é cantado novamente, tendo sido regido pelo maestro e executado pela sra Garcia e o tenor Gener que foram "acompanhados em côro por muitos dos seus collegas pertencentes à companhia lyrica hespanhola que se acha nesta cidade". A execução causou forte impressão em especial a participação da solista sra Garcia, a qual a crônica se dirige em tom laudatório e de agradecimento pela disponibilidade e o profundo efeito deixado na audiência.

Como último apontamento, a crônica destaca que a comissão regularizadora fora acompanhada do largo da Matriz Velha até a loja pela banda de música Santa Cruz e à porta do edifício a banda de Sant'Anna Gomes "tocava lindas peças à entrada das famílias e dos convidados" (Correio Paulistano, 06/06//1874).

Na segunda crônica, de 07 de junho, temos a manifestação de apreço pela comitiva que se organizara para acompanhar os veneráveis Campos Sales e Francisco Quirino dos Santos às suas respectivas casas. O tom sempre laudatório da descrição dá destaque ao evento aparentemente simples onde, muito embora, "levantaram-se muitos vivas significativos da cordialidade que reina entre o povo maçônico desta cidade". A comitiva foi acompanhada pela "música do sr. Sant'Anna Gomes" o que sugere a presença do maestro e sua banda (Correio Paulistano, 07/06/1874).

A Gazeta de Campinas não iria descrever o ritual com os mesmos pormenores, porém nas edições dos dias 05 e 07 de julho o periódico transcreve o discurso pronunciado na ocasião, se desculpando pela demora em fazê-lo. A nota, enunciada como: 'discurso pronunciado por occasião da inauguração do novo templo da loja independencia em Campinas', transcreve o discurso ao longo das duas edições:

> Em meio de sua peregrinação elevaram hoje os obreiros do futuro mais uma tenda de paz e amor – eis tudo. Ah! As flores que adornam este recintho, as harmonias que o enchem, e sobretudo a respeitabilidade que inspira a sociedade que o honra, pedem, exigem do homem, que tem por encargo subir a esta tribuna, forças que bem sabeis me faltam [...] do Oriente ao Ocidente, e de Norte a Sul as alegrias da festa a pronunciarem-se a multiplicarem-se pelos sons inspirados da orchestra, pelos aromas combinados das flores, e pelos sorrisos geniaes da mulher, essa trindade celeste que se diz poesia, essa poesia que traduzimos amor, esse amor puro e santo que chamamos caridade, e tudo isso a expandir-se n'este templo, onde os descendentes das gerações de quase 600 anos procuram abrigar-se hoje das inclemencias do tempo que lá fora vai! (Gazeta de Campinas, 05/07/1874).

Por ‘inclemências do tempo’ o orador parece identificar os opositores da maçonaria e, mais adiante em seu discurso passa a comentar sobre os ataques que a fraternidade sofre:

> Tão fundo somos obrigados a descer para evitar os rumores que lá em cima se ouvem, tão no fundo que todos nos desconhecem e calumnião! Nada temaes, porém. Prevalece apenas por pequenos intervallos a falsa opnião; a verdade triumpha sempre [...] Só o que é grande suscita inveja – só o que é formidavel incute receio. A Maçonaria, não obstante os grandes subsidios que deu sempre às sciencias, às artes e às lettras; apesar dos valiosos serviços que prestou à moral, à politica e à religião dos povos, inda não deixou de ser perseguida e aviltada! Calumniam-n’a os que a temem – temem-n’a os que a não conhecem! (Gazeta de Campinas, 05/07/1874).

O texto segue elencando o passado glorioso da fraternidade que parece se confundir com o de toda a humanidade, citando glórias do Egito Antigo, da Grécia Antiga, da Bíblia, passando por avanços científicos e assim por diante. O texto parece querer indicar que todos os avanços científicos são frutos de sua ação e proteção:

> É por aqui que se chega à educação e perfeição do homem; mas oh! quão poucos teem a força e paciencia para lograr-lhe o fim! A verdade, meus filhos, deveria como a luz do dia, alumiar a todos, mas brilha apenas para um pequeno numero. Nossos templos abrem-se só para os que se conhecem com valor para attingir o fim que lhes mostramos! (Gazeta de Campinas, 05/07/1874).

A ciência e educação seriam, desta forma, a condição primordial para a participação na fraternidade, a ‘luz do dia’ que, afinal brilha apenas para alguns poucos, seria a alegoria para ordem de aptos. A ‘luz do dia’ seria mais adiante a alegoria para a verdade, que é consagrada desagradando ‘uma especie de gente, que mal grado a humanidade, preside de ordinario aos destinos das nações! (Gazeta de Campinas, 09/07/1874). Ao que se segue uma genealogia do homem desde os tempos antigos, destacando períodos gloriosos e outros nefastos como ao tratar da Idade Media:

> O feudalismo, esse cancro das antigas monarchias, teve uma rude licção, e as communas poderam constituir-se pela primeira vez em quase todo o velho mundo! Era o Sol da liberdade que se entrevia ao longe! O Deus o quer, que arrastara homens, mulheres e crianças ao matadouro dos barbaros, tornara-se então o grito de redempção, que livrava da gleba milhões de servos, e lançava as bases para as sociedades livres da Europa! (Gazeta de Campinas, 09/07/1874).

O trecho deixa clara suas intenções abolicionistas: ‘o Sol da liberdade’ iria avançar sob o feudalismo ‘esse cancro das antigas monarchias’ e libertar a ‘milhões de servos’ estabelecendo as bases de uma sociedade livre. O obscurantismo da Idade Media, ou a ideia que dela se tinha, podia ser reelaborado no sentido de contribuir para a realidade comum e imediata, um voluntariado especial da narrativa histórica. Nas fazendas de café da Campinas de agora ‘como outr’ora nos castellos dos senhores feudaes, foi o povo que trabalhou, suou, gemeu’ (Gazeta de Campinas, 09/07/1874). O texto segue construindo a genealogia da fraternidade que se confunde, novamente, com o da humanidade, entremeando mitologia, religião e os avanços científicos dos quais a fraternidade se diz portadora:

> Colombo offerece ao mundo um outro mundo mais rico e mais bello mas – porque ainda não era chegado o seu tempo – foi lançado em um carcere carregado de cadêas! Junto d’elle Guttenberg, o famoso iniciado da Alemanha, põe em contacto todas as illustrações do seu tempo, ressucita os sabios em espirito, e reparte a sciencia do Universo com grandes e pequenos. E foi julgado um homem perigoso! Depois Galileu, o sublime interprete do céo e da terra – sustenta que o globo se move, explica as leis immutaveis da natureza physica, e – porque era um utopista sacrilego – é pelos negros abutres da verdade condemnado a abjurar a crença, que era uma realidade! Franklim esclarece os mysterios do Sinai encadeando o raio! É tido por hereje; e comtudo a electricidade abre todos os dias no livro santo do progresso, os titulos infamantes do Deve e ha de Haver dos sacerdotes das trevas! (Gazeta de Campinas, 09/07/1874).

Avanço por avanço, inovação por inovação são conclamadas para tecer o argumento da linearidade que o progresso parece inspirar, onde o texto continua:

> E esse vapor que, elevando-se do seio das aguas ia formar os raios e as tempestades, é condensado pelo genio d’um outro iniciado – a quem julgam louco – e esse vapor comtudo faz correr hoje por arterias de ferro, velozes como o pensamento, homens e familias, encurtando distancias, destruindo os marcos que extremavam povos e nações! Outro mostra como um ponto de gaz havia de dissipar as trevas e substituir o sol... e chamaram-lhe um homem atrevido! Um outro, finalmente, rouba à luz o segredo da reproducção da imagem... E é alcunhado talvez de feiticeiro! [...] A tellegraphia aproxima os espiritos; a grande idéa concebida aqui é amanhã do Universo. A imprensa foi vencida pelo vapor, e este pela electricidade (Gazeta de Campinas, 09/07/1874).

É possível depreender do discurso de inauguração da loja que a organização da narrativa histórica que a fraternidade propõe para a humanidade a coloca estrategicamente como protagonista. Cada avanço específico é acolhido como parte de um projeto maior o qual só cabe à fraternidade realizar. De maneira muito especial, o

passado histórico da antiguidade, a religiosidade judaico-cristã e os mais variados e recentes avanços científicos e tecnológicos são reunidos no sentido de compor um único discurso de progresso e modernidade. O que a fraternidade parece trazer de específico em seu discurso é a adesão científica e tecnológica para uma religiosidade moderna, para a qual a mesma fraternidade seria a única portadora legítima.

A proximidade de Sant'Anna Gomes com a maçonaria, para além do que se pode supor de imediato, tinha implicações políticas claras. Nas lojas maçônicas reuniam-se boa parte da elite e intelectualidade da época, congraçadas pelo espírito cívico da sociedade, teriam um papel significativo nas orientações políticas da cidade naquele momento. Muito das campanhas, abolicionista e republicana, teriam como "fermento" a visão desta civilidade como religião, largamente difundida nas lojas e alhear-se destas sociedades significaria, muitas vezes, afastar-se dos centros de decisão possíveis.

O papel emblemático destas organizações se destaca ainda mais quando fazemos uso da perspectiva *foucaultiana*, onde o espaço dado as arquiteturas é significativo. É preciso lembrar que os irmãos maçons se designam como obreiros do grande arquiteto, uma alegoria muito valiosa para Foucault uma vez que é justamente no espaço aberto por estas arquiteturas que veremos a possibilidade de uma disciplina para os corpos. Neste sentido, a disciplina é indissociável dos espaços onde é praticada e inerente aos mesmos.

O eixo transversal que recorta as mais variadas instituições coletivas que se instauram no período, fazendo *tabula rasa* de suas idiossincrasias individuais na forma dada por Foucault, só se revela quando nos dispomos a observá-lo sob a perspectiva da disciplina e encararmos estas mesmas idiossincrasias como gradações disciplinares.

Estas diferentes gradações que recortam e associam instituições muito dissemelhantes entre si, à maneira do *panóptico*, dão exemplo de uma arquitetura organizacional para a sociedade, a disciplina como a disposição das peças em um tabuleiro, em outra alegoria igualmente maçônica. De modo geral, quando assumimos a perspectiva do *panóptico* a atividade desenvolvida nas lojas, misto de religião e centros de poder, parece indissociável dos mecanismos de controle e disciplina típicos do período.

Neste sentido, a associação de Sant'Anna Gomes a maçonaria, longe de casual, aparece como um oportuno lembrete de seu papel junto a estes mecanismos de

controle e disciplina no justo momento em que se instauram, validando a crença em uma determinada organização social.

Sua atividade junto à fraternidade parece corresponder à expectativa frente a uma nova organização social, cujo modelo a fraternidade visava encampar. A secularização da atividade de Sant'Anna Gomes como músico ganha um especial destaque neste sentido. Sendo esta um referencial possível para os novos posicionamentos. Um profissional dedicado, um músico importante e que, todavia estava desligado da atividade religiosa, que havia rompido os laços que o ligavam à estrutura anterior teria muita importância para a fraternidade.

A adesão de Sant'Anna Gomes a maçonaria traz um sentido novo e estratégico à secularização de sua atividade, que para alguns pesquisadores é um destaque em sua trajetória. Traz ao mesmo tempo uma compreensão estratégica da dinâmica social que o envolvia, como, sobretudo, a confiança em um modelo de consumo que se estabelecia. Esta pode ter sido a única forma de gerenciar conflitos que de outra forma o teriam anulado.

4. Considerações Finais, os ouvidos dóceis e a disciplina da escuta

Nosso trabalho almejou atender duas perspectivas distintas: aprofundar o estudo de personagem, por vezes, tomado como lateral e pouco estudado e validar conceitos pertinentes ao estudo do mesmo que possam ter sido ignorados.

