

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Vitória de Moraes Rebechi

**Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: condução
e trajetórias (1904-1930)**

São Paulo

2026

Vitória de Moraes Rebechi

Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: condução e trajetórias (1904-1930)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Rc Rebecchi, Vitória de Moraes
Conservatório Dramático e Musical de São Paulo:
condução e trajetórias (1904-1930) / Vitória de
Moraes Rebecchi; orientador José Geraldo Vinci de
Moraes - São Paulo, 2026.
108 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de
concentração: História Social.

1. História. 2. História Social da Música. 3.
História da Cultura. 4. São Paulo. I. Moraes, José
Geraldo Vinci de, orient. II. Título.

FOLHA DE ASSINATURAS

REBECHI, Vitória de Moraes. **Conservatório Dramático e Musical de São Paulo:** condução e trajetórias (1904-1930). Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil - Código de Financiamento 001.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2023/04542-4.

Agradecimentos

Não possuo outra forma para iniciar meus agradecimentos, senão destinando-os a Deus. Turbulentos como nunca imaginei foram os tempos sobre os quais compus este trabalho, de modo que, sem a força divina e luz celestial, que até aqui me sustentou e permitiu cada passo meu não redigiria quaisquer destas palavras nem concluiria as reflexões que se seguirão.

A meu orientador, José Geraldo Vinci de Moraes, agradeço profundamente. Com uma sempre admirável confiança e paciência, conduziu o desenvolvimento da pesquisa e do empreendimento deste trabalho. Enriquecendo-o com observações típicas de uma vida belamente dedicada a reflexão teórica.

Aos colegas e professores com os quais pude compartilhar, bem como àqueles cujas trajetórias cruzaram com a minha neste período e, de diferentes maneiras, me incentivaram, inspiraram e compartilharam visões de mundo, meu obrigada.

A meus pais, Luciene e Antonio Donizeti, agradeço por todo o suporte, paciência e acolhida de minha escolha de caminhos e competências a seguir.

Aos Franco, hoje também minha família, meu muito obrigada pela confiança e acolhimento desde sempre. Aqueceram-me os ânimos.

Ao professor Fernando Binder, meu muito obrigada pelo compartilhamento do conhecimento e material em torno do Conservatório, pelo entusiasmo e boas aulas. Aos professores Virgínia Bessa e Paulo Castagna agradeço pelas orientações acerca do andamento do trabalho e amigáveis estímulos quanto a seu desenvolvimento. À professora Flávia Toni, obrigada pelas enriquecedoras exposições e discussões em torno de pertinentes temas análogos à pesquisa.

Vítor, inspiração e espelho meu, força que ampara, respiro que acalma e chama que prorrompe. Obrigada pela vontade de compreender e compartilhar a Vida. Vindouros capítulos, para muito além das páginas de hoje, escrevemos juntos.

À Binha, muito a agradecer por me motivar a alegrar diariamente.

Resumo

Este trabalho investiga o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição de ensino inaugurada em 1906, sendo a primeira do tipo na cidade e que teve por objetivo básico a formação de quadros artísticos que atendessem às demandas dos novos espaços culturais em expansão. Por despontar em um contexto de intensas transformações sociais e culturais, surgiu também com a pretensão de orientar o papel da música e do teatro na sociedade, transbordando daquele objetivo básico. Erigindo-se sobre valores comuns a certos grupos sociais de seu tempo, foi enredada em diferentes ideais de progresso. A instituição foi palco de importantes acontecimentos, e seus impactos nas tradicionais atividades artísticas desempenhadas na cidade perpassaram o ambiente público e o doméstico, contribuindo à expansão do alcance das artes, principalmente das atividades ligadas à música e ao ensino. Em contrapartida, a partir da dimensão artística, acabou por desempenhar importante papel na autenticação de novos costumes e dinâmicas sociais, influenciando não só os caminhos profissionais, mas também o cotidiano de diferentes sujeitos. O trabalho e seu tema colaboram com as discussões em torno da contumaz modernização do país e da ancoragem de um inédito circuito cultural nas primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave:

São Paulo / educação musical / ensino artístico / modernização

Abstract

This work investigates the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, an educational institution opened in 1906, the first of its kind in the city, whose basic objective was to train artistic professionals to meet the demands of the expanding cultural spaces. Emerging in a context of intense social and cultural transformations, the conservatory of arts was founded also with the intention of guiding the role of music and theater in society, going beyond that basic objective. Created upon values common to some of the social groups of its time, it became entangled with different ideals of progress. The institution was the stage for important events, and its impacts on the traditional art-related activities carried out in the city affected both the public and domestic spheres, contributing to an expansion of the reach of the arts, especially of music-related activities and teaching. On the other hand, through the artistic dimension itself, the institution achieved an important role in the authentication of new customs and social dynamics, influencing not only professional ways, but also other aspects of the daily lives of different individuals. The work and its theme contribute to discussions surrounding the forceful modernization of the country and the establishment of a new cultural circuit in the first decades of the 20th century.

Keywords:

São Paulo / musical education / artistic education / modernization

SUMÁRIO

Introdução

1. A gênese do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

1.1 Da iniciativa pública: os debates e embates na Câmara Municipal

1.2 Da iniciativa privada: plano B ou plano A?

1.3 Do projeto do Conservatório: um farol de civilização

1.4 Da inauguração: a glória depois da tempestade

2. Da plateia ao palco, às festas e ao *match*: o Salão do Conservatório e a sociedade do espetáculo

2.1 A fina sociedade paulistana no palco Salão

2.2 A cultura em cena: arte, intelecto, caridade e distinção

2.3 O espetáculo da formação musical

2.4 “Um mestre que formou discípulos e que também fez outros mestres”

2.5 Na plateia, a essência do salão: espírito da sociedade

3. Para além dos muros, através das linhas: cotidiano, sociabilidades e redes de solidariedade entre as conservatorianas

3.1 Das temáticas recorrentes nas listinhas

Introdução

A partir do final do século XIX, o estado de São Paulo passou por diversas transformações devidas ao sucesso econômico da exportação cafeeira no Sudeste. Isto gerou a necessidade de adaptações ao novo modo de vida, sobretudo na capital paulista. Já no início do século XX, a cidade rapidamente foi transformando sua estrutura e costumes rurais, para dar lugar à metrópole e centro econômico do país. No plano social, associaram-se na cidade uma nova elite capitalista e industrial com pretensões modernizadoras, e uma destacada onda imigratória e migratória que inundou a metrópole de trabalhadores e novos modos de vida. Ex-escravizados, há pouco lançados a um destino incerto completavam o quadro geral de insegurança social e do trabalho¹. No plano cultural paulistano, desde o final do século XIX, para além do impacto da imigração e a consequente diversificação intensa dos hábitos e do consumo, o ritmo de vida passou a ser profundamente afetado pelas novidades das inovações tecnológicas. Parte de tais hábitos, tanto dos diferentes grupos de imigrantes europeus e orientais, como dos africanos e descendentes libertos, envolvia fortemente a música e as artes no cotidiano. Assim, no campo propriamente artístico, ocorreu a multiplicação dos espaços culturais e de entretenimento ligados à música e à cultura como entretenimento – os teatros, salas de concerto, casas musicais, cafés, clubes de dança e posteriormente cinematógrafos. Como resultado desse inédito e proeminente panorama ficou evidente que a capital paulista não contava ainda com seus próprios corpos artísticos permanentes, tendo um quadro de músicos profissionais e semiprofissionais muito rarefeito. Pela primeira vez, a cidade passou a discutir de modo objetivo a instituição de um centro de referência na formação de artistas na cidade.

As discussões sobre a formação dos profissionais da música e dos problemas do ensino musical, bem como a observação sobre a falta de um conservatório em São Paulo apareceram já no último quartel do século XIX. Em 1875 o maestro Tristão Mariano sublinhou em seu discurso de abertura da reunião para discutir a criação de uma associação de músicos, organizada com o compositor Elias Álvares Lobo, a necessidade de instituir um ensino mais normatizado da música em São Paulo:

¹ SEVCENKO, Nicolau. Introdução. In: **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.4. p. 16

Devemos fazer com que a arte progrida à custa de nossos trabalhos, exemplos e iniciativas particulares, e não esperarmos tudo do governo porque um Conservatório de Música no Brasil é quase impossível, portanto só devemos esperar de nossas escolas, do ensino particular e nada mais.²

De fato, no Brasil existia apenas um conservatório musical, o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro³, inaugurado em 1848. Bem mais tarde, em 1889, um novo debate em torno da questão reapareceu na capital paulista: um grupo de professores já consagrados à época na cidade se juntou em torno do desejo objetivo de fundar um conservatório. Boa parte desses professores era imigrante ou descendente de imigrantes, e uma de suas reuniões para discutir a questão chegou a virar crônica satírica sobre o contraste entre os muitos sotaques presentes.⁴ A reunião, que contou com a presença de João Gomes de Araújo, Luigi Chiaffarelli e Giulio Bastiani⁵, revelou a existência de fortes disputas sobre as pretensões e expectativas com os rumos da educação musical. A imprensa também participava do debate, tanto é que em 1896, bem na capa de sua primeira publicação, a revista ilustrada *A Música para Todos* reclamava da inexistência do ensino oficial de música na cidade: “o simpático e nóbre costume da família Brasileira de dispensar aos seus filhos o ensino da Musica, arte que nobilita os que já a possuem, entusiasmo e fascina os que sabem apreciar-a”⁶. No ano seguinte ela voltou a discutir a questão acusando: “continuamos sem conservatório oficial, nem academia livre; ainda vivemos na expectativa de melhores tempos para se cogitar da educação artística do povo. Pobre ‘Capital artística’!”⁷. Assim, a ausência de um conservatório já era considerada uma grave ferida no desenvolvimento sociocultural da cidade que se modernizava, ainda que de maneira desigual.

Na realidade, até o início do século XX, a educação musical de maneira geral no país se concentrava no domínio doméstico com os professores particulares, contratados pelas famílias mais abastadas para a instrução de seus filhos. Havia também colégios convencionais que, de maneira coletiva, ofereciam em seu currículo o ensino de música. Professores particulares

² **A Província de São Paulo**, 29 de setembro de 1875, p. 2. Ver BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuosos**: piano, pianismo e Guiomar Novaes. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2018. p. 145-147

³ Com a Proclamação da República, o estabelecimento foi rebatizado de Instituto Nacional de Música. Hoje, corresponde à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴ MORILA, Ailton Pereira. Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, 2010, p. 93

⁵ Três dos que compuseram, adiante, a o primeiro corpo docente do Conservatório.

⁶ **A Música para Todos**, 15 de março de 1896, Capa.

⁷ **A Música Para Todos**, fevereiro-março de 1897, ano 2, n. 21-22, p.181

anunciavam na cidade seus ofícios na imprensa.⁸ Grande parte desses educadores que ofereciam aulas era composta de professores, mas não era incomum a existência de professoras mulheres, principalmente imigrantes.⁹ Parte delas imigrava justamente para trabalhar como preceptoras de crianças, o que, naquele momento, incluía indispensavelmente a educação musical.

Além dessa formação mais convencional doméstica, havia também outros espaços sociais que de certo modo colaboravam para o ensino e o conhecimento musical. Associações com seus conjuntos, agremiações e clubes com suas orquestrinhas, as bandas civis e especialmente as militares, muitas vezes funcionavam como verdadeiras escolas voltadas principalmente a indivíduos mais pobres que aproveitavam para se aperfeiçoar e ter a música como ganha-pão.¹⁰ Ademais, relevante papel foi o das sociedades recreativas e de auxílio mútuo à educação musical¹¹, com destaque dos professores italianos que chegaram mesmo a fundar escolas com ampla presença de seus conterrâneos.