Durante nossa pesquisa foi possível perceber pontos de aproximação e distanciamento do personagem para com o fenômeno da *belle époque*. Se por um lado Sant'Anna Gomes se aproximou do fenômeno, principalmente, através de uma crescente laiscização de sua própria atividade, entre outros fatores apontados no estudo. Por outro lado, podemos entrever pontos que o distanciam da comparação, expondo os desníveis da comparação. Sendo assim, qual seria o sentido de uma análise que o relacione com a *belle époque*? E de qual maneira esta relação nos permite uma melhor abordagem de sua trajetória?

O fenômeno da *belle époque* é mais tradicionalmente identificado no país com o período inicial do século XX, onde o regime político e a crescente industrialização lhe conferiam suporte maior para sua atualização. Contudo, é difícil atribuir ao período final do século XIX todas as características do antigo regime. A modernidade que chegava às principais capitais brasileiras via consumo, se tornaria o principal fator de contraste com a ordem estabelecida, criando uma confusa rede de estramentos e familiaridades.

A comparação com Offenbach talvez seja o ponto mais explícito deste dilema, onde os desníveis apresentados pela *belle époque* parisiense são mais contrastantes com sua idealização campineira possível. Esta idealização, que ademais era acalentada pela intelectualidade campineira da época, parece ter aprofundado as diferenças sociais e culturais pelo seu contraste, ao invé de esconder os dilemas de seu possível atraso. As familiaridades possíveis se mostram, sobretudo, pelo anseio de um consumo moderno, pelo consumo das 'fantasmagorias' da modernidade, enquanto que os estranhamentos correspondem à ausência de bases para a produção e distribuição destas, cenário que só seria completado pela industrialização. Porém, é justamente pela alternância entre familiaridades e estranhamentos que podemos confirmar a tese de uma efetiva presença da *belle époque* no período, revelando a perturbação ocasionada por uma 'primeira onda' de modernidade através do consumo.

É a perturbação ocasionada por esta ‘primeira onda’ que organiza e disciplina familiaridades e estranhamentos, na diferença observável entre a reurbanização de Paris e Campinas, na estranha comparação entre as trajetórias de Offenbach e Sant’Anna Gomes, ou ainda, no desnível entre a organização de um consumo em massa pela Paris do período enquanto que Campinas ainda se esforça para a efetivação de suas primeiras instituições disciplinares independentes.

Neste sentido, consumo e sociedade são convidados a compartilhar bases disciplinares coincidentes. O consumo moderno orientado pelas primeiras instituições disciplinares da cidade: escolas, clubes, salões entre outros.

Tomando o conceito foucaultiano de *corpos dóceis* por modelo é possível refletir sobre os desdobramentos desta disciplina no ambiente musical: a constância do repertório, a frequência dos hábitos e a própria estrutura dos espaços são indícios possíveis na busca de uma disciplina não mais para os corpos, mas para os *ouvidos dóceis*. A arregimentação de um conjunto de ‘gostos’ e práticas comuns moralizantes e civilizatórios.

Ao mesmo tempo em que refletimos sobre a recepção e os ambientes que a abrigam, trazendo o consumo de música e a plateia como pontos passíveis de análise. Assistimos ao surgimento desta mesma enquanto um ambiente culturalmente constituído, circunstancial, dependente de seu constante exercício para sua efetivação e que espelha a lógica do sistema que a emprega. Articulando-se no sentido de estabelecer territórios culturais claramente determinados, não mais um inofensivo ambiente de difusão-recepção cultural, porém um dispositivo alinhavado com as dinâmicas de poder que percorrem a sociedade (ABREU, 2013)[82].

Elegendo ambientes como o teatro, os salões, parques e escolas, a atividade musical será difundida de uma maneira nova, contribuindo para a formação de novos hábitos e modelos de consumo, na forma das fantasmagorias de Benjamin. Apontando o público de teatros e salões como um fator importante para a análise, tanto para Sant’Anna Gomes quanto para Offenbach:

---

[82] Podemos, inclusive, pensar em uma alegoria à maneira do panóptico de Bentham, apropriado por Foucault em seu conceito, algo que representasse o panoptismo em um nível cultural. Podemos no intuito de buscar uma imagem alegórica para nossa reflexão sobre o ambiente cultural panóptico, evocar a imagem de uma figura contemporânea no século XIX: o carrossel, cujo movimento garante a ilusão da iniciativa individual, ao mesmo tempo em que esconde a origem real da força motriz: a estrutura que se move. Um símbolo possível para um panoptismo do entretenimento (ABREU, 2013).

> Foi, de fato, para esta classe que a mistura de sátira e êxtase das operetas de Offenbach apelavam. Estas pessoas viviam uma vida à parte da sociedade dominante do período, embora fossem completamente dependentes desta. Eles eram pessoas de fora, fosse porque os salões estavam fechados para eles fosse por estarem deliberadamente afastados da sociedade burguesa. O fato deles serem de fora os levou por um lado à zombar da ditadura e por outro extrair a picada de sua zombaria e torná-la inofensiva. Quando a opereta os fez mergulhar em bacanais, ela transmitia exatamente os sentimentos da boemia, onde mesmo gostando de ver os absurdos do regime expostos esta estava ciente de sua dívida com ele por sua liberdade dourada e, portanto, por seu próprio interesse, recuava da crítica à aceitação delirante. Sua frivolidade boemia era o resultado direto de sua situação social (KRACAUER, 2002, p. 245).

A disciplina que irá agir, para Foucault, sobre o corpo dos indivíduos, no processo de sua docilidade, aparece aqui para a formação de ouvidos dóceis, sob a influência das instituições e práticas musicais do período. O repertório musical específico, as formações musicais que se organizam, os territórios possíveis para as práticas musicais, assim como, as trajetórias de seus personagens concorrem aqui para a normatização da recepção e atividade musical.

Esta disciplina iria agir organizando o estabelecimento das primeiras instituições disciplinares da cidade em paralelo ao acesso cada vez maior às novas formas de consumo oriundas da modernidade, escalonando familiaridades e estranhamentos sobre a normativa geral da cidade. Neste sentido, as diferenças entre Sant'Anna Gomes e Offenbach ajudam a confirmar a comparação, fazendo do estranhamento um elemento de coesão.

A mesma dificuldade de comparação podemos encontrar entre as trajetórias de Sant'Anna e a de seu irmão Antonio Carlos Gomes. A carreira internacional de Carlos Gomes representa um ponto importante para a própria trajetória do irmão, mas, ao mesmo tempo, descreve uma experiência totalmente diversa da vivida por Sant'Anna Gomes.

Sua atuação se prende claramente ao âmbito local, com participação ativa na vida da cidade e um trabalho, igualmente, ligado à mesma. As obras analisadas dão conta de sua relação com a sociedade campineira, seja através do comprometimento com certa idealização social (*Hino da Loja Independência*), seja por meio da sua adesão ao abolicionismo (*O filho da Lavandeira*). Ignorar o envolvimento social de Sant'Anna Gomes, ou menosprezá-lo se compara a acusar o italianismo da obra de seu irmão ilustre, ou seja, comprometimento igualmente necessário à trajetória de ambos. Aqui o

estranhamento causado pela comparação das duas trajetórias também é ilustrativo, nos ajuda a demonstrar a distância que separava Campinas da modernidade idealizada por sua elite e seus modelos de práticas e consumo. A *belle époque* uma vez transposta para Campinas, ainda que de forma incompleta, longe de imprimir a modernidade prometida acabava por expor os dilemas que a cidade vivia e sua inadequação, destacando aqueles relacionados à estrutura estamental da sociedade e ao trabalho servil.

5. Referências bibliográficas

ABREU, Alexandre José de. *José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX*. Campinas: Dissertação de Mestrado em Música, Unicamp, 2010.

ABREU, Alexandre José de. Os espaços culturais na Campinas do século XIX, Um estudo da recepção na disciplina dos ouvidos dóceis. *In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2013, Natal/RN. Caderno de Resumos, 2013.

ABREU, Alexandre José de. Alda e Semira, de José Pedro de Sant'Anna Gomes e o teatro panóptico. In: *Actas do II Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, Porto/PT 2014.

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.

AMARAL, Leopoldo (org.). *A cidade de Campinas 1901*. Castro Mendes & Irmão. Campinas: Typ. a vapor da Casa Livro Azul, 1899.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Pedro de. A (à) luz do panoptismo: retidão e sinuosidades das omni e pluri modernidades. In: *Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz*, Braga: M. Oliveira & S. Pinto (editores), 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BOCCANERA JUNIOR, Silio. *Um Artista Brasileiro*. Bahya: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913.

BRITO, Jolumá. *História da Cidade de Campinas*. Campinas: Saraiva, 1956-1969, 26 volumes, volume 22, p. 11.

CENNI, Franco. Italianos no Brasil. Andiamo in 'Merica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovich. Noites Brancas. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, volume 1, 1963.

DUARTE, R. A. *Campinas de outrora*. São Paulo: Andrade e Mello, 1905.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - Uma história dos costumes.* Tradução: Ruy Jungmann. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Norbert. SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders, sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor (2000).

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Porto/PT: Edições Afrontamento, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. A vontade de saber.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. O nascimento da prisão*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

GABRIEL, Maria Cristina Chiaradia. *Além das fronteiras do colonato: O ajustamento da coletividade italiana à sociedade local campineira durante a grande imigração (1886-1920).* Dissertação de mestrado, IFCH, Unicamp, 1995.

GRINBERG, Keila e SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial*. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

HAUSSMANN, baron et Préfecture du département de la Seine (dir.), *Recherches statistiques sur la ville de Paris et le département de la Seine : recueil de tableaux dressés et réunis d'après les ordres de M. le Bon G.E. Haussmann, sénateur, préfet du département*, t. VI, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1860, p. 7.

HOBSBAWM, Eric John Ernest. *A Era do Capital, 1848 – 1875*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUNIOR, Geraldo Sesso. *Retalhos da Velha Campinas*. Campinas: Empresa Gráfica e Editora Palmeiras Ltda, 1970.

KRACAUER Siegfried. *Jacques Offenbach and the Paris of his time*. New York: Zone Books, 2002.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade: os cantos e os antros: Campinas 1850-1900*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MARTINS, Ana Luiza. Euterpes Musicais, Grêmios Literários, Recreio das Famílias. In: *Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo: A Pluralidade de um Espaço Esquecido (1847-1890)*. Dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 1990.

MENDES. José de Castro. Iluminação. In: *História de Campinas*. Correio Popular de Campinas, 28 de novembro de 1968.

MIRANDA, D. S.. Estética e poética da modernidade em Charles Baudelaire. In: *Cadernos Walter Benjamin*, 2012.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

NETO, Mário Danieli. A escravidão urbana em Campinas: a dinâmica histórica e econômica do trabalho escravo no município em crescimento (1850-1888). Dissertação de Mestrado (Mestrado em Economia), Instituto de Economia da Unicamp, 2001.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes, Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo. Editora Arte e Ciência, 1997.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do Império.* Campinas: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes***.** São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1991.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Projeto Memória Musical Campineira: Sant'Anna Gomes.* Campinas, Conselho Municipal de Cultural, 1992.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

MATOS, Odilon Nogueira de e RICCI, Maria Lúcia de Souza Rangel *Um pouco da História de Campinas*. Departamento de História da Pontificia Universidade Católica de Campinas, 1985.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do XX*. Rio de Janeiro: Funarte bienal, 1995.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de, FONSECA, Denise Sella. A música em cena na belle époque paulistana. In: *Revista Ieb.* N. 54, São Paulo, mar./setem. 2012.

PÁTEO, Maria Luisa Freitas Duarte do. *Bandas de Música e Cotidiano Urbano*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Unicamp, 1997.

PEDROSO, Marialice Faria. *Metáfora da Modernidade: Teatro Municipal Carlos Gomes.* Dissertação (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Unicamp, 2003.