Com todo este cenário tradicional instituído na cidade, diversas eram as preocupações expressadas em torno da questão de se fundar uma instituição oficial de ensino formal de música e de quais seriam seus impactos. Chegou a tomar corpo o receio de que a presença de tal instituição afetasse negativamente as atividades dos professores particulares, diminuindo suas aulas ou até dispensando-os de seus ofícios. Contraditoriamente, nos primeiros anos de atividade do Conservatório os registros mostravam que a instituição havia aumentado o interesse no estudo musical e, conseqüentemente, a procura por professores particulares.¹² Em torno desta questão, em 1912, por exemplo, o redator da revista *Gazeta Artística*, José Guzzi, publicou um ácido texto intitulado “Vocações invertidas”, em que criticava uns e defendia outros professores de música da cidade, pressionando o cumprimento da reconhecida missão do próprio Conservatório. Entre colocações diversas, afirmava: “É indubitavelmente ao ‘Conservatório’ que cumpre regenerar o nosso meio artístico e para isso basta que a sua digna

⁸ BORGES, Aline Maia. **A cultura pianística em São Paulo: um recorte da memória urbana (1890-1914)**. Orientador: Estefânia Knotz Canguçu Fraga. 2019. 130 p. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2019. p. 63

⁹ BINDER, op. cit., p. 153-154 – segundo o autor, a imigrante italiana Carlota Oswald, mãe do compositor Henrique Oswald, por exemplo, foi uma dessas mulheres a anunciar suas aulas no jornal ainda no século XIX. Esta dinâmica desigual seria superada ainda nas primeiras décadas do século XX, quando a presença das mulheres no espaço público, a exemplo da proliferação das mulheres concertistas e das professoras de música, seria crescente.

¹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro, Funarte, 1995. p. 151

¹¹ BESSA, Virgínia de Almeida. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914/1934)**. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012. p. 145-147

¹² **Gazeta Artística** (SP), 2ª quinzena de fevereiro de 1910, ed. 6, p. 9-10

Congregação empregue o melhor dos seus esforços para que a educação musical dos alunos seja uma realidade e não um mito”¹³.

A preocupação inicial que impulsionara o Conservatório como ideia – acerca da formação de músicos de excelência para compor corpos artísticos próprios da cidade – seguia se manifestando, portanto, com diferentes tons. Estas percepções e preocupações de ordem específica estavam inseridas em um quadro mais amplo de aspirações, uma busca por concretizar o curso do progresso civilizatório, o que significava inserir a cidade no cenário cosmopolita das modernas nações. Isto, aos olhos das altas classes de São Paulo – republicanas e crescentemente inseridas no novo cenário industrial – era cada vez mais visível no horizonte. Para se tornar palpável, contudo, deveria idealmente passar ainda pela constituição de uma produção artística própria, legitimadora da modernidade. O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo nasceria seguindo esses horizontes modernizadores. Já no final da primeira década do século XX, a mesma *Gazeta Artística* revelava essa condição:

A celeridade, a que atingiram as manifestações do espírito em todos os feitos sociais, agita de um modo revolucionário, propulsionando quase, febre de nova renascença ao ponto de que, hoje, progredir representa a condição para existir. A ciência com sua natureza exata, fria e desvencilhada, forçando as linhas da arte, penetrou-a, transformou-a, arrastando-a, obrigou-a marchar pari passu com os outros produtos da inteligência, tanto que para ser músico, hoje, (os que se prezam) não bastam as sete notas e a inspiração.¹⁴

Portanto, ao mesmo tempo em que se revelavam os impactos daquele novo modo de vida, mais acelerado e ambicioso, o acúmulo de anos de expectativas relacionadas, direta e indiretamente, ao estabelecimento dramático e musical, progressivamente se intensificava. O conservatório paulistano acabou por se erigir, satisfatoriamente a seus entusiastas, a tempo de ser a primeira instituição oficial de ensino dramático do país e uma das primeiras de ensino musical do Brasil, sendo precedida somente¹⁵ pelo Conservatório Carlos Gomes de Belém, de

¹³ **Gazeta Artística** (SP), agosto de 1912, pp. 12-13

¹⁴ **Gazeta Artística** (SP), 2ª quinzena de fevereiro de 1910, ed.6, p. 9-10. Os efeitos decorrentes de todo aquele processo de transformação social profunda eram não só observados, como sentidos. Forte exemplo era esta percepção do fenômeno de *aceleração da história*, descrito por Jacques Le Goff como a “tomada de consciência das rupturas com o passado e da vontade coletiva de as assumir, que se chama modernismo ou modernidade”. LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. E-book (295 p.). p. 104. Ver também KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: Contribuição à semântica dos tempos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

¹⁵ Foram encontradas menções a ainda três outros conservatórios que o teriam antecedido: o Conservatório Dramático Brasileiro (1841), no Rio de Janeiro – RJ; o Conservatório Dramático da Bahia (1857), em Salvador – BA; e o Conservatório Dramático Paraense (1873), em Belém – PA. Sobre o de Belém não se encontrou quaisquer referências a sua atuação como instituição de ensino, apenas como órgão censor de controle imperial. Função a que este do Rio de Janeiro se limitou por algum tempo. Ver MEDEIROS, Múcio. **O Conservatório Dramático como projeto civilizatório**: a retórica da cena e do censor no teatro imperial. Orientador: Maria Isabel de Siqueira. 244 p. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Unirio, Rio de Janeiro, 2010./ Sobre o de Salvador, ver BASTOS, Fernanda Villela. **Quando os intelectuais “roubam a cena”**: o Conservatório

1895, e pelo Conservatório de Música da Bahia, de 1897. Implementado entre os anos de 1904 e 1906, fato é que o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi concebido para ser a escola de referência paulista, inevitavelmente concentrando grandes e variadas expectativas por suprir demandas e lacunas antigas, além de muitas que rapidamente surgiam. Por isso mesmo, uma vez instaurado, constituiu um importante palco de mudanças e de embates socioculturais de uma São Paulo efervescente. E, embora as preocupações que impulsionaram seu surgimento como objetivo fossem majoritariamente aquelas acerca do ensino musical, os aspectos que foram acrescidos e serviram de gatilho para sua elaboração efetiva incluíam as preocupações acerca do ensino dramático. Foi a partir da soma de ambas as áreas, que então se entremeando mais diretamente com as correspondentes mudanças de paradigma na cultura e na sociedade, levaram à fundação do Conservatório. Os debates e embates que conduziram a ela, contudo, estavam apenas começando, como se verá a seguir.

Da estrutura do trabalho

Penetrar neste passado cultural da cidade de São Paulo nem sempre é tarefa simples por diversas razões: a multiplicidade e diversidade das experiências pretéritas, a identificação dos discursos hegemônicos, os silêncios presentes nas fontes, a dificuldade de acessar os registros dessas memórias entre outros inúmeros motivos. O objeto desta pesquisa ainda acrescenta problemas adicionais, uma vez que até hoje pouco se sabe da história do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, desde sua idealização, seu advento, as existências intramuros e a presença para além de suas paredes concretas. Evidentemente, não é possível nem é intenção do trabalho de pesquisa esgotar as perguntas, a compreensão e, menos ainda, as problemáticas que envolvem seu tema. Desse modo, o presente trabalho elaborou perguntas e procurou apresentar algumas respostas, reunindo os principais aspectos que permitissem compor um panorama inicial do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

No Capítulo 1. **A gênese do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo**, o leitor encontrará o detalhamento das disputas – tanto no âmbito oficial legal como no campo extraoficial – que conduziram à instauração do Conservatório ainda nos primeiros anos do século XX. Verá, em seguida, informações relativas ao início de suas atividades, à elaboração e implementação de sua estrutura como instituição, e diferentes aspectos acerca de dinâmicas internas de funcionamento, bem como relações entre os sujeitos que o compunham. Ainda, a

Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875). Orientador: Dilton Oliveira de Araújo. 184 p. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2014.

partir de uma análise mais minuciosa das justificativas adotadas à idealização do estabelecimento, acompanhará um panorama das aspirações sociais que envolviam as artes da música e do teatro naquele momento, observando como isso se relacionava fortemente com os respectivos valores e visões de mundo internacionalmente compartilhados no período examinado. O intuito deste capítulo é compor um quadro geral que esclareça um pouco do que foram os primeiros anos do estabelecimento do Conservatório “dentro de seus muros”, ao mesmo tempo em que se compreende um pouco sobre a educação dramática e musical e o cenário social geral de sua fundação. Guiando-se, sobretudo, por documentação composta principalmente de registros da imprensa e de documentos internos do Conservatório.

O Capítulo 2. **Da plateia ao palco, às festas e ao *match*: o Salão do Conservatório e a sociedade do espetáculo**, aborda a existência do Salão do Conservatório não como um apêndice da instituição de ensino, mas exercendo papel de destaque na sociedade, a partir das dinâmicas sociais dos grupos que o compunham. Discute-se como através dos eventos do Salão as camadas dirigente faziam uso das estruturas incipientes do círculo artístico musical da cidade. O capítulo explora também o lugar ocupado pelo Conservatório no fomento e na manutenção dos modos de vida típicos da Belle Époque, fundados na lógica do progresso e da modernização. Assim, observa-se o cultivo de uma relação entre o Conservatório e setores poderosos da sociedade paulistana.

Este capítulo reúne abundantes fontes documentais, sobretudo da imprensa periódica e, neste sentido, se analisa também o lugar dessa imprensa na trama da construção e ação do Conservatório e seu Salão. O leitor acompanhará as transformações do cenário a partir da menção dos numerosos eventos de variados tipos realizados na sala de espetáculos da instituição. Sua observação e comparação será aclarada por gráficos elaborados a partir da vasta documentação levantada. A narrativa construída em torno desse panorama se baseou na contribuição de diferentes autores, sendo as principais a ideia de *cumplicidades múltiplas* do historiador francês Christophe Charle, em sua obra *A gênese da sociedade do espetáculo*; a concepção de *distinção* e o compartilhamento do *habitus*, conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, além de outros aspectos de sua obra *A Distinção: crítica social do julgamento*. Através da observação de que a maioria das figuras que passou pelo Salão possuía reconhecida autoridade em seu respectivo meio (fosse ele o artístico, intelectual, político ou todos juntos, como era muito comum) ou a desenvolveu a partir da relação com o estabelecimento de ensino, será exposta um pouco da complexa teia de relações que dava suporte ao Conservatório e vice-versa.

No capítulo 3. **Para além dos muros, através das linhas: cotidiano, sociabilidades e redes de solidariedade entre as conservatorianas**, principalmente a partir das ideias expressadas na obra *A invenção do cotidiano*, do historiador francês Michel de Certeau, o leitor poderá conhecer um pouco da outra dimensão do Conservatório “para além de seus muros”, ou seja, sua dimensão cotidiana envolvendo os sujeitos presentes no seu cotidiano, sobretudo, suas alunas. A partir de fontes recolhidas na seção Colaboração das Leitoras, da revista *A Cigarra*, entre as décadas de 1910 e 1920, o capítulo revela muito sobre uma relativa ocupação das mulheres na esfera pública e certa sociabilidade de jovens meninas da cidade. Dando voz a essas personagens em sua dimensão mais íntima, completa-se o quadro proposto pelo trabalho, isto é, a compreensão de alguns dos impactos da instauração do Conservatório nos diferentes grupos sociais que participaram direta e indiretamente da formação e existência do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em suas primeiras décadas.

1. A gênese do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

1.1 Da iniciativa pública: os debates e embates na Câmara Municipal

Em 1903, um recorte do jornal *O Estado de S. Paulo* anunciava que começavam as discussões sobre a necessidade da criação de um conservatório artístico municipal na Câmara Municipal de São Paulo. Naquele contexto, indicava-se que a futura instituição de ensino deveria nascer vinculada à “construção de um novo teatro nesta capital”¹⁶. O principal responsável por ambas iniciativas era o vereador Pedro Augusto Gomes Cardim, que liderou suas respectivas discussões. No decorrer de todo o processo, a construção do teatro ganhou centralidade, relegando a ideia do conservatório a um plano secundário. Somente ao final daquele 1903 a imprensa noticiou a incipiente constituição de “uma comissão de cavalheiros para promover auxílios para a criação e manutenção em S. Paulo de um conservatório dramático e musical”¹⁷. De certo modo, o processo interno no legislativo foi célere, pois já no ano seguinte foi apresentado formalmente o Projeto de Lei de n. 43/1904, de Gomes Cardim, no dia 15 de outubro de 1904, endossado pelos seguintes vereadores:

- Adolpho Carneiro de Almeida Maia (advogado, empresário e jornalista)
- Asdrubal Augusto do Nascimento (médico e empresário)
- Evaristo Ferreira da Veiga e Barros (poeta, jornalista e livreiro)
- Francisco Alves da Cunha Horta Junior (historiador)
- Ignacio Pereira da Rocha (médico), João Baptista Amarante (industrial)
- Joaquim de Toledo Piza e Almeida (magistrado)
- José Getulio Monteiro (advogado e administrador público)
- José Oswald Nogueira de Andrade (empresário e loteador)
- Pedro Augusto Gomes Cardim (dramaturgo e jornalista)
- Serafim Leme da Silva (militar Tenente-Coronel e latifundiário)
- Urbano Rodrigues de Azevedo (militar Coronel)

Na ocasião, considerava-se decretado, portanto, o Conservatório paulistano, uma vez que a maioria absoluta dos vereadores que compunham o legislativo municipal (doze de um total de dezesseis) assinava o projeto.

A partir de então começaram os debates e ações administrativas para instalação do estabelecimento na capital paulista. Em outubro daquele ano teve início uma “calorosa

¹⁶ *O Estado de São Paulo*, 05 de abril de 1903, p. 4

¹⁷ *Correio Paulistano*, 26 de outubro de 1903, p. 1

discussão”¹⁸ para definir quais instâncias do legislativo seriam responsáveis pelos encaminhamentos burocráticos – somente a Comissão de Finanças ou ademais a Comissão de Justiça. Gomes Cardim defendia a primeira opção, enquanto o vereador Manoel Correa Dias defendia a análise em duas etapas. Ambas as propostas eram inflamadas e dividiam os apoios dos colegas, de modo que, ao se submeter a decisão à votação, um empate impediria a resolução do impasse naquela sessão, adiando-se a questão.

No início de novembro, Gomes Cardim recuara em nova votação e o requerimento de Correa Dias foi aprovado, consequentemente estendendo as deliberações do projeto na Câmara. Somente uma semana antes do Natal de 1904, no dia 17 de dezembro, foram apresentados aos vereadores os pareceres das respectivas comissões responsáveis pela análise do projeto. O parecer de número 85¹⁹ da Comissão de Justiça destacava a “criteriosa e harmoniosa” elaboração do projeto, afirmando que se garantia sua viabilidade sem questões que o impossibilitassem, sendo a ação municipal “seu sustentáculo e força” de modo que a ela seu objeto “seria inteiramente ligado”. Consonante aos ideais sobre o papel e missão naturais do Conservatório no desenvolvimento da sociedade, logo de início o parecer endossava a concepção de ser uma “instituição de grande alcance, tanto moral como econômico, para a capital de um Estado como o nosso, cujo engrandecimento, já admirável, muito depende do reflexo do seu progresso, no conceito das nações cultas da Europa”²⁰. Por fim, a comissão concedia sua aprovação recomendando alguns poucos ajustes de ordem burocrática no texto.

A maior parte dos ajustes se direcionava a um documento anexo apresentado junto ao projeto, e que se tratava, na verdade, de espécie de regimento da instituição, embora não fosse intitulado como tal. O parecer indicava a transferência da aprovação de verbas para despesas extraordinárias do Conservatório ao poder legislativo, já que originalmente haviam sido atribuídas ao executivo municipal; além da alteração dos cargos de professores, a priori indicados como “vitalícios”, para “efetivos”. Já o principal ajuste se direcionou ao texto principal do projeto e indicava a inserção da seguinte: “Fica o Prefeito autorizado a fazer as operações de crédito necessárias para estas despesas, de modo a ficar o Conservatório perfeitamente aparelhado a funcionar com elementos seguros de permanência, dentro das verbas consignadas no art. 2º da lei.”. Originalmente este referido Artigo 2º propunha apenas: “Para ocorrer às despesas de manutenção do Conservatório fica estabelecida a verba de cinco

¹⁸ **O Estado de São Paulo**, 30 de outubro de 1904: Câmara Municipal (Diário Oficial).

¹⁹ Assinaram o parecer da Comissão de Justiça, em 1 de dezembro de 1904, os vereadores Adolpho Maia, Horta Junior, e Piza e Almeida – todos coautores do projeto do Conservatório.

²⁰ **Correio Paulistano**, 16 de dezembro de 1904: Câmara Municipal, Ordem do Dia 17 de dezembro (Diário Oficial).

contos de réis sendo incorporada a esta verba os rendimentos das licenças para espetáculos públicos em geral.”²¹.

O parecer²² da Comissão de Finanças, por sua vez, requisitava uma análise liminar à Prefeitura, que deveria fornecer informações e dados necessários para se orçar a praticabilidade real das despesas do Conservatório. A partir disso, oportunamente e “em tempo”, emitiriam seus pareceres finais próprios. Baseavam-se sobretudo no trecho presente no mesmo Artigo 2º, criticando que se estabelecia “verba somente para a *manutenção* do futuro conservatório”²³, embora o projeto fosse relativo à instauração do estabelecimento que se precisaria concretizar. Seu parecer questionava também a vagueza dos planos em relação às verbas, apontando que a Comissão de Justiça, em seu parecer, já as incrementava autorizando novas operações de crédito pela prefeitura. A partir disso, chamava atenção ao risco real de se prejudicar as despesas ordinárias do município, destacando a seriedade do caráter “anual *permanente*”²⁴ da despesa proposta.

Já no dia seguinte (em 18 de dezembro) começavam os debates diretos a partir de tais pareceres, e imediatamente a Comissão de Justiça declarou voto em favor do requerimento da Comissão de Finanças à Prefeitura. O vereador Gomes Cardim propôs então uma emenda determinando que o prefeito apresentasse sua análise em tempo do próximo debate, na subsequente ordem do dia da Câmara. Tal ação provocou a palavra do prefeito Antônio Prado, de modo que um novo debate caloroso se iniciava. O prefeito deliberou não poder assumir tal compromisso e, ao fim de suas colocações, limitou-se a dizer que procuraria fornecer as informações requeridas “o mais depressa possível”. A discussão com manifestações de diferentes parlamentares foi registrada nas atas oficiais, revelando a condução desta sentença e a visão unânime de alguns setores da Câmara sobre a questão:

²¹ **Correio Paulistano**, 28 de dezembro de 1904: Câmara Municipal, Ordem do Dia 29 de outubro (Diário Oficial).

²² Assinaram o parecer de número 124 da Comissão de Finanças os vereadores Correa Dias e Nicolau Baruel, em 9 de dezembro de 1904.

²³ **Correio Paulistano**, 16 de dezembro de 1904: Câmara Municipal, Ordem do Dia 17 de dezembro (Diário Oficial). Grifo do autor, assim como em todas as demais citações do mesmo texto contidas neste parágrafo.

²⁴ Grifo do autor.

O sr. Antonio Prado — Não vejo o interesse publico que possa ser grandemente prejudicado com a demora de alguns dias na solução desta materia.

É, repito, uma materia de alta relevancia, e acho que não deve ser resolvida sem um estudo minucioso a respeito.

Desde que a Camara entende que é necessario ouvir a Prefeitura sobre o assumpto, parece-me natural que não haja uma excepção ao que se tem feito até hoje, isto é, o marcar-se um prazo para que o seu parecer seja apresentado.

O sr. Asdrubal do Nascimento — Apoiado.

O sr. Nicolau Baruel — Muito bem.

O sr. Antonio Prado — Acho que não é possivel marcar-se prazo para que eu apresente parecer sobre o projecto.

O sr. Correa Dias — Não se trata de uma epidemia, de um edificio em ruina...²⁵

Gomes Cardim então retirou sua emenda e assentiu aos declarados esforços do prefeito para emitir o parecer o mais breve possível, apelando à honra e palavra deste último. Apesar de recuar uma vez mais diante da pressão contrária, sua preocupação inicial (e argumento base) ao tentar aprovar a emenda já havia sido exposta e reiterada naquela sessão, sem surtir efeito, contudo: a necessidade de resolução da questão ainda naqueles últimos dias de 1904. Ocorria que cinco dos coautores do projeto não haviam tido seus mandatos políticos renovados para 1905, de modo que se manteriam somente sete de seus signatários para levar adiante sua conversão em lei municipal – minoria na Câmara. Restando apenas duas sessões naquele ano, um cenário bastante desfavorável se revelava.

A cidade vivia em polvorosa naquele período, e a esfera da nova administração pública era parte cada vez mais elementar do contexto. Os poderes políticos de São Paulo viviam atarefados, com olhos fixamente voltados para o progresso e as reformas da cidade – mais urbanizada, vistosa, cultural e moderna. O prefeito Antônio Prado e os próprios vereadores compartilhavam dos ideais e esforços para organizar e edificar o projeto de modernidade, e as demandas nesse sentido eram altas. O próprio vereador Gomes Cardim teve uma extensa atuação voltada a projetos relativos à urbanização da cidade²⁶ – como a identificação e desapropriação de terrenos considerados de utilidade pública, a expansão e abertura de diversas vias públicas na cidade, e outras obras similares. Um projeto nesse sentido, apresentado por ele junto ao vereador Urbano Azevedo em 1903, propunha que a prefeitura entrasse em contato direto e urgente com proprietários de prédios para “alinhar” as fachadas da Rua Quinze de Novembro, no Centro da cidade. Sem dúvidas, pesava à problemática o fato de se tratar, no caso, da rua título e símbolo da recente Proclamação da República justamente em sua pretensa

²⁵ **Correio Paulistano**, 18 de dezembro de 1904: Câmara Municipal, Ordem do Dia (Diário Oficial).

²⁶ O vereador atuou também como vice-intendente de Obras Públicas no município, de modo que se devia também a isso sua ampla atuação nesta área.

cidade modelo. Assim, o parecer da Comissão de Obras Municipais sobre a questão – ao contrário dos pareceres relativos ao Conservatório vistos acima – endossava a urgência de tal projeto, sublinhando que “o progresso material da capital, ao qual a municipalidade tem acompanhado em suas minudências, não pode por mais tempo tolerar que, na parte central da cidade, continuem tantas irregularidades de alinhamento, prejudicando-a no seu embelezamento”²⁷.

No ano seguinte, coincidentemente um dia antes da apresentação do projeto do Conservatório na Câmara, outro projeto de cunho urbanizatório de Gomes Cardim recebera o seguinte parecer da Comissão de Finanças, no entanto:

Votar a actual Camara, cuja existência será apenas de tres mezes, novas desapropriações, que não se justifiquem pelo character de urgencia, seria exorbitar de suas atribuições, legando aos seus sucessores, além de um pesado onus, como que a imposição de um serviço, que não se poderia ser realizado no pouco tempo que nos resta de administração municipal.²⁸

Tratava-se de proposta de desapropriação de uma chácara na Vila Mariana, que então sediava uma sociedade de tiro ao alvo, para construção de um parque municipal. Este acima fora o argumento central dado pela Comissão para se opor ao projeto, demonstrando que, desde aquele momento, existia na Câmara a preocupação em torno da problemática do tempo hábil dos mandatos, bem como da responsabilidade para com as etapas subsequentes de realização dos projetos. É possível elucubrar, portanto, que ao apresentar o projeto do Conservatório naqueles meses finais de 1904, Gomes Cardim já tivesse em mente a inadequação do cenário a ser enfrentado. O que deve ter se agravado após os diferentes entraves enfrentados nas sessões. Em meio a elas, em novembro, houve, ainda, a publicação da lei que fixava a receita municipal para o ano seguinte, em cuja lista de auxílios determinados constavam instituições como o Lyceu de Artes e Officios e a Sociedade Artística Beneficente²⁹, não se prevendo, evidentemente, qualquer despesa com o Conservatório, que sequer havia sido promulgado.

De todo modo, ainda naquele dezembro, apenas um dia após a tentativa de emenda de Gomes Cardim, foram remetidos à instância da Prefeitura o projeto n. 43 e os pareceres das comissões temáticas. Na última sessão da Câmara, realizada no último dia daquele ano, apresentou-se o parecer do executivo municipal. Como era de se esperar, as considerações vinham em contrário ao projeto do Conservatório, ao qual o prefeito já inclusive antecipava seu

²⁷ **Correio Paulistano**, 18 de março de 1904: Câmara Municipal, Ordem do Dia 19 de março (Diário Oficial).