PUPO, C. M. de M. *Campinas, seu berço e sua juventude*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1963.

PUPO, C. M. de M. *Campinas, município do Império*. Campinas: Academia Campinense de Letras, 1969.

RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar, a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. *A Educação Feminina durante o século XIX: O Colégio Florence de Campinas, 1863-1889*. Tese (doutorado), FE, Unicamp, 1993.

RODRIGUES, Lutero. *Mário de Andrade, ouvinte e leitor de Carlos Gomes*. In: *XVII Congresso da ANPPOM*, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica do dilema brasileiro, testemunhos da belle époque (1890-1914). In: Revista Cultura, Vozes, n. 1, Rio de Janeiro, jan-fev. 1993.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. Nos tempos de Villa Kyrial. In: REVISTA USP, São Paulo, n.50, p. 303-307, junho/agosto 2001.

SANTOS, Maria Lygia Cardoso Kopke. Entre louças, pianos, livros e impressos: A Casa do Livro Azul, 1876-1958. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação - Unicamp, 2004.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. As malhas invisíveis da babilônia moderna. In: *Revista Oculum*, n. 1. Campinas, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: Mentes Insanas e Corpos Rebeldes*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2° edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. In: *Revista Usp*, N. 63, São Paulo, setem/novem. 2004.

SILVA, Lília Aparecida Pereira da. O dedicado irmão de Carlos Gomes. In: *Gazeta Itapirense*, Itapira, 19/04/08.

SILVA, Tiago Cesar. *Para além de esquadros e compassos: a construção da memória maçônica no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. In: *Histórias e Perspectivas*, Uberlândia/MG: vol. 34, jan. jun. 2006, pps. 225-259.

TELLES, João Carlos da Silva. *Repertório das Leis Promulgadas pela Assemblea Legislativa da Provincia de S. Paulo desde 1835 até 1875*. São Paulo: Typog. do Correio Paulistano, 1877.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África*. São Paulo: Edusp, 2000.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes e NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. A ópera Alda de José Pedro de Sant'Anna Gomes: estrutura e história. In: *XXI Congresso da ANPPOM*, Curitiba, 2009.

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. In: *Revista Música*. São Paulo: vol. 5, n. 2, pps. 133 – 151, nov. 1994.

VOLPE, Maria Alice. *Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo Musical no Brasil*. Brasiliana. Rio de Janeiro: n. 5, p. 36-46, maio 2000.

XAVIER, R. C. L. *A conquista da liberdade: libertos em Campinas na segunda metade do século XIX*. Campinas: CMU-Unicamp, 1996, coleção campiniana, 6.

Periódicos

Gazeta de Campinas

Campinas, 31/10/1869.
Campinas, 08/12/1869.
Campinas, 09/01/1870.
Ainda a grande questão. Campinas, 27/01/1870.
Campinas, 20/02/1870.
Annuncios. Campinas, 27/02/1870.
Carnaval. Campinas, 03/03/1870.
Exposição pouco...bonita. Campinas, 20/03/1870.
Campinas, 20/04/1870.
Antonio Carlos Gomes. Campinas, 21/04/1870.
Temores suspeitos. Campinas, 19/05/1870.
Campinas, 22/05/1870.
Campinas, 26/05/1870.
Obras municipaes. Campinas, 05/06/1870.
Theatro e *Club Semanal*. Campinas, 21/07/1870.
Theatro. Campinas, 24/07/1870.
Campinas, 31/07/1870.
Companhia Keller. Campinas, 04/08/1870.
Club Semanal. Campinas, 14/08/1870.
Campinas, 28/08/1870.
Biographia. Campinas, 15/09/1870.
Justa reclamação. Campinas, 22/09/1870.
Festas de congos. Campinas, 22/12/1870.
Illuminação publica. Campinas, 02/02/1871.
Camara municipal. Campinas, 05/02/1871.
Concerto. Campinas, 09/02/1871.
Sant'Anna Gomes. Campinas, 16/02/1871.
Camara municipal. Campinas, 23/02/1871.
Espectaculo. Campinas, 02/03/1871.
Campinas, 05/03/1871.
Campinas, 09/03/1871.
Campinas, 23/04/1871.
Campinas, 30/04/1871.
Campinas, 04/05/1871.
Secção Particular. Campinas, 15/06/1871.
Illuminação. Campinas, 16/07/1871.
Illuminação publica. Campinas 23/07/1871.
Campinas, 07/09/1871.
Campinas, 10/09/1871.
Esperanças. Campinas, 18/02/1872.
Campinas, 22/02/1872
Campinas, 07/03/1872.
Circo Lusitano. Campinas, 25/04/1872.
Camara municipal. Campinas, 05/05/1872.
Circo Lusitano. Campinas, 09/05/1872.
Circo Lusitano. Campinas, 12/05/1872.
Camara municipal. Campinas, 16/05/1872.
Camara municipal. Campinas, 23/05/1872.

Circo Lusitano. Campinas, 25/04/1872.
Camara municipal. Campinas, 02/06/1872.
Campinas, 16/06/1872.
Camara municipal. Campinas, 20/06/1872.
Camara municipal. Campinas, 04/07/1872.
Camara municipal. Campinas, 14/07/1872.
Club Semanal e *Camara Municipal*. Campinas, 18/07/1872.
Camara municipal. Campinas, 25/07/1872.
Camara municipal. Campinas, 28/07/1872.
Camara municipal. Campinas, 08/08/1872.
Festas e *A iniciação*. Campinas, 11/08/1872
A estrada de ferro. Campinas, 18/08/1872.
Camara municipal. Campinas, 25/08/1872.
Sarau. Campinas, 29/08/1872.
Eleição municipal e *instrucção publica*. Campinas, 01/09/1872.
Camara municipal. Campinas, 12/09/1872.
Concurso. Campinas, 15/09/1872.
Campinas, 19/09/1872.
Instrucção publica. Campinas, 22/09/1872.
Camara municipal. Campinas, 06/10/1872.
Camara municipal. Campinas, 31/10/1872.
Camara municipal. Campinas, 07/11/1872.
Camara municipal. Campinas, 21/11/1872.
Camara municipal. Campinas, 08/12/1872.
Aviso. Campinas, 10/12/1872.
Camara municipal. Campinas, 22/12/1872.
Camara municipal. Campinas, 29/12/1872.
Noticias. Campinas e *Camara municipal*, 03/01/1873.
Camara municipal. Campinas, 12/01/1873.
Camara municipal. Campinas, 16/01/1873.
Campinas, 27/02/1873.
A Republica e a Monarchia. Campinas, 03/04/1873.
Campinas, 10/08/1873.
Campinas, 14/08/1873.
Campinas, 21/08/1873
S. Carlos. Campinas 09/11/1873.
Harp'eolina campineira. Campinas, 23/11/1873.
A egreja e o estado. Campinas, 01/03/1874.
Aula nocturna e *instrucção publica*. Campinas, 19/04/1874.
Discurso pronunciado por occasião da inauguração do novo templo da loja independencia em Campinas. Campinas, 05/07/1874.
Discurso pronunciado por occasião da inauguração do novo templo da loja independencia em Campinas e *O gaz*. Campinas, 09/07/1874.
Camara municipal. Campinas, 12/11/1874.
Culto á Sciencia. Campinas, 20/12/1874.
Companhia Lyrica. Campinas, 27/12/1874.
Noticias. Campinas, 10/01/1875.
Campinas, 14/01/1875.
Policia hygienica. Campinas, 17/01/1875.

Theatro de S. Carlos. Campinas 21/01/1875.
Theatro. Campinas, 04/02/1875.
Campinas, 07/03/1875.
Campinas, 14/03/1875.
Projecto de Estatutos da Sociedade Theatral Campineira. Campinas, 18/03/1875.
Aula nocturna. Campinas, 16/05/1875.
Club Semanal. Campinas, 20/05/1875.
Campinas, 11/07/1875.
Campinas, 05/08/1875.
Theatro e Imprensa. Campinas, 15/08/1875.
Campinas, 12/09/1875.
Campinas, 26/09/1875.
Campinas, 03/10/1875.
Campinas, 07/10/1875.
Campinas, 14/10/1875.
Questão religiosa. Campinas, 26/06/1876.
Campinas, 15/08/1877.
Campinas, 24/11/1877.

Correio Paulistano

Theatro. São Paulo, 30/07/1859.
Folhetim. São Paulo, 11/10/1867.
Campinas. São Paulo, 30/10/1867.
Elegia à sentida morte do sr. Manoel José Gomes e *Ao publico de Campinas*, São Paulo, 08/03/1868.
Variedade. São Paulo, 09/05/1868.
Correspondencia do Correio. São Paulo, 27/08/1868.
À Câmara de Campinas. São Paulo, 25/11/1870.
Transcripção. São Paulo, 27/04/1872.
A maçonaria em Campinas. São Paulo, 04/02/1874.
Communicado. São Paulo, 07/02/1874.
A maçoneria na questão religiosa. São Paulo, 13/09/1874.
Empresa Lyrica. São Paulo, 24/12/1874.
Offenbach. São Paulo, 24/04/1875.
Eleições. São Paulo, 10/10/1876.
São Paulo, 16/02/1877.
São Paulo, 24/02/1877.
São Paulo, 03/03/1877.
São Paulo, 04/03/1877.
São Paulo, 13/03/1877.
São Paulo, 17/03/1877.
São Paulo, 28/03/1877.
São Paulo, 08/04/1877.
São Paulo, 12/04/1877.
São Paulo, 15/04/1877.
São Paulo, 19/04/1877.
Campinas. São Paulo, 06/06/1877.

Campinas. São Paulo, 07/06/1877.
Campinas. São Paulo, 09/08/1879.
Campinas. São Paulo, 27/09/1879.
Companhia de Zarzuelas. São Paulo, 20/04/1880.
Theatro São José. São Paulo, 21/04/1880.
Theatro São José. São Paulo, 23/04/1880.
Theatro São José. São Paulo, 24/04/1880.
Theatro São José. São Paulo, 04/05/1880.
Theatro São José. São Paulo, 08/05/1880.
Theatro São José. São Paulo, 11/05/1880.
Theatro São José. São Paulo, 18/05/1880.
Theatro São José. São Paulo, 21/05/1880.
Theatro São José. São Paulo, 26/05/1880.
Theatro São José. São Paulo, 02/06/1880.
Secção livre. São Paulo, 04/06/1880.
São Paulo, 11/11/1882.
São Paulo, 09/01/1883.
Campinas. São Paulo, 08/11/01883.
São Paulo, 29/11/1883.
São Paulo, 27/12/1883.
Historia. São Paulo, 07/12/1883.
Festas de Campinas. São Paulo, 11/12/1883.
Club Haydn. São Paulo, 25/12/1883.
São Paulo, 29/03/1884.
São Paulo, 10/04/1884.
São Paulo, 06/06/1884.
São Paulo, 14/06/1884.
Noticias artisticas. São Paulo, 19/08/1884.
Grande festival em benefício do professor Eduardo Pons. São Paulo, 19/06/1885.
São Paulo, 06/08/1885.
São Paulo, 06/08/1885.
São Paulo, 09/06/1887.
São Paulo, 15/06/1887.
Companhia Heller, São Paulo, 16/06/1887.
São Paulo, 27/10/1891.
Espectaculos. São Paulo, 11/09/1894.
Da Campinas. São Paulo, 03/03/1904.

Jornal da Tarde

Theatro São José. São Paulo, 16/04/1880.
São Paulo, 21/04/1880.
São Paulo, 26/04/1880.
São Paulo, 29/04/1880.
São Paulo, 10/05/1880.
São Paulo, 19/05/1880.
São Paulo, 03/06/1880.

A Constituinte

São Paulo, 06/05/1880.
Theatro São José. São Paulo, 07/05/1880.
São Paulo, 11/05/1880.
São Paulo, 14/05/1880.
São Paulo, 02/06/1880.
A pedido. São Paulo, 03/06/1880.

Outros periódicos

Diário de São Paulo. *Expediente da presidencia*. São Paulo, 01/07/1871.
O Vinte e Dous de Maio. 25/091872.
Lavoura e Commercio. 25/03/1900.
O Commercio de São Paulo. *Necrologia*. 07/04/1908.
Almanach da Província de São Paulo, Phylarmonicas. São Paulo, IV parte, seção II, 1883, p. 394.

6. Anexos

Anexo: 1

Cronologia das obras			
1859	Valsa alemã	1896	Quarteto em Mi bemol (flauta, violino, cello e piano).
1862	Quadrilha Club Semanal	1899	*Polka Sem Fim*.
1882	Canon, *Saudade!*	1900	Piston solo em Lá, Valsa Club Campineiro, *O Crux Ave Spes Unica* (sopr. bar. org.).
1883	*Sonho* (Romance, voz pf.), *Ave Maris Stella* (orq. e mz), *Te Deum* (improvisado).	1901	Tempo de minueto.
1885	Quarteto em Lá menor.	1904	Alda
1886	*A Primavera* (polka), *Tico-tico* (polka para orq.).	1905	Canon Scherzo.
1892	*Dudu Gallop*.	1907	*Suspiros* (voz pn.), *Surdina* (sexteto fl. e cordas), Canon.
1894	*Duetto* (para dois violinos e piano), *Amaninha* (valsa), *Nene* (Abanera).		

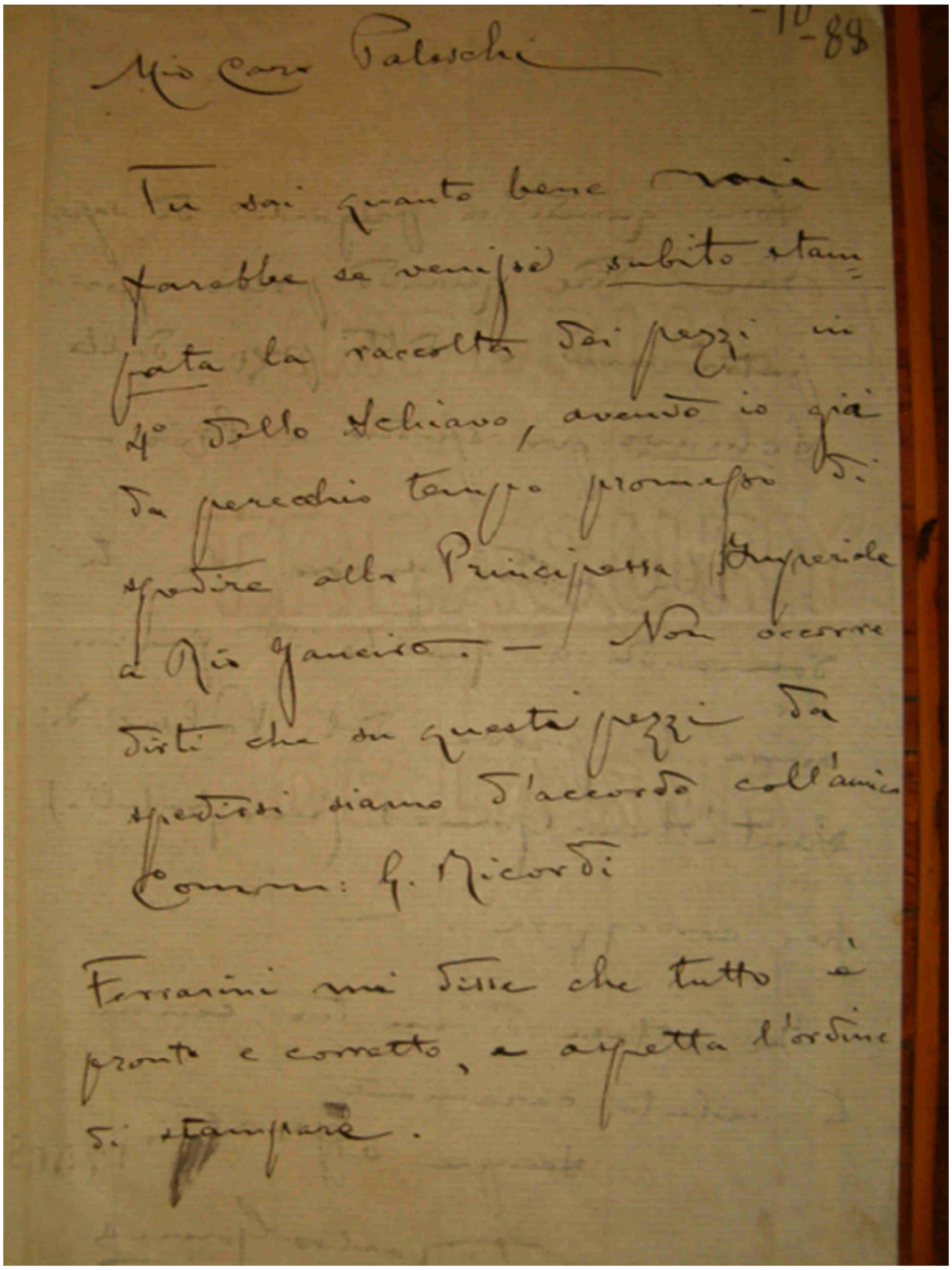
Anexo: 2

Banda Filorfênica	
Sant'Anna Gomes (regente)	Francisco de Paula Simões dos Santos (trombone)
Antonio A. de Barros (caixa)	Francisco Monteiro Carvalho e Silva (bombardão)
Antonio Antunes Pereira (sax)	Joaquim de Andrade Couto (flautim)
Antonio Carlos Sampaio Peixoto (saxofone)	José Delmont (clarinete)
Antonio Felix de Souza Brito (clarinete)	José Emigdio Jr. (oficleide)
Bento Quirino dos Santos (bombardino)	José Manuel Alvez Cruz (bumbo)
Carlos Augusto Bressane (sax)	Leão Cerqueira (piston)
Custódio Manuel Alves (bombardino)	Raphael de Abreu Sampaio (sax)
Firmino Pires da Mota (piston)	
Francisco de Araújo Roso (clarinete)	

(NOGUEIRA, 2001)

Orquestra Campineira (entre 1870-1879)	
Regência; Sant'Anna Gomes	Joaquim Francisco Monteiro (violino, violoncelo, piano e metais)
Ananias José Vieira (metais)	Joaquim José Mariano
Antonio Apolinário (só 1879)	Joaquina Amália Gomes*
Antonio Braz da Silva (só 1879)	José Alcebíades do Amaral (piston)
Antonio Francisco Cantinho	José Calisto
Antonio Tiburcio Cantinho	José Emigdio Ramos Junior (flauta e violino)*
Azarias Dias de Mello (oficleide e metais)*	José Francisco Gonçalves *Ferrinho* (percussão)
Benedito Eleodoro (contrabaixo)	
Emilio di Tullio (só 1879)*	José Francisco Monteiro (violino, clarinete e piano)
Ernesto Augusto da Silva (percussão)	
Felix Bertholdo S. Brito (percussão)	José Gonçalves de Godoi Maurício
Firmo Antonio da Silva (percussão)	José G. G. Maurício Junior (violino)
Flamínio Maurício (só 1879)	José Narciso Monteiro
Francisco Pedro de Oliveira (trompa)	Leon Blazek (1878-1879)*
Francisco Antonio Correa (clarinete)	Lino Theodoro d'Athouguia (clarinete)
Francisco Kiehl (trombone)	Manuel da Luz Cintra (violino)
Gustavo Dias Aranha (só 1879)	Manuel Francisco Monteiro (só 1879)
João Antonio Domingues (só 1879)	Manuel Joaquim de Campos (só 1878)
João Baptista Monteiro	Manuel Xavier da Silva (clarinete e metais)
João Braz da Silva (trombone)	Modesto Vaz de Lima (só 1870)
João Domingos dos Santos (só 1878)	Paulino Gomes (só 1879)*
João Domingues Correa (só 1879)	Paulo Nineto Flechehux (otavino)
João Flamínio de Godoi Maurício	Pompeu Di Tullio (só 1879)*
João Francisco Monteiro	Telles Bertholdo Soares (clarinete)
João Nepomuceno de Campos (clarinete e violão)	Thomaz de Aquino Gomes (violino)*
João Theodoro Monteiro	Virgilio de Paula Pedroso
Joaquim da Rocha Delmont (trombone)	

(NOGUEIRA, 2001).



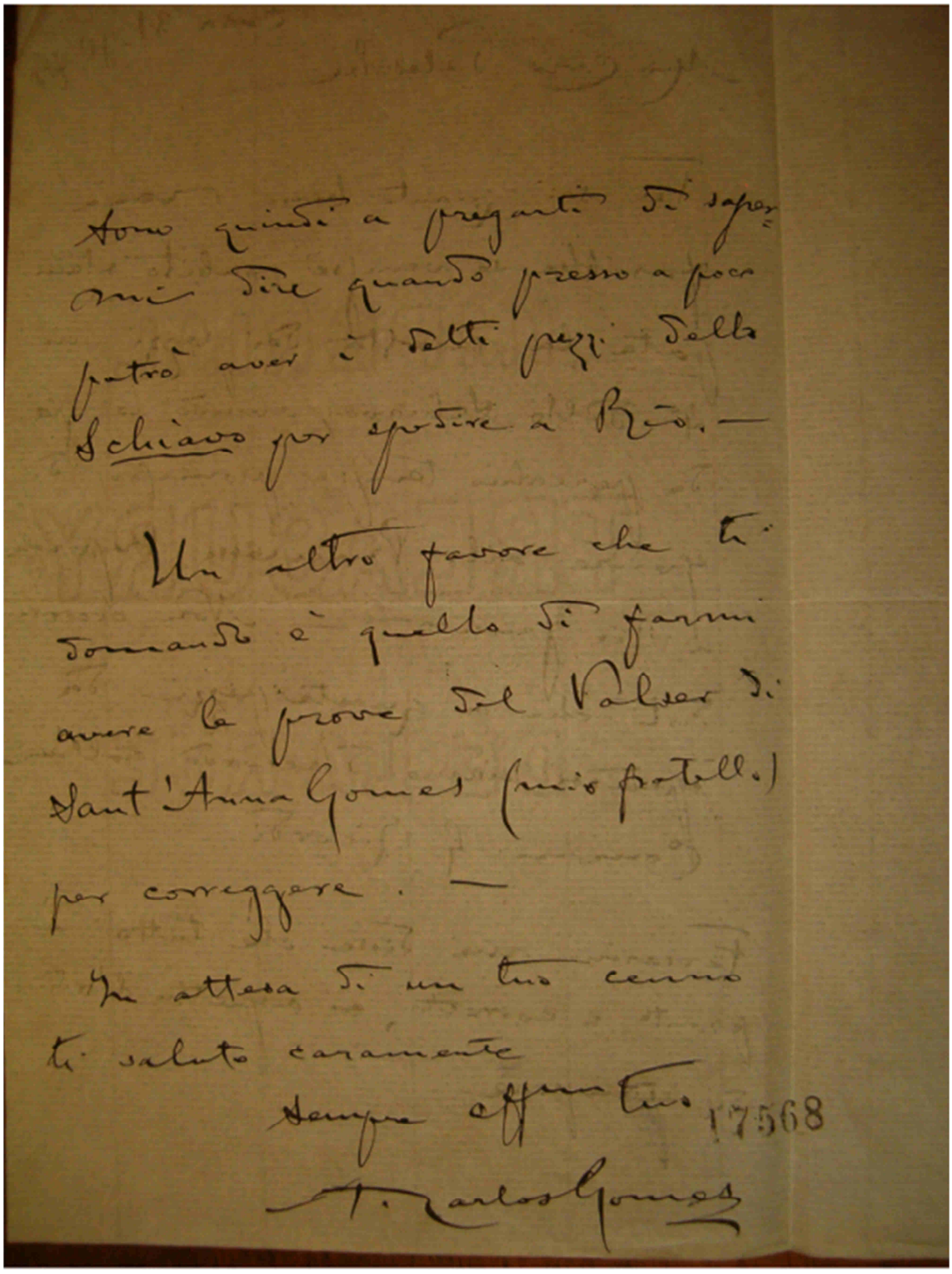
Mio caro Paloschi — 10-88

Tu sai quanto bene mi farebbe se venisse subito stampata la raccolta dei pezzi in 4° dello Schiavo, avendo io già da parecchio tempo promesso di spedire alla Principessa Imperiale a Rio Janeiro. — Non occorre dirti che su questi pezzi da spedirsi siamo d'accordo coll'amico

Comm: G. Ricordi

Ferrarini mi dice che tutto è pronto e corretto, e aspetta l'ordine di stampare.