²⁸ **Correio Paulistano**, 21 de outubro de 1904: Câmara Municipal, Ordem do Dia 22 de outubro de 1904 (Diário Oficial).

²⁹ **Correio Paulistano**, 18 de novembro de 1904: Prefeitura Municipal (Diário Oficial).

veto. O texto começava apontando que o projeto não se enquadrava nas competências municipais de São Paulo no aspecto financeiro e sequer as seguia no âmbito legal:

Diz o art. 54 da lei organica dos municipios:

“As camaras municipais promoverão no municipio o desenvolvimento das artes, das industrias e da lavoura, *por meio de medidas e auxilios geraes*, que não envolvam, porém, privilegios”.

Diz mais o art. 56 da mesma lei:

“As municipalidades poderão tomar resoluções sobre *instrução primaria profissional, creando escolas, museus e bibliothecas*, adoptando os methodos e processos que lhes parecerem mais convenientes, contratando ou nomeando livremente os professores e fixando seus vencimentos e vantagens.

§ 1. Poderão *auxiliar os estabelecimentos particulares de ensino*, existentes no municipio”.³⁰

O prefeito destacava literalmente a já estabelecida e delimitada competência da administração municipal “no que interessava” – como dizia adiante – acerca do desenvolvimento das artes e do ensino público. Em conformidade com as discordâncias anteriormente expostas na Câmara, enfatizava não ser convincente o argumento em favor do Conservatório como instituição de utilidade pública compatível com o financiamento municipal. Tratando-se de instituição de ensino superior que propunha custeio integralmente público (e não um auxílio) não poderia, portanto, ser abarcado pela lei municipal. Antônio Prado chegava a sugerir até certa atuação de má fé ao abordar o documento anexo do projeto, criticando também seu endosso por parte dos parlamentares. Segundo seus argumentos, o anexo teria sido incluído de maneira a permitir que o texto do projeto de lei em si fosse constituído de apenas dois pequenos artigos vagos e insuficientes. O primeiro limitava-se a instituir o Conservatório na capital paulista, e o segundo estabelecia, para sua manutenção, a verba de cinco contos de réis (5 milhões de réis) mais os rendimentos de licenças para espetáculos públicos. Enquanto isso o anexo reunia todas as normas e planos regimentais para a instituição, incompatíveis com tais artigos na prática. No plano da crítica formal, esmiuçara:

Cumpre também mencionar o facto de ter sido acceito e admitido à discussão, conjuntamente com o projecto n. 43, um annexo como fazendo parte integrante do mesmo projecto, o qual não está assignado e, portanto, sem autor responsavel, annexo a que não se dá a denominação de regulamento certamente com o fim de apparentar deferencia para com o executivo municipal, ao qual deve competir a attribuição de regulamentar as leis votadas pela Camara.

Enfim passando a analisar propriamente a questão financeira do projeto, criticava duramente a falta de qualquer indicação sobre a fundação do estabelecimento. Fatalmente, suas demais pontuações se davam em torno dos termos do anexo, já que era lá que constavam todas

³⁰ **Correio Paulistano**, 30 de dezembro de 1904: Câmara Municipal, Ordem do Dia 31 de dezembro, 2ª parte (Diário Oficial). Grifos do autor.

as especificações de despesas. Enumerando mais inconsistências e inviabilidades, expôs a questão de que nenhum edifício particular da cidade possuía as dependências ou poderia comportar a execução de todas as atividades previstas pelo projeto. Eram impeditivos claros as quantidades de salas e espaços múltiplos com separação e condições específicas – próprias da natureza dos estudos dramáticos e musicais – somadas às demais acomodações previstas, que incluíam, especialmente, uma biblioteca, um salão de espetáculos e até uma residência para o inspetor geral. O prefeito afirmava que, para comportar tudo isso, era necessário um espaço mínimo de 3600 m², não havendo em poder do município – e na verdade, nem existindo ainda – qualquer prédio dessa natureza, de modo que seria preciso arrematar novo terreno para sua construção. Acrescentando ainda a obrigatória aquisição de mobiliário, aparelhagem técnica, material didático específico e instrumentos musicais, concluía que entre os gastos previstos apenas para realizar a fundação do Conservatório (com base nas previsões e especificações próprias do projeto), a Diretoria de Obras do município chegara à cifra de 1260 contos de réis (1,26 bilhão de réis) necessários. Tudo isso em torno da fundação do estabelecimento apenas. Quanto à manutenção do estabelecimento, ainda tomando por base os termos do próprio projeto, o mesmo cálculo da Diretoria afirmara que a verba não poderia ser menor do que duzentos contos de réis (200 milhões de réis) anuais – uma cifra bastante distante dos sessenta contos sugeridos no projeto.

Por fim, a sentença era de que o projeto de número 43 não deveria ser convertido em lei por excedia a legislação vigente, requerer despesa incompatível os cofres municipais e, ademais, pois atravancaria “a realização do plano de melhoramentos da cidade, em via de execução”³¹. Portanto, o conservatório que vinha por décadas sendo idealizado como insígnia, corolário e engrenagem essencial do sonhado projeto da São Paulo moderna e ponta de lança do progresso da nação, era prontamente rejeitado por ser incompatível com as orientações da prefeitura sobre este projeto político em curso. A ansiada instituição de ensino, embora decretada, era desse modo posta novamente em fase embrionária, e seria preciso correr para adequar seu planejamento e concretizá-la a tempo de tomar parte no turbilhão de formação da polis paulistana³².

³¹ O prefeito Antônio Prado assinara o parecer em 29 de dezembro de 1904.

³² A administração do prefeito Antônio da Silva Prado expunha sua pretensão de transformar o centro da cidade em uma verdadeira “polis europeia”, conforme José Geraldo Vinci de Moraes. MORAES, Op. Cit., p. 39

1.2 Da iniciativa privada: plano B ou plano A?

Desde 1903, vinham sendo realizados eventos diversos em benefício da fundação do Conservatório na cidade por iniciativa de idealizadores, entusiastas e apoiadores do projeto. Era provável que estes se preparassem, desde então, para o pior cenário em relação à investida no poder municipal. Portanto, era possível ainda que as dificuldades enfrentadas no contexto da apresentação do projeto na Câmara fossem consequência de certo desconhecimento ou falta de experiência burocrática quando da elaboração do complexo projeto do Conservatório. Se Gomes Cardim e seus pares visassem à verba pública apenas para a manutenção do estabelecimento de fato, talvez apenas não tivesse sido suficientemente explicitada esta intenção no texto do projeto. Se, por outro lado, seu texto fosse oportuna e conscientemente vago, como apontado por Antônio Prado, poderia ter sido tão somente uma questão de lançar mão da tentativa mais ambiciosa (a de obter um apoio público integral), já se considerando, porém, a probabilidade de sua não obtenção – a partir da qual, passar-se-ia à alternativa do auxílio financeiro apenas. Isto justificaria esta como uma pretensão contida no plano que já vinha em ação desde 1903, dos eventos e da conquista de apoios privados, buscando garantir as verbas necessárias à fundação de modo independente do poder público. Fosse isto ou tentativa concreta de lograr o financiamento total da instituição através dos cofres públicos, os eventos seriam apenas um “plano B” engatado desde a sua concepção. Fato é que antes, durante e mesmo após as discussões e a negativa da prefeitura, os eventos em prol da fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo seguiram sendo realizados e angariando fundos para sua concretização.

De volta à esfera pública, seguramente após certo apaziguamento dos ânimos em torno da questão, em setembro de 1905, o deputado estadual Mário Tavares – presidente do Correio Paulistano (jornal em que se publicavam as atas oficiais da municipalidade), jornalista e graduado em Ciências Sociais – apresentou o Projeto de Lei n. 35/1905, que propunha a criação de benefícios de loterias do Estado de São Paulo para serem concedidos ao projetado Conservatório da capital.³³ A justificativa que ele proclamou na Câmara dos Deputados elucidava minuciosamente tudo o que representava o projeto do Conservatório para seus

³³ O **Estado de São Paulo**, 27 de setembro de 1905: Congresso Legislativo, Câmara dos Deputados (Diário Oficial). Antes, naquele mês, um requerimento de Gomes Cardim na Câmara retomara o tópico do projeto do Conservatório, solicitando o retorno dos papéis do projeto a ele antes de ser dado o parecer final da Comissão de Finanças (que não havia sido emitido desde os últimos debates do ano anterior), o que obteve imediata aprovação (**Correio Paulistano**, 10 de setembro de 1905: Câmara Municipal, Expediente (Diário Oficial)). É provável que Gomes Cardim tenha articulado a relação do projeto com o deputado Tavares.

idealizadores em benefício da capital paulista e, desejosamente, da nação brasileira. Seu discurso começou evocando:

Receei, sr. presidente, a principio, ser o portador do projecto que vou ter a honra de submeter a consideração desta Camara. Elle é resultante das aspirações artisticas da nossa terra e vibra no seu contexto o ideal remoto, crescente e sempre anciente da arte, em muitas manifestações maravilhosas.

[...]

Já em 1900, sr. presidente, um dos espiritos melhores e que com mais seducção fizeram a sua passagem pelo Congresso paulista, o saudoso senador Frederico Abranches, vencera a resistencia de um pequeno numero, fazendo victoriosa a idéa da criação do Theatro Normal nesta cidade. Decretada a lei, foi adquirido pelo governo o terreno onde hoje se eleva, como testemunho imperecível da abnegação da edilidade paulistana e do seu esforçado prefeito, o bello edificio do Theatro Municipal. Passou para o municipio esse proprio do Estado em virtude da crise econômica que assoberbava o governo de então.

Depois, ha um anno mais ou menos, constituiu-se nesta capital uma commissão de literatos, homens da imprensa e altas influencias na hierarchia politica, para promover a criação do Conservatorio Dramatico e Musical em S. Paulo, e todos, no mesmo esforço conjuncto, se tornaram propagandistas e defensores dessa iniciativa.³⁴

As palavras iniciais do deputado iam no sentido de evidenciar as adaptações e colaboração necessárias entre as instâncias do poder político para a concretização de projetos relevantes à sociedade. Relembrando que, poucos anos antes, a incumbência do projeto do Theatro Municipal de São Paulo fora transferida da instância estadual para a municipal por razões econômicas, ele sustentava a argumentação em favor do processo contrário no caso do Conservatório. Este, que agora enfrentava dificuldades econômicas junto à municipalidade, deveria ser subsidiado pelo estado paulista através da viável concessão de uma loteria. O deputado seguia chamando atenção à importância dada pelos grupos influentes da sociedade para aquela causa artística, vista como um grande empreendimento. Dando o exemplo de como o projeto do Conservatório inicialmente contara com a assinatura da quase totalidade dos vereadores na Câmara, destacava também o forte apoio dado pela imprensa desde o início e a participação de importantes intelectuais. Tavares revelava, assim, os pilares sociais, das relações e ações políticas de seu tempo, e como o Conservatório nascia inserido nessa lógica. Boa parte da questão, embora arrolada no espaço público político, decorria nos círculos privados – era a dinâmica comum que permitia a concretização das coisas, o emaranhado de relações próprio do período. Naturalmente, as principais aspirações que a criação do Conservatório envolvia eram compartilhadas por esses pares e envolviam um projeto para a sociedade como um todo.

³⁴ **Correio Paulistano**, 27 de setembro de 1905: Câmara, Expediente (Diário Oficial).

1.3 Do projeto do Conservatório: um farol de civilização

Será, sr. presidente, mais uma credencial de civilização que mandamos aos povos de outros mares, para que elles nos conheçam, não só pela feracidade do nosso solo, mas ainda pela pujança do nosso espirito. Será um meio indirecto de attrahir o elemento estrangeiro, porque outro não tem sido o nosso intuito, quando procuramos fazel-os sabedores de que nesta terra se distribue proficientemente, amorosamente, o ensino primário: de que em S. Paulo se elevam escolas superiores de ensino, onde póde ser satisfeita a mais exigente ancia de saber, e que aqui se preserva a humanidade no embate contra mais de um seu inimigo, com a criação de institutos como o Pasteur, o Bacteriologico, o Serumtherapico, o Vaccinogenico, etc.³⁵

Assim seguia se desenvolvendo o discurso do deputado, prontamente culminando na preocupação em torno da sinalização de progresso e civilização ao exterior. Este era certamente um dos focos centrais do projeto no que dizia respeito a sua instauração na nova sociedade urbana. O Conservatório, tal qual as outras modernas instituições mencionadas no mesmo trecho, uma vez instituído, seria uma das provas *essenciais* de que São Paulo, a nação brasileira e seus sujeitos agora eram legitimamente civilizados e estavam à altura de se relacionar equitativamente com os sujeitos estrangeiros, isto é, europeus. Buscava-se espelhar a construção do espaço urbano, dos costumes e valores nele praticados, através de feitos, monumentos e símbolos cognoscíveis pelas tendências europeias, em especial, francesas. Toda a classe política vigente compartia dessa pretensão, havendo ressalvas por parte de alguns setores quanto à ao papel do teatro, da música, das artes. A especificidade da importância de um centro de referência de formação artística em tal processo de legitimação, cabia aos homens de letras e sons explicar. Assim buscava fazer Tavares em seu extenso discurso:

Schiller, sr. presidente, diz que o povo só se torna nação quando consegue formar seu theatro para reflectir seus costumes, seus habitos e instinctos, tendo-o como conselheiro e como mentor. O theatro é um ensino, uma grande escola de costumes, é uma poderosa força de civilização.

[...] E o que são senão uma propaganda de costumes severos as obras de Molière, no theatro, a estudar a pscychologia da futilidade humana e do tartulismo dos homens?

[...] E porque ir além? Na nossa pátria que eram, senão eloquente propaganda, os dramas intimos das fazendas a apunhalar a alma brasileira, no vivo da representação, provocando-lhe clamores pela redempção do povo escravo?

[...] Pois o Conservatorio Dramatico e Musical será o formador dessa instituição entre nós, isto é do theatro-ensino, do theatro nacional donde sahirão os pregoeiros da nossa civilização e da arte, que é a ancia suprema pelo bello.

Retomava-se o tema da vinculação do nascimento do Conservatório com a instituição de um teatro próprio da cidade, explicitando-o agora tendo por foco a construção de uma homogeneidade moral, de gostos e costumes considerados evoluídos. Era justamente através

³⁵ **Correio Paulistano**, 27 de setembro de 1905: Câmara, Expediente (Diário Oficial).

das artes empreendidas no teatro – que seriam ensinadas e promovidas no Conservatório paulistano – que se argumentava possível o direcionamento desse processo de engendramento de uma unidade sociocultural e de uma nação legítima. Compreendendo tudo isto através das lentes de estudioso das novas ciências sociais que era e, certamente muito inspirado pelo regionalismo romântico junto a seus pares, o deputado Tavares compartilhava:

S. Paulo, sr. presidente, que projecta sobre o Brasil inteiro o exemplo de energias tão productoras, que é em sua vida um poema de conquistas nos varios departamentos da actividade humana, que tem um passado tão empolgante, um futuro tão largo, tão grandioso, deve corporificar o projecto que vou ter a honra de enviar á Mesa.

O projeto de que Mario Tavares falava ao fim deste trecho já não era meramente o do Conservatório por si. Era, sim, o que verdadeiramente deveria ser “corporificado” pela venturosa São Paulo: o de guiar os rumos do “Brasil inteiro” no cenário internacional. Sua justificativa encerrou-se assim, seguida da exposição do projeto de lei propriamente. Este instituía a criação e concessão de uma loteria anual, a ser extraída em sorteios extraordinários conforme um plano estadual já em vigor, em benefício da criação e também da manutenção do Conservatório. O longo discurso foi entremeado por expressões de gabação e concordância de outros parlamentares que formaram coro ao final e, assim mesmo, chegou a ser rejeitado. Somente em uma segunda discussão foi aprovado e encaminhado para análise da Comissão de Fazenda do Estado³⁶ que, semanas adiante, destacou a relevância do projeto e o remeteu para aprovação no Senado estadual³⁷. No dia 27 de outubro de 1905, o Congresso Legislativo do Estado de São Paulo decretou o projeto de número 35/1905 de Mário Tavares³⁸ que foi em seguida promulgado em lei pelo presidente do estado, Jorge Tibiriçá, em 04 de novembro de 1905.³⁹

Foi esta lei estadual que engrenou a emissão do delongado parecer da Comissão de Finanças⁴⁰ na Câmara Municipal e viabilizou a retomada, em dezembro de 1905, com cerca de um ano de hiato, da discussão do projeto de n. 43 do Conservatório. Embora reconhecesse a praticabilidade do projeto (agora apoiado pela loteria anual do estado juntamente ao apoio financeiro externo que vinha sendo reiteradamente exposto na imprensa), declarava-o como

³⁶ **Correio Paulistano**, 04 de outubro de 1905: Câmara, Ordem do Dia (Diário Oficial).

³⁷ **Correio Paulistano**, 20 de outubro de 1905: Congresso Legislativo, Senado, Expediente (Diário Oficial).

³⁸ **Correio Paulistano**, 28 de outubro de 1905: Congresso Legislativo, Senado, Ordem do Dia (Diário Oficial).

³⁹ **Correio Paulistano**, 05 de novembro de 1905, p. 2

⁴⁰ Assinaram o trecho do parecer de número 100, favorável ao projeto do Conservatório, sendo o Diário Oficial, em 27 de novembro de 1905, os vereadores Raymundo Duprat, Horta Junior, e João Monteiro de Sampaio Vianna [nota minha: provavelmente se tratava de João Maurício de Sampaio Vianna, então vereador em São Paulo]. Somente Sampaio Vianna assinou, em 11 de dezembro de 1905, o trecho em contrário.

vencido pela argumentação anterior do prefeito. A despeito de todo o novo encaminhamento de verbas externas aos cofres municipais (ou talvez por isso mesmo), a comissão sublinhava que o município já estava gastando demais com as artes dramáticas e musicais devido à construção do Theatro Municipal, além de haver “outros melhoramentos inadiáveis a realizar no município, que seriam prejudicados” com a instituição do Conservatório.⁴¹ Assim, quaisquer que fossem os planos de seus idealizadores naquele momento, eles haviam sido novamente rechaçados na Câmara Municipal.

Então, como em um destino lentamente decretado no decorrer de um ano, uma vez mais o projeto da instituição dramática e musical paulista se veria em discussão na última sessão do ano na Câmara. Foi aí que o vereador Urbano Azevedo lançou mão de um Substitutivo do projeto de n. 43 – outro movimento que era, ao mesmo tempo, de recuo e insistência. Propondo um ajuste do auxílio mensal a ser dispendido pela cidade, de cinco para três contos de réis, acrescentava também um fiscal municipal ao corpo de funcionários do Conservatório, a ser compreendido pela mesma verba. As Comissões de Justiça e de Finanças declararam aprovação imediata ao Substitutivo. Gomes Cardim, ao votar em favor, discursou longamente, expressando os ideais e anseios que alicerçaram toda a concepção e elaboração do projeto. Tal qual o deputado Tavares em seu discurso, guiou suas colocações, que implicavam a necessidade do Conservatório, partindo da temática da exaltação das terras paulistas e da sua vinculação com o Theatro Municipal. Em torno deste argumento, explicou que levava o projeto da instituição de ensino à administração pública da cidade apenas para atender “á circunstancia de ser municipal o theatro que se erige” e por estar “convencido, de que um estabelecimento de tal ordem, só pode alcançar o seu destino grandioso em um meio incipiente quando bafejado pelo prestígio oficial”⁴².

Também seguindo a linha de Tavares quanto à sinalização de progresso e civilização ao estrangeiro, Cardim expandia esta preocupação ao focar no fenômeno da imigração. Não só o reconhecia como necessidade, como atribuía o “elemento de prosperidade” da nação à imigração massiva, de modo que já se reforçava na prática o lugar privilegiado de São Paulo nesse porvir processo civilizador, uma vez que era onde se concentrava a onda imigratória. Para concretizar tal plano, segundo suas concepções, seria preciso uma estrutura completa de modernidade que só se completaria com um “meio artístico próprio”, portanto, praticável somente a partir da existência de um Conservatório. O vereador aproveitava para apontar a falha

⁴¹ **Correio Paulistano**, 22 de dezembro de 1905: Câmara Municipal, Ordem do Dia 23 de dezembro de 1905 (Diário Oficial).

⁴² **Correio Paulistano**, 25 de dezembro de 1905, p. 3

dos raciocínios que se diziam progressistas, mas se opunham ao Conservatório, em relação às concepções sobre o crescimento das relações comerciais, inclusive. Expunha a incoerência da negativa ao investimento no Conservatório naquele contexto próprio, chamando atenção à necessidade de que a administração pública atendesse ao desenvolvimento harmônico e equilibrado dos fatores de progresso. Complementando esta visão, reprovou sobretudo as oposições que, não se justificando pela discordância de pontos de vista, seriam oriundas de análises superficiais ou preconceituosas sobre o tema. Admoestou-as, citando inclusive versos d'*A Divina Comédia* para tal⁴³, com os quais teceu uma sarcástica e ferrenha crítica em relação à que considerava como postura hipócrita diante do tema das artes e do progresso na cidade. Afirmou que isto era “pretender o efeito sem provocar-lhe a causa”, apelando à seguinte reflexão:

Por que indisposições contra um projecto, que vem sem grandes sacrificios economicos justificar a honrosa denominação com que nos distinguui o genio observador e benevolente de Sarah Bernhardt? Pois não será ainda mais um motivo para a attracção de forasteiros, dos outros Estados do paiz como de além mar, facto que acarretará incontestaveis elementos de riqueza para o commercio, não será um attestado do nosso progresso e do nosso nivel moral e intellectual, o que contribuirá para a espontânea immigração estrangeira e de que tanto carecemos, – a adopção desse centro artistico, apparecendo ao longe como um pharol de civilização? ⁴⁴

Suas inferências seguiram sendo embasadas pela evocação das máximas de aclamados autores⁴⁵ que, no decorrer de séculos e diferentes contextos históricos, reconheciam o papel das artes dramáticas e musicais como motor essencial do desenvolvimento e elevação moral dos povos. Uma vez mais trazia o elemento do Theatro Municipal, rememorando e expondo a resistência e por vezes deboche exprimidos por muitos dos sujeitos da política quando de sua proposição, e ironizou:

⁴³ “E não se mova, feito chumbo aos pés,/ o homem prudente, ao sim ou ao não correndo,/ sem discernir, nos passos que der”. A passagem, citada no original no discurso de Gomes Cardim, é do Canto XIII do Paraíso da principal obra de Dante Alighieri, trazida aqui na reconhecida tradução de Italo Eugenio Mauro, publicada pela Editora 34 em 1998.

⁴⁴ **Correio Paulistano**, 25 de dezembro de 1905, p. 3

⁴⁵ No que fortemente expressava a mixórdia teórica e cosmopolita própria dos homens de seu tempo, Cardim citava impressionantemente, em um só discurso, Dante Alighieri, William Shakespeare, Victor Hugo, Gil Vicente, François Rabelais, Voltaire, Pierre Corneille, Jean Racine, Pierre Baumarchais, Molière, Pierre de Marivaux, Alexandre Dumas, Calderón de la Barca, José Echegaray, Goethe, Friedrich Schiller, Herbert Spencer, Hegel, Leroy-Beaulieu, Camillo Castello Branco, Almeida Garret, Mirabeau, Leibnitz, Hugo Wolf, Immanuel Kant, Chateaubriand, Jean-François Marmontel, Théophile Gautier e Germaine de Staël – precursora do Romantismo na França, única mulher mencionada.

E de que se trata? De arte. E onde? Em S. Paulo.
Seja qual fôr a concepção de arte, ha nesta capital quem lhe não consagre o devido culto?
[...] ha em S. Paulo quem lhe desconheça o valor e lhe negue culto? Não por certo. De onde, pois, a guerra ao projecto?
Mas, sr. presidente, ha neste projecto duas partes: uma, que comprehende propriamente o theatro e outra, que se refere á musica. Será aquella a motivadora da ogerisa?
[...]
Caberá a responsabilidade da animadversão contra o projecto á parte musical?
[...]
Não, sr. presidente, tal excentrico em S. Paulo não ha; não injuriemos a capital artistica do Brasil. Qual a causa? O alarma dos terroristas economicos? Como se pretende que uma leve petala de rosa transborde de um jarro dagua?