Anexo: 3



Sono quindi a pregarti di sapermi dire quando presso a poco potrò aver i detti pezzi della Schiavo per spedire a Rio.—

Un altro favore che ti domando è quello di farmi avere la prova del Valser di Sant'Anna Gomes (mio fratello.) per correggere.—

In attesa di un tuo cenno ti saluto caramente

Sempre affmo tuo 17568

A. Carlos Gomes

(L'Archivio dello Scala di Milano, 31/10/1888).

Anexo: 3b

Anexo: 4

Mio Caro Paloschi

Casa 31-10-88

Tu sai quanto bene mi farebbe si venise subito sta fata la raccolta dei pezzi in 4º dello Schiavo, avevo io gia le parechio tempo promesso di spedire alla Principesa Imperiale a Rio de Janeiro. - Nom ocorre dirti che di questi pezzi va spedissi siamo d'accordo coll'amico comune: G. Ricordi.

Ferrarini mi disse che tutto è pronto e corretto e aspetta l'ordine di stampare.

Sono quindi a pregarti di saper mi dire quando presso a poco [...] pezzi dello Schiavo per spedire a Rio. –

Um altro favore che ti domando è quello di farmi avere le prove del Valses di Sant'Anna Gomes (mio fratello) per corregere. –

In attesa di um tuo cenno ti saluto caramente

Sempre [...] tuo Carlos Gomes

Anexo: 5

Prof. Benjamin Crosbayne do Music Dept. Brooklyn College
14b Anity Street, apt. 3b
Brooklyn
New York

A "Editora e Obras Gráficas" do Jornal "A Noite" do Rio de Janeiro – remeteu-me a sua carta de 25 de agosto de 1945, com o pedido de investigar [a existência] OS ANCESTRAIS NEGROS DE CARLOS GOMES.

Comunico-lhe a seguir, e com a máxima sinceridade, todas as indicações que eu tenho colhido ao longo da vida, sobre as origens de Carlos Gomes, na minha qualidade de filha do próprio Maestro.

Nunca eu tive conhecimento de alguma ascendência negra na família direta de meu Pai, como atesto na "libro-biografia" de minha autoria – "A vida de Carlos Gomes", que o senhor cita em sua carta e que não teve provavelmente a oportunidade de ler minuciosamente. Muito grata aliás, lhe ficarei se o senhor tiver a (finesse) [...] Que lhe dão o ensejo de fazer estas indagações que me surpreendem bastante.

Como repito, estou muito surpreendida que me tivesse chegado tal pergunta dos E. U. da América do Norte e fiz novas e insistentes indagações na cidade natal de meu Pai, inquirindo os velhos remanescentes da época em que meus avós ainda viviam em Campinas, e as respostas são sempre as mesmas – Carlos Gomes é de origem indígena e portuguesa (ou hespanhola), pelo fato de meu avô paterno assinar sempre o nome da família Gomes, com o 's' hespanhol, assinatura que meu pai só modificou depois de 1870 quando, em seguida ao sucesso do "Guarany" na Itália onde adejaram animosidades políticas contra a Hespanha, o "Maestro Compositore", tão admirado no momento, não poderia ter um nome (semelhante) de hespanhol.

Carlos Gomes, com 's' foi então a assinatura de meu pai até a morte.

Eu não conheci meus avós paternos.

Manuel José Gomes, pai de meu pai, era homem severo e intransigente.

Já possuidor de terras e de escravos, habituou-se a mandar com muita rudeza.

Perdeu porém todos os seus haveres no jogo e aprimorando os seus conhecimentos musicais, tornou-se mestre da única e importante banda de música de Campinas, além de manter uma loja de alfaiataria para sustentar a numerosa família.

Os seus antepassados eram de origem portuguesa e indígena, assim como os da mulher Fabiana (Jaguary[83]), mãe de Carlos Gomes, que até mesmo na Itália conservou religiosamente presos nas paredes das casas onde moramos, os atributos indígenas de seus avós – flechas, arcos, tacápes, [...], colares e braceletes, tangas, dezenas de penas dos pássaros multicores das florestas brasileiras, instrumentos de música e utensílios de cozinha das (tribos) indígenas as quais pertenceram os antepassados índios de Carlos Gomes.

Meu pai tinha aliás a côr da pele moreno-clara-vermelha, bem característica dos indígenas brasileiros, muito diferente côr moreno-amarela dos descendentes do negro-africano.

Em todo cabedal artístico-musical de Carlos Gomes: -

"Música sacra"

"Operas"

"Operetas e revista"

"Poemas sinfonicos"

"Marchas militares"

"Música de camara e danças"

"Bailados característicos"

Não se encontra NUNCA, o ritmo do "folk-lore" negro-africano sob nenhuma fórma melodica ou dançante.

Ele é as vezes brutal e selvagem em orquestração, mas, tem outrossim uma forte e inconfundível expressão agreste que se manifesta principalmente nos bailados, com um cunho de originalidade realmente selvagem, porém, muito diferente das melodias, ou dos requebros onomatopéicos, sempre melancólicos e arrastados, das cadencias africanas, tão facilmente reconhecíveis. e sendo a música, a maneira certamente mais expressiva e sincera de exteriorizar a real individualidade do homem, afirmo sem receio de errar, que Carlos Gomes não tem nenhuma ascendência negra. – Ele era um brasileiro duplamente legítimo por ter sangue de selvícola, partilhando da

---

[83] Acrescentado depois em letra cursiva.

selva do índio brasileiro, que certamente lhe infundíra, áquele sentimento de intenso patriotismo que proclamou sempre com soberana altivêz, contra todos os ataques adversos que lhe desfecharam os seus contemporâneos, quér no próprio Brasil, quér no estrangeiro.

Os brasileiros descendentes de todas as raças negras e brancas que ocuparam o Brasil desde sua descoberta, poderiam talvez, em iguais circunstâncias, não sentir o mesmo veemente apelo racial que Carlos Gomes sentíra sempre, inelutavel, atravez de todos os meandros de sua atribulada vida de artista, obrigado a viver fora de seu paíz natal, (ainda artísticamente embrionário), pela imperiosa necessidade de dar um ambiente adequado a sua própria arte, que de outro modo teria morrido.

Este traço, psicológico, de obstinado e tenaz patriotismo, é mais uma prova de que, longe de ser negro, e por conseguinte estrangeiro no Brasil, Carlos Gomes é de raça indígeno-brasileiro, um legítimo filho das selvas adorando os seus irmão índios e suas florestas, como o demonstrou de tão eloquente maneira, as suas duas lindas óperas de assunto patrio brasileiro: "The Slave" and the "Guarany".

É necessário observar que na celebre opera The Slave (o Escravo), de Carlos Gomes, o protagonista é um índio "Tamoio" escravizado, mas NÃO um negro africano, como também no "Guarany" o protagonista "Peri", é um índio e nestas duas magistrais obras operísticas de libreto brasileiro, meu Pai exaltou sempre o carater do nosso índio, como se fôra um grito irresistível de sua natureza, levada a enaltecer a sua raça de legítimo brasileiro.

É necessário fazer com equidade a diferença entre o indígena brasileiro, homem de côr bronzeada, pertencente ás multiplas tribus espalhadas pelo (Brasil) [...] (de descendentes) mesclados do negro-africano, que foi trazido para o Brasil como escravo e que aqui se aclimatou ao par de outras tantas raças de exploradores do continente sul-Americano, mas que todavia não são absolutamente de origem brasileira.

Compreenda-se assim que o Índio Brasileiro compara-se ao Índio-Pele-Vermelha da América do Norte, assim como os nossos negros, equivalem aos negros que também foram escravizados e levados para os Estados Unidos pelos primeiros colonizadores da América do Norte.

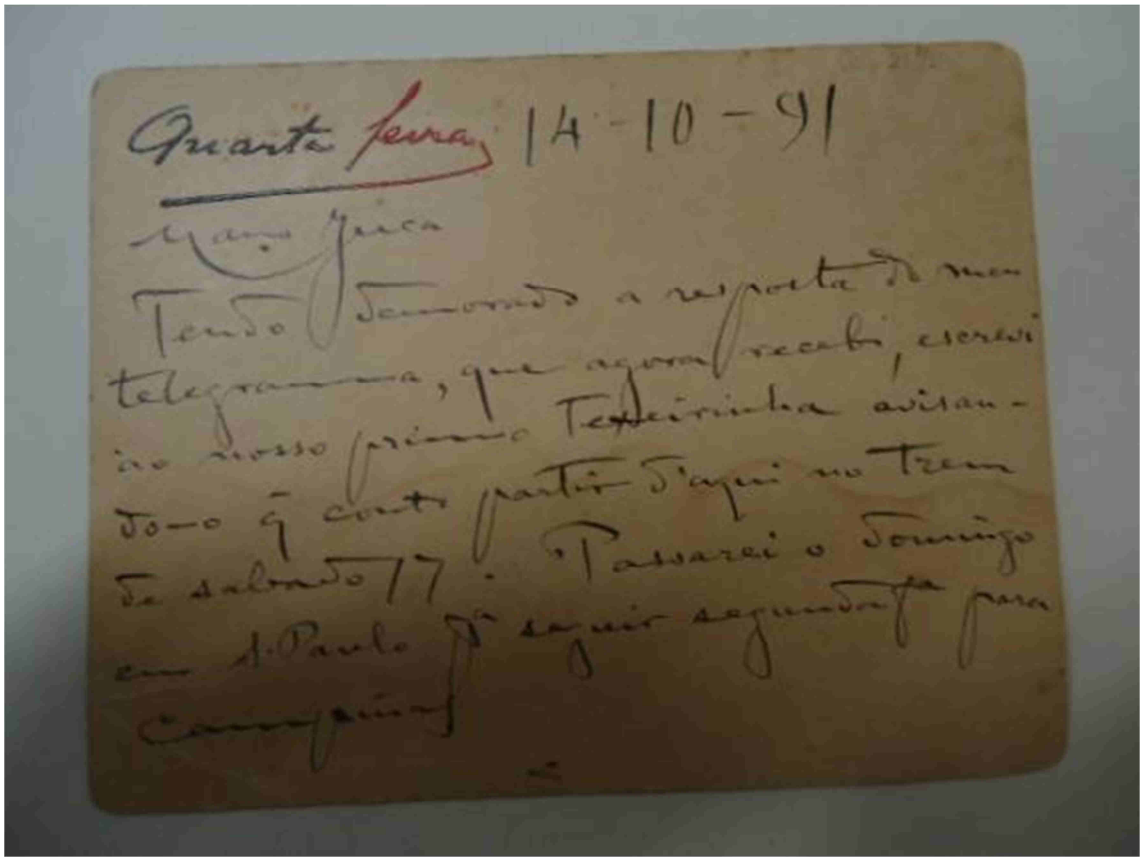
Tenha pois cortesia o Senhor de que os ancestrais de Carlos Gomes são bem brasileiros, são indígenas de nossas florestas, como aliás resulta bem evidente do seu estilo musical, inteiramente alheio aos ritmos musicais dos descendentes africanos que

se reconhecem frequentemente na música de quase todos os compositores das duas américas.