Mantendo o tom crítico, expôs que desde a formulação do projeto não se havia iludido ou criado esperanças quanto a uma aprovação sem embates, justamente pela consciência que possuía da “grandeza do ideal” e da “extensão da utilidade” do Conservatório. Relembrando as críticas feitas pelo prefeito Antônio Prado no ano anterior, explicitou ser o único responsável pelas lacunas e equívocos presentes no texto originalmente apresentado, compartilhando ter se guiado por regulamentos de outras instituições do tipo já existentes (não as citando diretamente, porém), bem como pelas “superiores aspirações da arte moderna”. Por fim inferiu sempre pretender um instituto que pudesse ser “incremento seguro e esteio forte” da arte sobretudo para as gerações futuras. Citando o nacionalista romântico português Almeida Garrett, afirmou a popularização da arte como caminho único à constituição de uma cultura nacional, de modo que um dos principais propósitos do Conservatório seria justamente superar a circunscrição das artes como mero “passatempo dos eleitos da sorte, luxo e ostentação vaidosa dos ricos”. Isso porque, enquanto não se concretizasse tal superação, grandes potenciais e vocações artísticas brasileiras, sem espaço para se desenvolverem e serem reconhecidos, seguiriam sendo apenas desperdiçados. É evidente que tais concepções se referiam às relações com as artes consideradas legítimas por Cardim, Tavares e todos os seus pares de mesmo círculo sociocultural – aquelas que civilizariam a nação. De mesmo modo, falava a partir de um lugar social que compreendia o espaço público como aquela circunscrita convivência entre os sujeitos adequados – como os imigrantes que tanto louvava –, e assim reiterou sua firme crença na existência de apoio público considerável à instituição.

Por essa consideração, disse, ao fim do discurso, crer no potencial de que a instituição, uma vez instituída, se manteria por si própria, não se temendo, portanto, a redução da verba proposta por Urbano Azevedo. Em um apelo final, direcionado a todos, mas em especial ao prefeito, citou versos do poeta francês Teóphile Gautier, em cuja obra há, curiosamente,

produções especificamente debruçadas sobre a temática da arte, tendo sido, no entanto, a escolha de Cardim para personificar o “rogo” da própria Arte “patrocinada pelo projecto em discussão” outro tema. Declamou os dramáticos versos do poema “Prière” (Prece): “Como um anjo da guarda, acolha-me em suas asas/ [...] Por favor, deixe-me sentar em seu colo/ Eu, uma pobre menina, sozinha, órfã/ Sim, minha única esperança está em Deus, que não possui outra esperança senão em você.”⁴⁶

A despeito da extensa argumentação e súplica de Gomes Cardim, imediatamente manifestou-se o vereador Celso Garcia em “contrário tanto ao projeto do Conservatório, como ao substitutivo”. Uma nova discussão acalorada incendiava a casa de leis com Garcia acusando haver privilégios e subsídios rapidamente concedidos a projetos de “instituições ricas” que do poder público não necessitavam, ao passo que para atender, socorrer e proteger projetos mais urgentes e ligados às classes baixas, grande má vontade era exibida pela Câmara. A título de exemplo, rememorou diferentes projetos seus, entre os quais um que propunha auxílios municipais para associações e órgãos beneficentes de assistência a grupos necessitados, e outro que planejava a construção de habitações operárias na capital e a nomeação de uma comissão para examinar casas insalubres na cidade. Encerrou suas colocações, sentenciando: “ainda mesmo que fosse útil, ha outras questões que precisam da atenção da Camara, e entre ellas a da assistência publica”⁴⁷ e exigindo que, caso fosse acatada a verba de três contos de réis para o projeto n. 43, por coerência, também deveriam ser acatadas as solicitações de seus referidos projetos.

Gomes Cardim respondia às acusações reiterando a demora e resistência dispostas ao projeto do Conservatório por mais de um ano. Terminou por acusar a situação de “ataque” e “represália”, solicitando uma votação nominal sobre o Substitutivo. O resultado foi de onze votos a dois, sendo que Getulio Monteiro, Gomes Cardim, Asdrubal do Nascimento, Piza e Almeida, Urbano Azevedo, João Amarante, Horta Junior, Carlos Garcia, Raymundo Duprat, Ernesto Goulart e Sampaio Vianna votaram a favor, enquanto Antonio Prado e Celso Garcia votaram contra.⁴⁸ Assim, em 23 de dezembro de 1905, era decretado pela Câmara o Substitutivo do Projeto de Lei n. 43 por onze votos contra dois. Em 02 janeiro de 1906 foi promulgado na Lei de número 869 pela Prefeitura de São Paulo.⁴⁹ Pouco tempo depois, o projeto ainda sofreria nova ofensiva de Celso Garcia, que tentou revogar a determinação de que o pagamento do

⁴⁶ Tradução livre dos versos do poema “Prière”, das Poésies completes (1845) de Teóphile Gautier.

⁴⁷ **O Estado de São Paulo**, 24 de dezembro de 1905: Câmara Municipal (Diário Oficial).

⁴⁸ **Correio Paulistano**, 24 de dezembro de 1905: Câmara Municipal, Ordem do Dia (Diário Oficial).

⁴⁹ **Correio Paulistano**, 03 de janeiro de 1906: Câmara Municipal, Prefeitura Municipal (Diário Oficial).

auxílio mensal começasse a ser efetivado assim que instalado o Conservatório, propondo: “só será entregue ao Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo depois que este funcionar dois anos com manifesto proveito, a juízo de uma comissão que o prefeito nomeará para emitir parecer”.⁵⁰ Já em maio, no entanto, o secretário da fazenda, Albuquerque Lins, recomendava ao tesoureiro das loterias do Estado que apresentasse plano para dar início às extrações anuais da loteria concedida, determinando que seu valor seria de cem mil contos de réis⁵¹, sendo que em junho ela já foi implementada. Em maio também Antônio Prado determinou que o pagamento da verba municipal promulgada deveria ser feito a contar da data de início das aulas da instituição.⁵² Finalmente, a instituição que terminou rebentando com natureza privada e auxílios públicos, rapidamente seria erigida na cidade.

1.4 Da inauguração: a glória depois da tempestade

O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi então instituído na capital paulista no dia 15 de fevereiro de 1906 e começou a funcionar parcialmente em 1º de março, em que ocorreu uma solenidade de instalação proferida pelo senador Lacerda Franco.⁵³ Na tarde do dia 12 de março, foi realizada a festa de inauguração da instituição, sendo divulgada como uma matinê literária-musical. O evento contou com a presença do presidente do Estado e sua família, secretários, o prefeito e o presidente da Câmara Municipal, vereadores, comendadores, os cônsules de Portugal, Espanha e Paraguai, ampla parcela da imprensa, do alto funcionalismo público de São Paulo e além, sujeitos e famílias da alta sociedade paulista e, notoriamente, diversas figuras de renome e reconhecida autoridade artística. A Banda de Música da Força Policial abriu as apresentações musicais da cerimônia executando o Hino Nacional enquanto era hasteada na fachada do prédio uma bandeira do Brasil que foi oferecida por Annita Tibiriçá, filha do presidente do Estado em exercício, Jorge Tibiriçá. Posteriormente, em outra ocasião no Conservatório, Gomes Cardim revelaria orgulhosamente ao presidente da República que Annita era considerada “o anjo tutelar do Conservatório”⁵⁴, que aliás “muito devia” a toda a família Tibiriçá. Realizaram apresentações musicais também os maestros Paulo Florence, Giulio Bastiani, Guido Rocchi e Luigi Chiaffarelli; e declamações de poesia, Wenceslau de Queiroz e Hipólito da Silva.

⁵⁰ **Correio Paulistano**, 04 de março de 1906: Câmara Municipal, Expediente (Diário Oficial).

⁵¹ **O Estado de São Paulo**, 01 de maio de 1906, p. 2

⁵² **O Estado de São Paulo**, 10 de maio de 1906, p. 2. Porém, registros de atas oficiais entre 1908 e 1911 demonstram que, ao menos nesse período, o auxílio mensal recebido pelo Conservatório foi efetivamente de dois mil e setecentos réis, não tendo sido encontradas informações sobre o porquê de a verba ter sido ainda mais reduzida.

⁵³ **Correio Paulistano**, 02 de março de 1906, p. 1

⁵⁴ **O Estado de São Paulo**, 02 de agosto de 1906, p. 2

Tudo isso se realizou no edifício da antiga residência do Brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar e da Marquesa de Santos, localizado na esquina da Rua Brigadeiro Tobias com a Rua Santa Ifigênia e que, até pouco antes, sediava a Escola de Pharmacia da capital. Alugado agora para comportar as atividades do Conservatório, o prédio fora reformado ao longo de todo o mês de março da seguinte maneira:

[...] passou todavia, por importantes obras de adaptação, possuindo actualmente, entre outros reparos notaveis, uma vasta sala de frente, destinada a solemnidades. Para isso foi construído ao fundo elegante palco, guarnecido de custoso reposteiro de damasco verde franjado de amarello. As galerias, que encimam as janellas do salão, em numero de nove, e os reposteiros das tres portas, foram igualmente revestidos de lindas cortinas da mesma côr.

As muitas outras dependências dos pavimentos térreo e superior tambem foram submettidas a grandes reparos. No andar térreo acham-se já devidamente installadas as seis salas de aulas, ornadas de mobiliario sóbrio, mas perfeitamente adequado ao fim a que se destina; sala de chapéos, guarnecida de cabides, portaria e outras accomodações. Ficam situadas no andar superior, além do salão para festividades a que nos referimos, a sala da Congregação mobiliada com extensa mesa ladeada por 20 poltronas; escriptorio da secretaria; parallelamente a estas dependencias, divididas por um corredor, duas salas destinadas a ensino, toilette para alumnas e vestiário, providas todas da mobilia necessaria.

[...]

Entrementes, foi desvendada a grande taboleta, que abrange toda a sacada principal do edificio e na qual se lê em caracteres amarelos, sobre fundo verde:— *Conservatorio Dramatico e Musical de S. Paulo.*

A taboleta, que é um trabalho de fino gosto artistico, foi executada pelo habil pintor Sercelli⁵⁵

Constaram como fundadores da instituição Antônio de Lacerda Franco, Carlos de Campos, Alberto de Menezes Borba, Mario Tavares, Wenceslau de Queiroz, Augusto César Barjona, Pinheiro da Cunha, José Maria Lisboa Junior, Adolpho de Araújo, Hippolyto da Silva, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Júnior, João Gomes de Araújo, Luigi Chiaffarelli, Felix de Otero, Paulo Florence, Paulo Tagliaferro, Giulio Bastiani, Guido Rocchi e Pedro Augusto Gomes Cardim. Em boa parte, esses indivíduos imediatamente assumiram cargos no Conservatório, seja como docente ou em posições administrativas. O senador Lacerda Franco, por exemplo, foi o primeiro presidente do Conselho Diretor da instituição e também professor. Já o vice-presidente da Câmara Estadual, Carlos de Campos, foi seu primeiro tesoureiro. Gomes Cardim, seu primeiro diretor-secretário. Na ocupação docente, os fundadores ministraram as primeiras turmas de diferentes disciplinas, como se segue:

- Pedro Augusto Gomes Cardim – Representação teatral coletiva

⁵⁵ **Correio Paulistano**, 13 de março de 1906, p. 1. O referido autor da tabuleta de entrada do Conservatório era o artista italiano Oreste Sercelli, que realizou expressivos trabalhos de decoração, artesanato e pintura na cidade no período, em maioria em igrejas e casarões.

- João Gomes de Araújo – Canto, Canto Coral e Composição.
- Wenceslau de Queiroz – Literatura e Estética, posteriormente Dicção.
- Hippolyto da Silva – Dicção.
- Luiz Pinheiro da Cunha – matérias do curso Dramático.
- Augusto César Barjona – História do Teatro.
- Luigi Chiaffarelli – Piano.
- Felix de Otero – Piano e matérias musicais teóricas.
- Paulo Florence – Piano e Literatura musical.
- Paulo Tagliaferro – Canto.
- Giulio Bastiani – Violino.
- Guido Rocchi – Violoncelo.
- Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Júnior – matérias musicais teóricas.
- Adolpho de Araújo – Português e Aritmética.

Todos estes sujeitos possuíam reconhecida atuação musical e de ensino àquela altura. A maior parte deles havia feito sua formação em conservatórios e com grandes mestres da Europa, sendo em boa parte imigrante ou filho de imigrantes. Outros professores de mesmo perfil e prestígio foram contratados pela instituição ainda nos primeiros anos de sua atuação, como Agostino Cantù, José Wancolle, Henri Rügger, Olga Massucci, Zulmira de Andrada, “madame” Freyman, Gervasio de Araújo, Zaccaria Autuori, Felipe di Lorenzo e Alferio Mignone. Mais adiante, entre as décadas de 1910 e 1920, outros grandes nomes que atuaram como professores na instituição foram Armando Belardi, Carlino Crescenzo, Raphael Bernabei, Samuel Archanjo dos Santos, Mário de Andrade, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Estes últimos foram alunos da instituição anteriormente e, assim como diversas ex-alunas (destacadamente, Dinorah de Carvalho), passaram do corpo discente à docência dentro do estabelecimento.⁵⁶

Pouco depois do início das atividades da instituição de ensino, o prefeito Antônio Prado nomearia o senador José de Freitas Valle como fiscal da municipalidade junto ao Conservatório – como previsto pela lei de promulgação do estabelecimento.⁵⁷ Originalmente, o anexo do projeto n. 43 previa um cargo semelhante, mas essencialmente diferente: o de “inspetor estadual do Conservatório”, que deveria ser nomeado não pelo prefeito, e sim pelo presidente do estado.

⁵⁶ O tópico específico das alunas do Conservatório que começaram a lecionar ainda lá dentro será abordado no capítulo II adiante.

⁵⁷ Prontamente fora aprovado na Câmara um projeto que considerava empregado em comissão o fiscal nomeado para o Conservatório, ao qual somente Celso Garcia votou contrariamente. **O Estado de São Paulo**, 03 de junho de 1906, p. 2.

Este inspetor poderia tomar parte nas reuniões do Conselho Superior “discutindo, mas só com o direito de voto nos casos de empate”. Além deste, previa-se também o importante cargo de “inspetor geral”, figura que ficaria responsável pela zeladoria, coordenação e toda comunicação dos acontecimentos nas dependências do estabelecimento. Estes dois cargos não foram nomeados nem constariam das publicações seguintes sobre o Conservatório, fazendo parte dos recuos e alterações que devem ter sido necessários para sua efetivação na capital.

c. Os primeiros anos do Conservatório e seu funcionamento interno

O projeto original, apresentado por Gomes Cardim em 1904, tinha como seu anexo o regulamento que especificava todas as normas, itens e funções⁵⁸ planejadas para o funcionamento da nova instituição de ensino, e ainda uma tabela indicando ordenados e gratificações previstas. Nele constavam os capítulos:

Anexo do Projeto de número 43/1904

Capítulo I: Da direção do Conservatório

Capítulo II: Do inspetor geral

Capítulo III: Dos diretores seccionais

Capítulo IV: Dos conselhos seccionais

Capítulo V: Dos empregados do Conservatório

Capítulo VI: Dos cursos do Conservatório

Capítulo VII: Da divisão do curso dramático

Capítulo VIII: Da divisão das matérias da seção musical

Capítulo IX: Dos alunos

Capítulo X: Das audições e provas públicas

Capítulo XI: Disposições gerais

Em abril de 1906, a imprensa começou a anunciar a abertura das matrículas para o Conservatório. Nestes registros constavam também as normas de funcionamento e inscrição vigentes. Uma taxa de matrícula anual, no valor de sessenta mil réis a ser pago em duas prestações (uma no ato da inscrição e outra no meio do ano letivo), e mensalidades de dez mil réis necessárias para realização dos cursos estavam definidas.⁵⁹ No envio do requerimento para inscrição, exigia-se os seguintes documentos comprobatórios: atestado de boa conduta – que, no caso de menor idade, poderia ser assinado por seu responsável, mas, no caso de maior de idade, deveria ser assinado por pessoa idônea. Além disso, atestado de vacinação e de “não sofrer o matriculando de moléstia contagiosa”. Sem dúvidas, em relação ao ato de inscrição,

⁵⁸ Considerando-se a extensão e minuciosidade do texto do projeto, por razões de ordem relativa à delimitação do enfoque e, principalmente, de manutenção da boa condução narrativa, abordar-se-ão apenas alguns de seus itens e trechos mais oportunos à presente pesquisa. O enfoque será dado àqueles que permitiram o cotejo (a partir de outros documentos recolhidos) entre aspectos constantes deste projeto inicial do Conservatório e o efetivo funcionamento do estabelecimento a partir de sua fundação, análise que passará a ser desempenhada neste subitem d.

⁵⁹ O Estado de São Paulo, 6 de abril de 1906, p. 3 e muitas outras datas subsequentes.

bem como aos documentos e comprovantes requeridos, a nova redação regimental levava em consideração os pareceres altamente críticos do prefeito Antônio Prado e da Comissão de Finanças sobre o projeto original. O primeiro, em determinado trecho, acusava sérios “defeitos e lacunas” no texto, ressaltando não constar “nada sobre as condições de admissão à matrícula dos alunos, a não ser que devem ser maiores de 14 anos!”. No mesmo sentido, o segundo havia indicado que se acrescentasse a exigência de comprovação de que o matriculando soubesse “ler e escrever corretamente o português e fazer as quatro operações aritméticas primordiais”.

Veja-se que no novo regimento, publicizado em 1906, era exigido, além de comprovante de que o matriculando tivesse pelo menos dez anos de idade completos, um atestado de aprovação nos exames de suficiência específicos solicitados para os respectivos cursos em que se inscrevesse. Exigia-se ainda que estes atestados fossem emitidos em estabelecimentos públicos de ensino e, em caso de ausência, deveria ser solicitada já no ato da inscrição a realização de exames de suficiência a serem oferecidos pelo Conservatório. Quanto ao apontamento da Comissão de Finanças, observe-se que anexo do projeto de n. 43 constavam muitas matérias em ambos os cursos gerais (dramático e musical), mas em nenhum deles, previa-se o oferecimento de Aritmética. No novo regulamento fora incluída a disciplina Aritmética. E sua implementação, portanto, provavelmente se deu em adoção da daquela orientação prévia, somada, porém, a outro aspecto que era refletido e endossado pelo novo regimento da instituição. Tratava-se da intenção de admitir alunos com interesse e aptidões artísticas que ainda não fossem efetivamente escolarizados. Fosse pela idade – vide o ajuste da idade mínima para dez anos – ou pela nacionalidade. No caso deste último aspecto, somava-se o oferecimento da matéria de Português e da aplicação de seu respectivo exame de suficiência por parte do Conservatório. Ocorre que, naquele momento, eram numerosos os casos de imigrantes e seus filhos em São Paulo, e eles comumente carregavam o interesse e o incentivo ao aprendizado dramático e musical, vinculando-se frequentemente ao estabelecimento, conforme fosse possível.

De fato, os alunos que cursavam as referidas matérias (em especial Português) ao ingressarem na instituição eram, na maior parte dos casos, imigrantes. Vejam-se as alunas Anna Christina Ferreri e Helena Russo, ambas italianas e matriculadas no curso de Piano – a primeira em 1912, e a segunda, em 1919. Ambas cursaram Português e Aritmética no Conservatório, além das demais matérias específicas de seu curso. Estas disciplinas, embora não relativas ao âmbito do aperfeiçoamento artístico dos cursos (que era foco da instituição), eram ministradas de maneira rigorosa e deveriam mesmo servir também para posteriores atestados de

proficiência, convindo especialmente a esses casos de imigrantes. Helena, ainda criança, chegou a ser reprovada em Aritmética e tirar nota 3 em Português no ano de 1920 – quando ainda deveria estar em certa adaptação, já que posteriormente obteve notas gradativamente melhores.⁶⁰ A maior parte dos alunos apresentava, já no início das atividades, os certificados de habilitação e exames de suficiência das matérias de Português e Aritmética, e passava a frequentar somente as matérias específicas de seus respectivos cursos na instituição. Foi o caso da aluna Antonietta Pasquale, que se matriculou no Conservatório já naquele primeiro abril de seu funcionamento, lá cursando e se destacando no exercício do Piano, formando-se em 1910. Um caso raro, dentre muitas alunas que entraram com as dispensas daquelas disciplinas, foi o da aluna também de Piano, Evelina de Cunto. Matriculada em 1914, sobressaiu-se na totalidade das matérias de seu curso, formando-se em 1920 somente com notas 10. Para os demais casos, havia certa tolerância também por parte da instituição, a exemplo dos registros da aluna Estephania de Castro Araújo⁶¹, cuja observação a princípio temporária acabou por se eternizar no tempo, dizendo: “ficou de apresentar certificado de Português e Aritmética”.

As normas implementadas em 1906 afirmavam também que, uma vez matriculados, os alunos poderiam frequentar qualquer curso e disciplina, independentemente de nova contribuição financeira. E as fichas de matrícula registravam essa dinâmica interna ao longo dos anos.⁶² A aluna de piano Maria do Carmo Figueiredo, matriculada no Conservatório em 1910, por exemplo, em 1913 requereu matrícula no curso de Canto. A aluna Juanita Vanicore, matriculada no curso de Violino em 1912, frequentou também o Curso Dramático na instituição. Há registro, até mesmo, de solicitação de mesmo tipo por parte de uma já ex-aluna do Conservatório, Esther Pacheco, diplomada pelo curso de Piano em 1916 e que no ano seguinte pedia para se matricular no curso de Canto “com os favores do artigo 30 dos Estatutos”. A requerente, em segunda solicitação, argumentava não ter podido comparecer aos exames na ocasião oportuna e, por isso, pedia pela extensão do benefício da matrícula em continuação, para prestar os exames agora que conseguiria. Esse recurso foi amplamente utilizado, facilitando o aprofundamento e complementação dos estudos por parte dos alunos do estabelecimento. Naquele momento, as notícias sobre o Conservatório se proliferavam e corriam até para além da capital, e um entusiasmo se manifestava com a abertura do novo estabelecimento. Chegaram a ser registrados na imprensa os casos de candidatos vindos de

⁶⁰ Acervo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

⁶¹ Filha do principal idealizador e fundador do Conservatório depois de Gomes Cardim, o maestro João Gomes de Araújo, foi aluna de Piano no Conservatório.

⁶² Acervo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

outras cidades, como se destacava n'O Estado de São Paulo: “**Jundiahy**:– Partiram para S. Paulo afim de se matricularem no Conservatorio Dramatico Musical os srs. Manuel Pereira Arruda e David Mendes da Silva”⁶³.

No mesmo abril em que se publicaram essas viagens e a abertura das matrículas para a instituição, já apareceram também anúncios comerciais divulgando benefícios e descontos aos membros do Conservatório da capital. A Casa E. Bevilacqua & Comp., situada na Rua São Bento, oferecia aos alunos desconto nas compras de “música, métodos, estudos, etc”⁶⁴. O nome do Conservatório apareceria em anúncios posteriores também de modo a comprovar boas referências para produtos musicais, a exemplo de uma nota de divulgação das incrições para o 1º Club de Pianos Steinway, promovido pelo primeiro representante dos instrumentos dessa marca no Brasil, Frederico Joachim. O anúncio de 1908 destacava, entre outras credenciais distintivas, a de se tratar do estabelecimento “mais apreciado pelo Instituto Nacional de Música do Rio e do Conservatório de Música de S. Paulo”⁶⁵. Curiosamente, seria justamente ao edifício desta loja musical que o Conservatório se transferiria (como se verá melhor adiante) já no ano seguinte. A partir de então, a Casa A. Di Franco, localizada na Rua São Bento, passaria a se anunciar como “fornecedor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo”⁶⁶. Em 1910, também a Casa Sotero de música se vincularia ao estabelecimento divulgando até mesmo uma edição de luxo do programa do Curso Musical do Conservatório. O anúncio convidava aos alunos e alunas da instituição à loja a buscarem a publicação, que era oficialmente autorizada pelo Conselho Superior e ainda era ilustrada com retratos da diretoria e dos professores, e seria vendida com desconto, assim como todas as obras musicais usadas nos cursos do Conservatório. A nota da Casa Sotero terminava depreendendo todo o seu descrito diferencial com a propaganda: “razão pela qual devemos ter a preferência”⁶⁷. Estes exemplos revelam um pouco sobre parcerias empreendidas entre a escola e o comércio artístico da cidade, que passavam a se amparar e promover.