Isto eu digo em prol da verdade sem nenhuma intenção de fugir a qualquer preconceito de diminuição racial, pois se Carlos Gomes fosse um negro retinto do Centro africano, eu me regosijaria igualmente de ser a filha de um negro genial, como me vanglorio de o ser de um grande e talentoso artista da raça indigeno-brasileira. Queira pois dar estas necessárias e exatas indicações a quem me pediu e receber meus atenciosos cumprimentos.

Itala Gomes Vaz de Carvalho

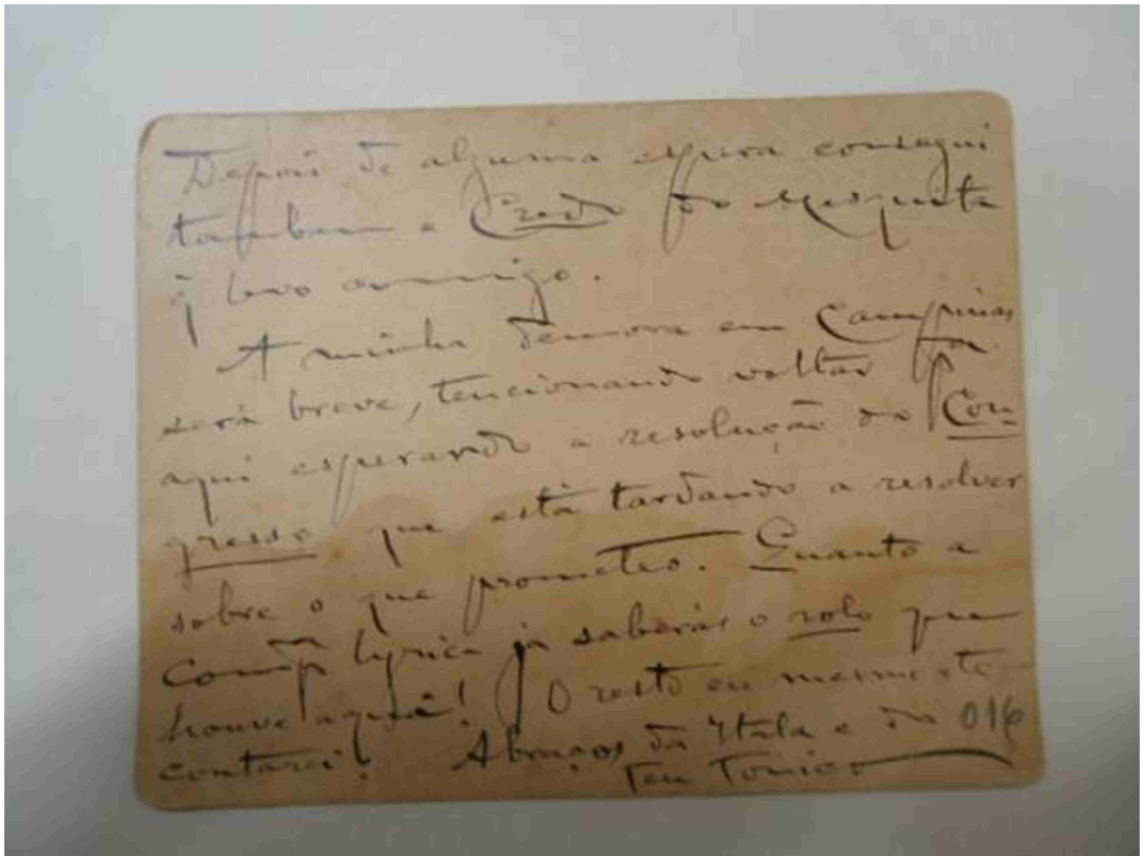
Janeiro Dezembro de 1945



Quarta feira 14-10-91

Meu Jaca

Tendo demorado a resposta do meu telegrama, que agora recebi, escrevi ao nosso primo Teixeirinha avisando-o q contava partir d'aqui no Trem de sabado 17. Passarei o Domingo em S. Paulo p seguir segunda-feira para Campinas



Depois de alguma espera consegui falar com o Zezé foi resposta q levo comigo.

A minha demora em Campinas será breve, tencionando voltar aqui esperando a resolução do Congresso que está tardando a resolver sobre o que prometeo. Quanto a Companhia lyrica ja saberás o rolo que houve aqui! O resto eu mesmo te contarei! Abraços da Itala e do Filho Teu Tonico

Anexo: 6

Anexo: 6b

Carta de Carlo Gomes à Sant'Anna Gomes
Museu Carlos Gomes Campinas

Quarta-feira 14-10-91

Tenho demorado a reportar-ti os meus telegramas, agora recebi, escrevi ao nosso primo o Teixeirinha avisando que conto partir daqui no trem de sábado 17. Passarei o domingo em São Paulo e seguirei segunda para Campinas.
Depois de alguma espera consegui também o Credo do Mesquita que levo comigo.
A minha demora em Campinas será breve, tencionando voltar para aqui esperando a resolução do Congresso que está tardando a resolver sobre o que prometeo. Quanto à companhia lyrica já saberás o rolo que houve aqui! (O resto eu mesmo te contarei).
Abraços da Itala e do Teu Tonico

Anexo: 7

Necrologia

No ultimo sabbado falleceu em Campinas, sua terra natal e onde sempre residiu, o maestro José Pedro de Sant'Anna Gomes, irmão de Carlos Gomes, o glorioso autor do Guarany.

Como seu irmão, Sant'Anna Gomes iniciou seus passos sob a inspiração de seu velho pae, o maestro Manuel José Gomes, fallecido em 1868 e fundador da primeira orchestra naquella cidade.

O maestro Sant'Anna Gomes era um artista de alto valor. Entre as suas composições, todas de muito merecimento, destacam-se duas óperas: uma, em quatro actos, denominada Alda, partitura e partes todas terminadas e encadernadas, e outra, com dois actos promptos.

Para ser levada à cena a opera Alda, o governo do Estado votou uma verba de 20:000$, metade da qual o autor recebeu para os trabalhos preliminares.

Como violinista tambem Sant'Anna Gomes se fez admirar e applaudir em varios concertos no theatro S. Carlos e em salões particulares da sociedade campineira.

Habil compositor, conhecedor de todos os segredos da orchestração, succedeu ao seu pae na direção da orchestra daquella cidade, cuja fama chegava até a capital da República.

Campinas, que sempre admirou o ilustre filho, cujas glorias eram tambem suas, prestou-lhe, ao baixar o seu corpo à sepultura, por seus altos elementos, as derradeiras homenagens, tendo sido o seu enterro feito as expensas da municipalidade.

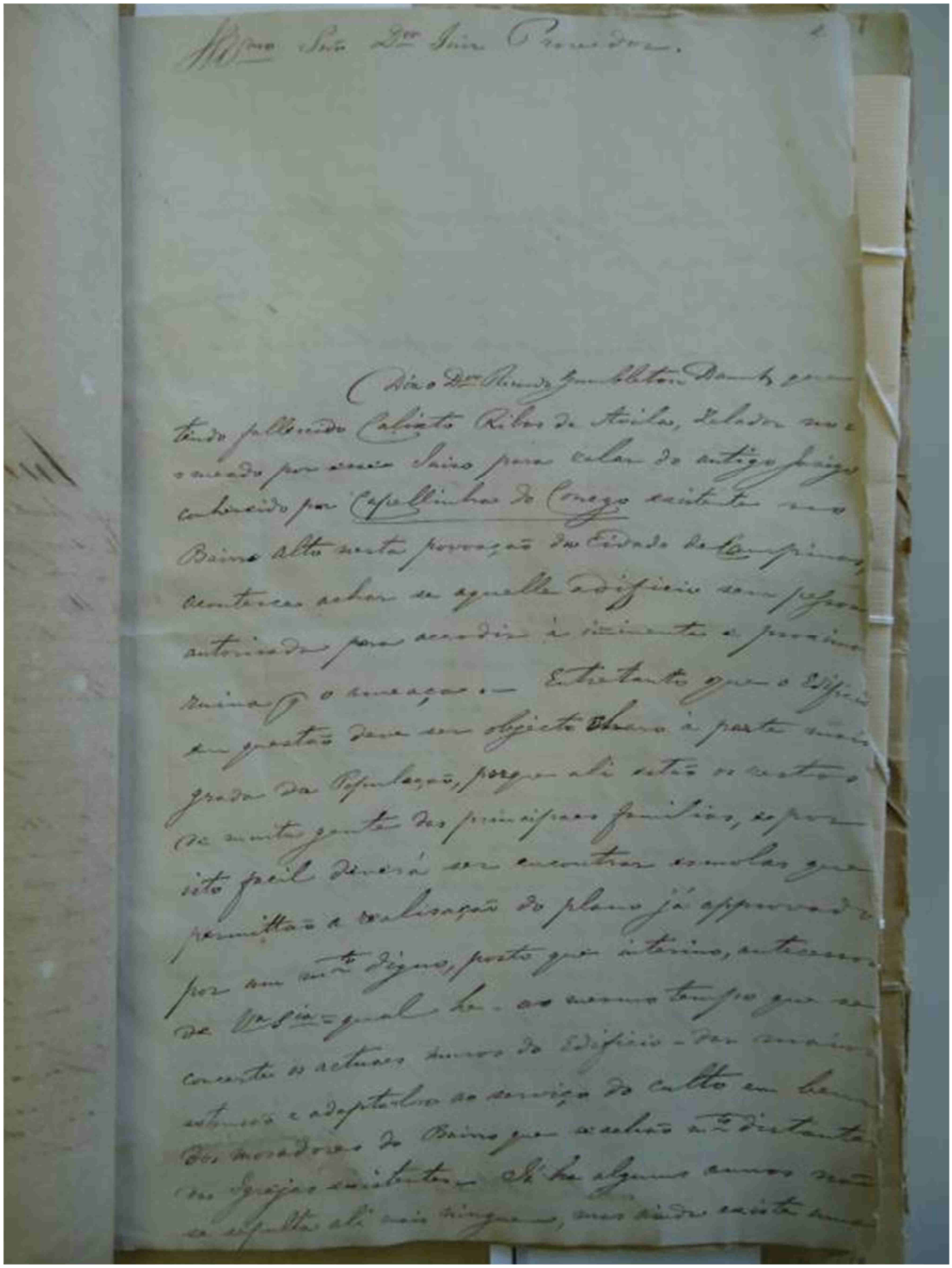
O prefeito, vereadores, representantes de associações e de todas as classes sociaes acompanharam-n-o à ultima morada.

Sant'Anna Gomes que contava com 54 anos de edade, era viuvo e deixou duas filhas, D. Alice Gomes Grosso e D. Alzira Didier Monteiro, casada com o sr. Didier Monteiro.

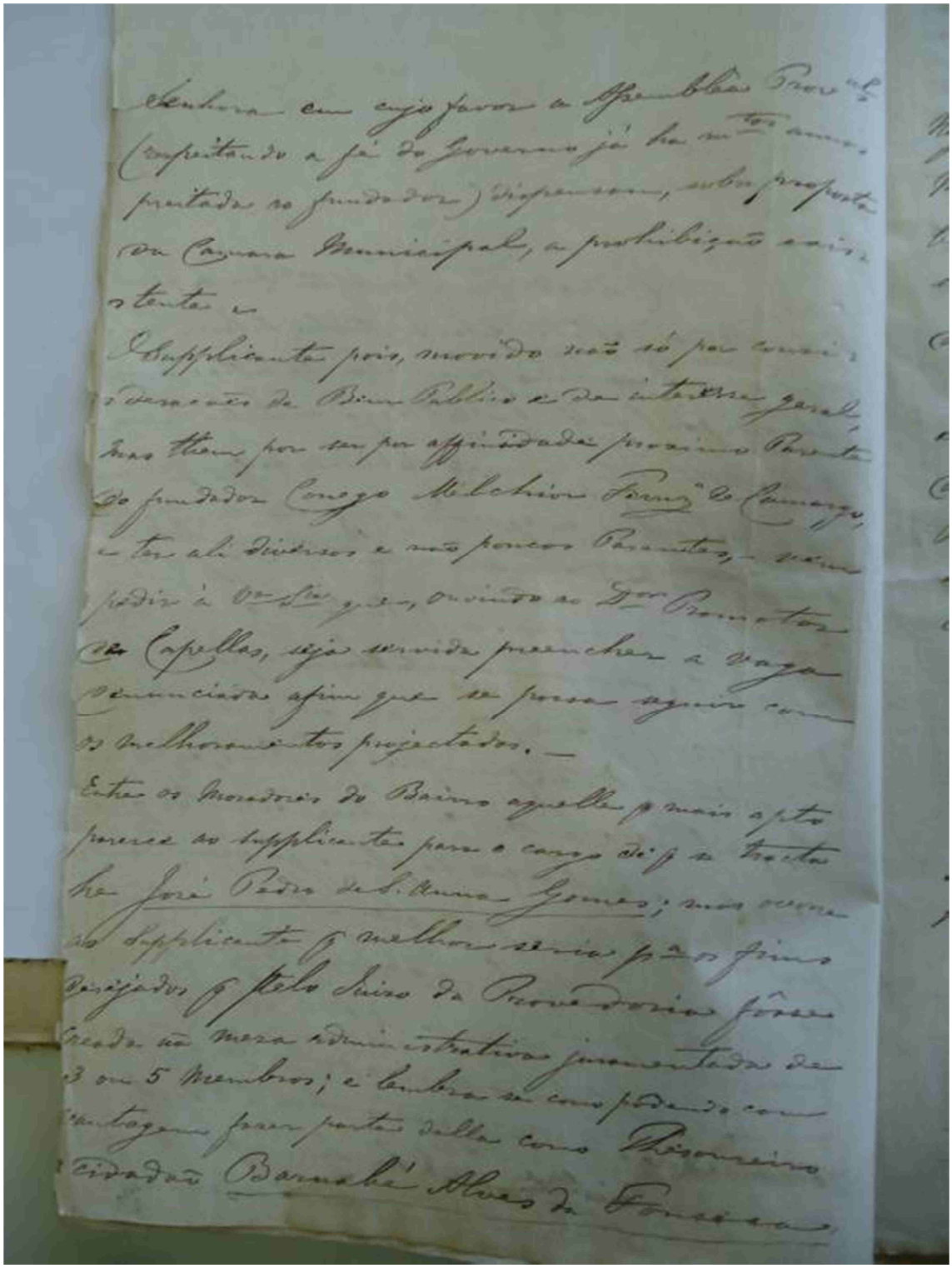
À exma. Famillia e à cidade de Campinas apresentamos as nossas condolencias.

Commercio de São Paulo, 7 de abril de 1908.

Anexo: 8



Nomeação dada à Sant'Anna Gomes para a tutela da reforma do antigo cemitério da cidade, de 1866, acervo do Tribunal de Justiça de São Paulo, Comarca de Campinas (Centro de Memória da Unicamp), segue anexos nas próximas duas páginas.

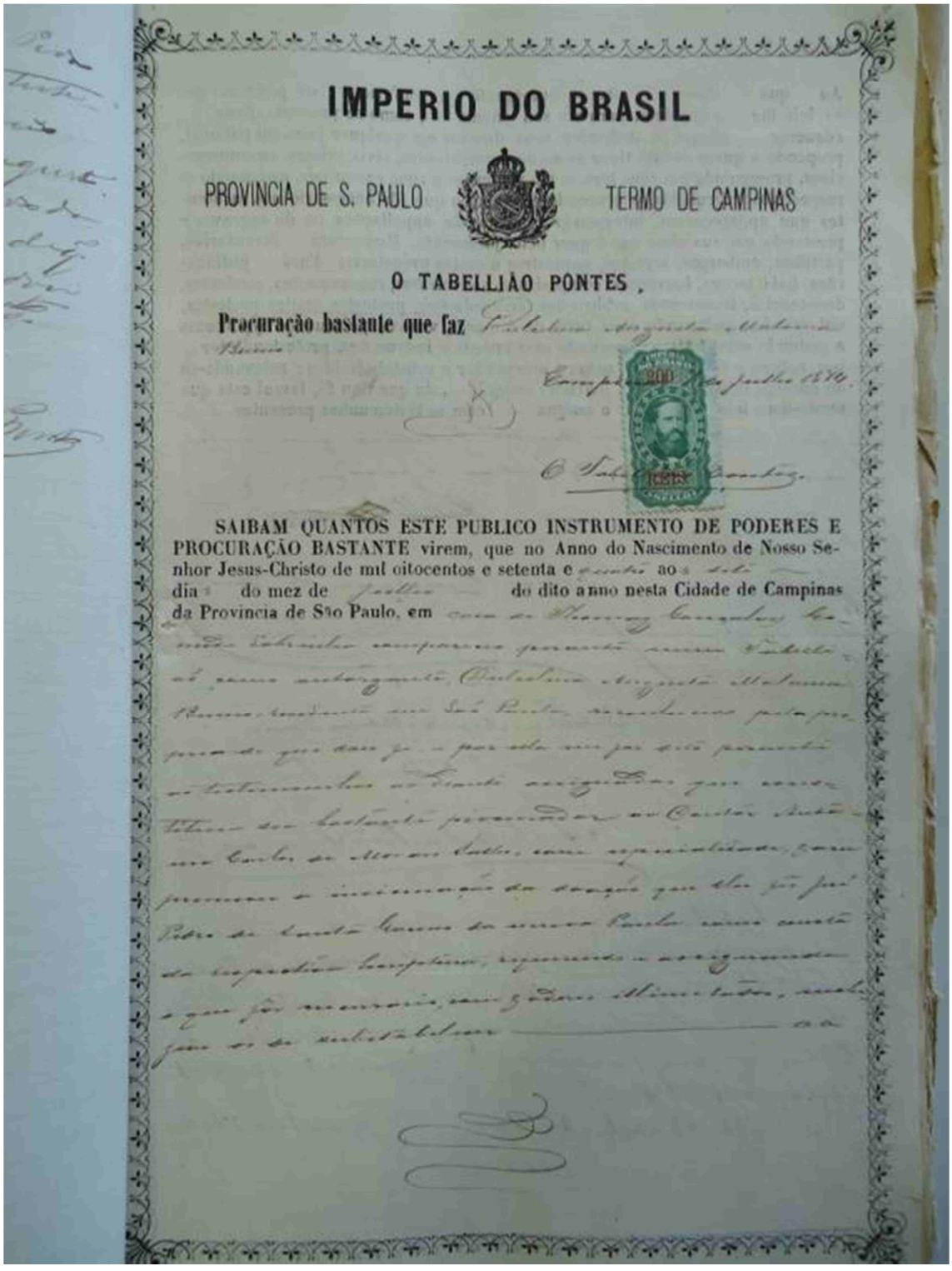


Negociante muito abonado, e aparte como
Moradores do Bairro [illegible]
[illegible] de Edificio e adoptação ao
serviço do Culto o Cidadão Francisco Dantas
de Macedo, e Custodio Joaquim do Prado,
[illegible] edificio hei de plenamente
e dispõe contra a moral do Paiz, e exige [illegible]
do remedio.
O meritissimo Presidente da Camara Municipal
[illegible] ao fato desta negocio, se prestou a
cabal informação [illegible]

Pede Deferimento.

[illegible]
Presidente da Camara
[illegible]
[illegible]

Anexo: 9



IMPERIO DO BRASIL

PROVINCIA DE S. PAULO TERMO DE CAMPINAS

O TABELLIÃO PONTES,

Procuração bastante que faz

SAIBAM QUANTOS ESTE PUBLICO INSTRUMENTO DE PODERES E PROCURAÇÃO BASTANTE virem, que no Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus-Christo de mil oitocentos e setenta e

Insinuação de doação de escravo em nome de Sant'Anna Gomes acervo do Tribunal de Justiça de São Paulo, Comarca de Campinas (Centro de Memória da Unicamp), segue anexo na próxima página.

Ao qua[e] disse elle[a] outorgante conferia os poderes que as leis lhe concedem, para em seu nome, como se presente fosse requerer allegar e defender seus direitos em qualquer juizo ou tribunal, propondo a quem direito tiver as acções competentes, civis, crimes, ou commerciaes, proseguindo em seus termos até sentenças e suas execuções, assignando os respectivos articulados, offerecendo em juizo o que fôr necessario nos incidentes que apparecerem, interpondo recursos de appellações ou de aggravos e prestando em sua alma qualquer licito juramento. Requererá inventarios, partilhas, embargos, arrestos, sequestros e cartas precatorias. Fará justificações, habilitações, louvações, composições, convenções, reconvenções, confissões, desistencias, transacções, arbitrações, arrecadações, protestos, contra-protestos, outorgando e assignando escripturas de compras, vendas, permutas e hypotheca e podendo substabelecer; segundo suas ordens e instrucções, protestando ter por valioso e firme o que fizer seu procurador e substabelecidos; relevando-os do encargo de satisfação. E de como assim o[a], de que dou fé, lavrei esta que sendo-lhe lida aceito[u] e assigna[m] com as testemunhas presentes. Eu José Vicente de Santa Rabello que o escrevi e assigno em publico e raso.

Luiz [illegible]

José Vicente de Santa

Dulcelina Augusta Alabino Baura

[illegible]

Ant.º Sebastião Gomes

Substabelleço os poderes da presente procuração na pessoa do solicitador Capitão Raymundo Alvares dos Santos Rabello, reservando-os para mim em tudo o em vigor. [illegible] 15 de Outubro de 1874.

Bachard Antonio [illegible] Alvares Rabello

Cartorio [illegible]

Anexo: 10

Elegia à sentida morte de Manoel José Gomes

Que hymnos de mortes roucos murmurando
Vão esses cabisbaixos sacerdotes?
Que pompa é essa? um ataúde o fecha!
Orgulho do homem dás o arranco extremo,
Na vaidade da campa. Que grandezas
Que distincções queres pleitear ainda
Na igualdade terrível do sepulchro?

Que lamentos oh ceós! Que ais tão doridos
Por toda a parte aqui, alli eccoam
Descompassados tetricos gemidos!

Suspiros mil d'esposa ao longe soam...
D'amigo o coração terno e saudoso
Surdos échos da lyra ainda magoam

Morte, morte cuel dragão damnoso!
Roubas um cidadão probo e honrado,
Bom pae, bom aimgo e bom esposo

Soffreu da parca enfim crueis rigores
Morreu... Eis o fim da humanidade!...
Da crepe vejo só medonhas côres

Voou a alma sua à eternidade!
Onde esse varão ao bem propenso?
Ei-lo na habitação da Divindade

Recebe o final o puro incenso
Receba-o lá na ethérea região;
Chamou-lhe junto a si um Deos immenso,
Premiado foste lá n'alta mansão.

Offerecido ao sr. José Pedro de Sant'Anna Gomes por seu amigo Firmo Antonio da Silva em o dia 19 de fevereiro de 1868.

Correio Paulistano, 08/03/1868.

Recitativo O Filho da Lavandeira

Francisco Quirino dos Santos

Sant'Anna Gomes






10
margens
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
15
rall..
pizz.
pizz.
pizz.
20
1.
2.
rall..
p
cantabile
arco
arco
arco
arco


25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
30
express
rall.
pizz.
pizz.
pizz. pizz.
pizz.
34
1, 2, 3, 4, 5x
6 x
p express.
arco
p arco
arco
arco


38
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
43
pizz.
pizz.
p
rall.
46
f
arco
arco

Poema do Dr. Francisco Quirino dos Santos

Musica de Sant'Anna Gomes

Hynno da Aug. e Rep. Loja Independencia




14
Voice
duz Em teu seio a breamor força e vida Eaespe rança nos raios da
Pno.
18
Voice
luz Glória a Deus nas alturas ce lestes Paz na
Pno.
21
Voice
terra aos obreiros de Hi rão De nossa alma os protes tos são
Pno.
24
Voice
estes Honra e fé charidade e uni ão Gloria a
Pno.
Coro
Più mosso


26
Voice
Deus nas al tu ras ce lestes Paz na terra aos o breiros do Hi
Pno.
29
Voice
rão De nossa alma os pro tes tos são estes Honra e
Pno.
32
Voice
fé cha ri dade e uni ão
D. C.
Come Fini
Pno.
38
Ad Libitum
Coro
Voice
Fe cari da de e uni ão
Pno.

Hynno da Aug. e Rep. Loja Independencia

Sor(Anna Gomes

Introdução

8

Solo

Solo

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in Eb

Horn in Eb

Cornet in Bb

Cornet in Bb

Trombone

Trombone

Cimbasso in Bb

Soprano Solo

Tenor Solo

1x Salve o ceo plo ondea nser te aba ti da Inge ao sol que à verda de cou dea Ene teu
2x Ai nos homens só viega o can çaso..... Quando o erro à discórdia se u nio Onde ei
4x Doi pas soagom oh peitos mes quinhos..... À te refe que temos em mãos Ella é
5x Nosso rito aos pequenos con sole..... Não se homes chorar junto à dor Mas co
3x Entre nós o trabalhoso igual dade..... Aurem la çoa tecendo ac pra zer D'entre os
6xO Ceo lindo nce dicos e thave..... Ranga os paços ao nosso po der..... Ella oh

Soprano

Soprano

Soprano

Tenor

Tenor

Tenor

Bass

Bass

8

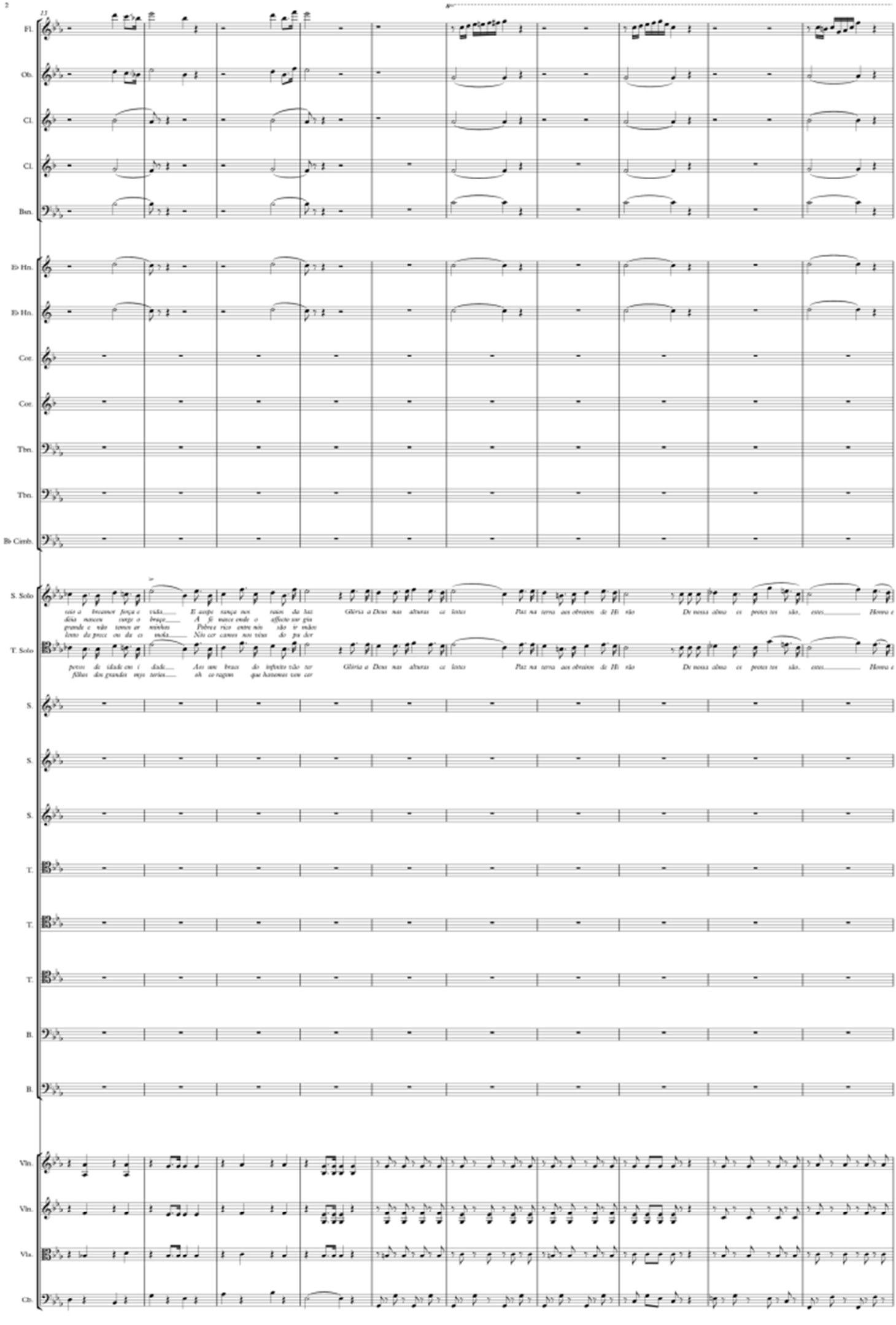
Violin

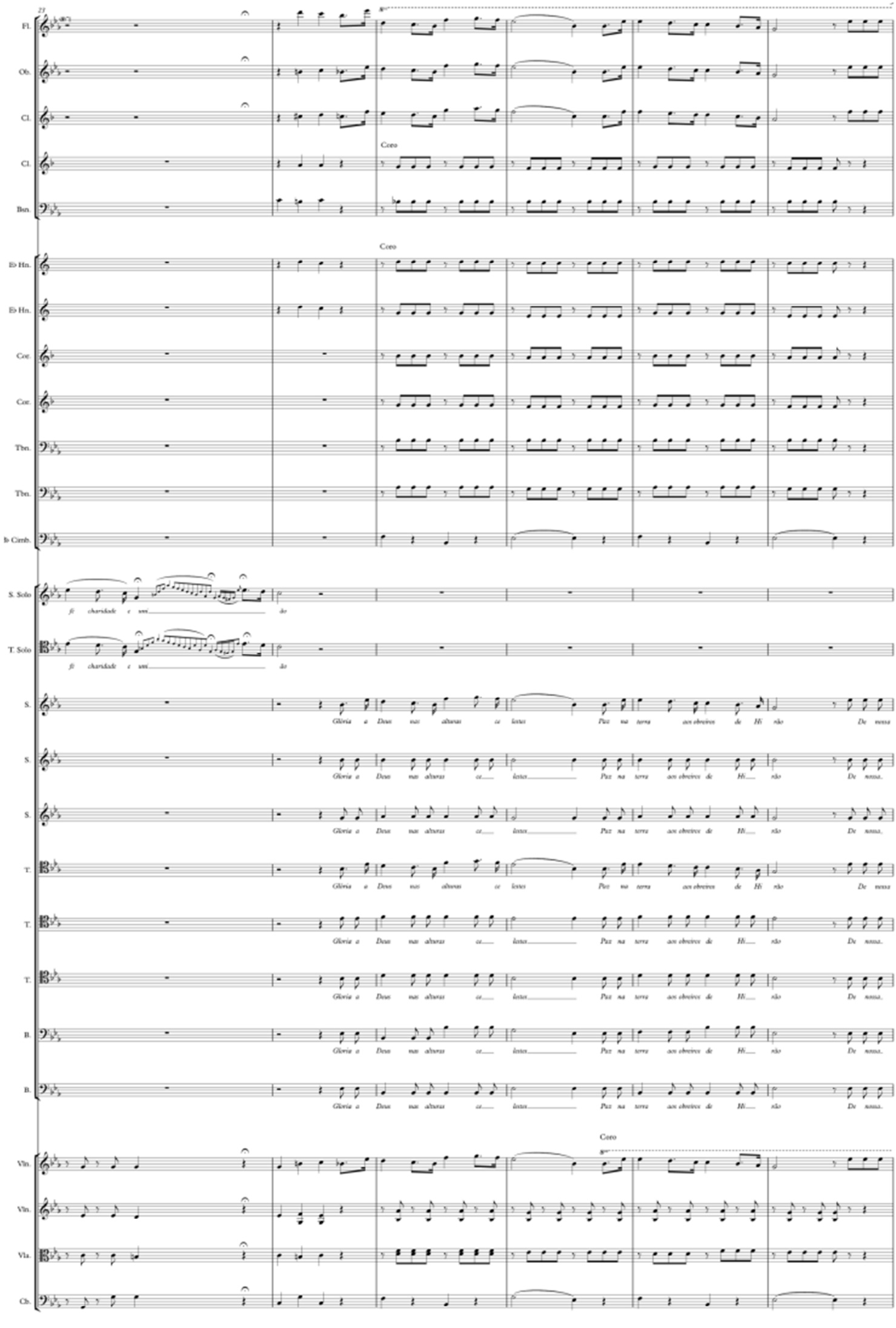
Introdução

Violin

Viola

Contrabass


Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Eb Hn.
Eb Hn.
Cor.
Cor.
Tbn.
Tbn.
Bb Cimb.
S. Solo
T. Solo
S.
S.
S.
T.
T.
T.
B.
B.
Vln.
Vln.
Vla.
Cb.
vais a breamer força e vida,... E assim cança nos raios da luz Glória a Deus nas alturas e isto Paz na terra aos obreiros de Hi são De nossa alma os protes tos são, estes,... Honra e
dália nascem cuege o braço,... A fé nasce onde o afflicto sur gis
grande e vão temos ar ninhos Pobres e ricos entre nós são ir mãos
lento da prece ou da ca moda,... Nós cor camos nos vícios do pra dor
povos de idade em i dade,... Aos seus braços do infinito vão ter Glória a Deus nas alturas e isto Paz na terra aos obreiros de Hi são De nossa alma os protes tos são, estes,... Honra e
filhos dos grandes seus terios,... oh ca regem que homens vem ca cer


21
Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
Coro
E♭ Hn.
E♭ Hn.
Cor.
Cor.
Tbn.
Tbn.
♭ Timb.
S. Solo
fi charidade e um
do
T. Solo
fi charidade e um
do
S.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
S.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
S.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
T.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
T.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
T.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
B.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
B.
Glória a Deus nas alturas e
Paz na terra aos
de Hi
não
De
Coro
Vln.
Vln.
Vla.
Cb.


Fl.
Ob.
Cl.
Cl.
Bsn.
E♭ Hn.
E♭ Hn.
Cor.
Cor.
Tbn.
Tbn.
B♭ Timb.
S. Solo
T. Solo
S.
S.
S.
T.
T.
T.
B.
B.
Vln.
Vln.
Vla.
Vlc.
D. C.
Para finalizar
alma os pecos tos são... estes... Honra e fi charidade e uni ão
alma os pecos tos são... estes Hon ra e fi charidade e uni ão