A estrutura dos cursos e do ensino da instituição era dividida entre as duas áreas, o Curso Dramático e o Curso Musical, sempre relacionadas. O Dramático possuía apenas uma modalidade, enquanto o Musical se dividia entre Curso Geral e Cursos Especiais. O Curso Geral era ainda subdividido pelo Curso Preliminar e o Curso Superior; e os Cursos Especiais eram

⁶³ O Estado de São Paulo, 24 de abril de 1906, p. 2

⁶⁴ O Estado de São Paulo, 26 de abril de 1906, p. 5

⁶⁵ O Estado de São Paulo, 05 de janeiro de 1908, p. 5

⁶⁶ Gazeta Artística (SP), 24 de dezembro de 1909, p. 21 e diversas outras edições adiante.

⁶⁷ O Estado de São Paulo, 8 de junho de 1910, p. 10

subdivididos pelos cursos de instrumentos. O Curso Dramático tinha três anos de duração, especificando-se que seu funcionamento se dava no período noturno, das 18 às 21 horas. Suas matérias eram: Português, Francês, Italiano, Inglês, História, Geografia, Aritmética, Literatura Geral, Poética, Psicologia, Estética, História do Teatro, Dicção, Recitação, Expressão fisionômica e pelo gesto, Caracterização e vestuário, Representação coletiva, Esgrima e Ginástica de salão. Sobre as duas últimas: embora tanto no regimento de 1904 como neste de 1906 fosse destacada a admissão de todos os indivíduos de ambos os sexos em qualquer curso da instituição, o primeiro especificava que estas duas matérias serem previstas somente para os alunos do sexo masculino e no último ano do curso. Não havendo, porém, qualquer menção posterior à realização destas disciplinas e, considerando-se ainda os baixíssimos números de alunos do sexo masculino no Conservatório (sobretudo no Curso Dramático) é provável não tenham chegado a ser efetivadas. À estrutura do Curso Dramático o novo regimento acrescentou a matéria Chorographia⁶⁸ do Brasil – indicando, possivelmente, a intenção de reforçar o cunho patriótico das bases da instituição de ensino.

O Curso Musical funcionava da seguinte maneira:

O Curso Preliminar compreendia os estudos de: Definição e divisão da música; sinais de entoação, divisão métrica, duração dos valores, ditado musical e solfejo entoado, estudo de quiálteras, sínopes e seus congêneres, acidentes, tonalidade, tons relativos e modalidade, transposição, intervalos simples e compostos, suas inversões, análises dos intervalos essencial e acidentalmente alterados. Além de Português e elementos gerais de Aritmética. Especificava-se que este curso tinha duração de dois anos e funcionaria de segundas, terças, quartas e sábados, das 19 às 21 horas da noite. No projeto de 1904, constava o item “Rudimentos, Solfejo e Canto”, e foi que se converteu no Curso Preliminar.

O Curso Superior compreendia as disciplinas de Harmonia, Contraponto, Fuga, Composição, Música de câmara, História da Música e Literatura Musical, Piano e Órgão – que já eram todas previstas (correspondendo a itens diversos) no projeto de 1904, e então passaram a ser englobadas pelo Curso Superior. Este compreendia ainda novas disciplinas, incorporadas no regimento de 1906, sendo elas: Fonologia, Acústica, Orquestração a grandes e pequenas massas, Direção, Literatura Geral, Estética, Psicologia, História Universal, Geografia, Aritmética, Português, Francês, Italiano e Inglês. Especificava-se que este curso tinha duração

⁶⁸ Ramo de estudo focado em transmitir os conceitos de território, região e paisagem através de apelo visual minucioso. Popularizou-se a partir da temática nacionalista e com o livro “Noções de Chorografia do Brasil”, de 1873, de Joaquim Manuel de Macedo.

de seis anos e funcionaria das 18 às 21 horas da noite. E que Piano, dentro do Curso Superior, teria duração de cinco anos.

Os Cursos Especiais: compreendiam os cursos já previstos em 1904 de Canto, Piano, Violoncelo, Flauta e instrumento a palheta e de metais, Harpa, além dos acrescidos em 1906, Violino e Viola. O Curso Especial de Canto possuía duração de cinco anos e funcionamento de segundas, quartas e sextas-feiras, das 13 às 15 horas da tarde. O Curso Especial de Piano, duração de nove anos* e funcionamento de terças, quintas e sábados, das 08 às 10 horas da manhã; de terças e sextas-feiras, das 16 às 18 horas de tarde; de quartas e sábados, das 14 às 15 horas da tarde; de segundas, quartas e sextas-feiras, das 15 às 17 horas da tarde. O Curso de Violino e Viola possuía duração de oito anos e funcionamento de segundas, quartas e sextas-feiras, das 20 às 22 horas da noite. O Curso de Violoncelo e Contrabaixo, duração de oito e de seis anos, respectivamente, e funcionamento de quintas-feiras e sábados, das 19 às 21 horas da noite. Os Cursos de Flauta, instrumentos de palheta e metais possuíam duração de seis anos e funcionamento de quartas-feiras e sábados, das 19 às 21 horas da noite. O Curso de Harpa possuía duração de cinco anos e funcionamento de quintas-feiras e sábados, das 13 às 15 horas da tarde. No projeto original, eram previstos os cursos de Rabeca e Violeta, que foram eliminados. Todos os cursos do Conservatório envolviam exames regulares de suficiência que contavam com a presença dos respectivos professores e também do fiscal municipal junto ao Conservatório.

*O Curso Especial de Piano compreendia, dentro de sua duração, três anos de Ensino Elementar e seis anos de Ensino Superior. Ao que tudo indica, esta foi uma grande e prolífica brecha para a inserção de um grande número de alunas do curso na prática docente. Diversas solicitações, feitas por ex-alunas do Conservatório à secretaria, décadas depois de seus estudos no estabelecimento, demonstram que esta cláusula que previa a prática de ensino musical obrigatória facilitou a contratação de diversas professoras, em diferentes níveis, para o corpo docente da instituição ou em seu auxílio, e posteriormente para outras instituições diversas. Em diferentes exemplares documentais cruzados para análise (entre requerimentos e atestados⁶⁹) consta a existência dos cargos de “alunas praticantes” e “professoras praticantes”, tratando-se, respectivamente, das funções de auxiliares de ensino e de professoras nomeadas para classes da escola. Isso mostra que as alunas iniciavam suas atividades docentes ainda enquanto estudantes, como previsto pelo regimento em vigor, e podiam chegar a ser contratadas para cadeiras das matérias, por vezes imediatamente. Vejam-se alguns bons exemplos.

⁶⁹ Acervo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

A ex-aluna Anna Gennari, matriculada em 1912 no curso de Piano, exerceu o cargo de auxiliar para o ensino da cadeira de Piano deste Conservatório como aluna praticante, conforme expõem requerimento e atestado acerca desta sua função, produzidos em 1934. Em 1940, a ex-aluna Edith Prado de Barros, matriculada em 1914 e *diplomada* em Música e Piano em 1920, requereu à secretaria do Conservatório atestado de que lecionara no estabelecimento durante três anos, *entre 1920 e 1922*. De mesmo modo, a ex-aluna Esther Pacheco, matriculada em 1910 e *diplomada* no curso de Piano em 1916, requereu em 1941 o atestado de que fora contratada para lecionar Piano e Teoria Musical no estabelecimento no período *de 1916 a 1923*. Em 1944, até mesmo a então inspetora do ensino superior do Conservatório, Dinorah de Carvalho, que havia sido matriculada em 1908 e se *diplomado* em Música e Piano em 1916⁷⁰, solicitou atestado de que lecionara Piano no estabelecimento entre 1915 e 1918: durante quatro anos e já desde dois anos antes de se graduar. Alguns desses documentos continham uma especificação a mais, indicava-se o motivo de sua busca.

Começando pela mesma Esther Pacheco mencionada acima, meses depois ela retornava à secretaria da instituição solicitando também seu atestado de diplomação com as notas de aprovação. Em seu requerimento, justificava: “para efeitos de registro de professores do magistério particular”. Também a ex-aluna Anna Chritina Ferreri, matriculada em 1912, expunha que seu requerimento era “para efeito de registro de professoras do magistério particular”. Diplomada em Piano em 1920, era um caso interessante desta dinâmica, já que os registros afirmam que lecionou Piano no Conservatório durante seis anos como aluna praticante (de 1917 a 1920), mais de uma década depois lá atuou também como professora praticante (entre 1932 e 1933). Evidentemente, este desenvolvimento de carreira concentrava-se bastante no desempenho do Piano, mas não a ele não se restringia. O atestado de Juanita Vanicore, requerido em 1942, altura em que era professora interina de Música do Ginásio do Estado, “para fins de ingressar na cadeira de Música do Magistério Secundário”, registrava que a ex-aluna diplomada em Violino em 1919 pelo Conservatório, fora no mesmo nomeada para uma classe do instrumento. Isto é, antes de se graduar já passava a ser professora praticante, tendo lecionado por seis anos na instituição.

Como se pode observar, todos estes documentos foram produzidos na mesma época e eram do mesmo tipo: requerimentos específicos o desempenho de funções docentes e seu período de execução. Isto é, montantes de comprovantes passando a ser produzidos naquele mesmo intervalo dos anos 1940. O que ocorria era que a partir da década de 1930, surtindo

⁷⁰ Provavelmente cumprindo o Curso Geral completo e o Curso Especial de Piano.

efeitos com maior intensidade nos anos de 1940, diversas medidas e movimentações dos governos estaduais e federal com relação ao ensino primário e secundário passaram a ser tomadas. Na ocasião, buscava-se, de um lado, normatizar aspectos do trabalho e transferir funções a determinados espaços de atuação (opondo-se oficialmente e de maneira inédita o espaço público e o privado de ensino); e de outro, atender a crescentes pressões de classe relativas ao exercício docente. Ocorria de fato uma reforma do magistério⁷¹, de modo que se começava a regulamentar a profissão de professor. Uma das principais medidas tomadas foi justamente o registro formal do magistério particular de Ensino Secundário. Ao mesmo tempo, um processo que também se desenvolvia há décadas ia chegando em um auge: era a ocupação crescente das mulheres na atuação profissional da área. O impacto de tamanhas transformações sociais na vida daquelas mulheres, comutava-se com sua relação com o Conservatório, que décadas antes as havia impulsionado ao exercício do professorado. Tendo-as lançado, ainda, ao exercício do concerto, incentivara ao mesmo tempo a sua presença ativa na esfera pública. Há poucos anos o direito ao voto político havia sido concedido a essas mulheres e, certamente todo aquele seu histórico de vivências fortalecia agora sua prontidão social e laboral diante daquelas transformações. Com efeito e em regresso, tudo isso passava a impactar o cotidiano da própria instituição dramática e musical, à altura da década de 1940 já tanto quanto menos fervorosa, mas que então se via movimentada por uma chuva de requerimentos e consequentes retornos de seus frutos em pleno amadurecimento, as ex-alunas.

Um detalhado requerimento da ex-aluna Helena Fernández de Magalhães, diplomada em 1922, também buscava rememorar sua atuação como auxiliar de professora enquanto ainda era aluna (em 1921), e a imediata contratação como professora de Piano, em 1923, assim que acabara de se formar. Helena registrava que pedira demissão no ano seguinte para se casar e agora, décadas depois, apelava por sua recontração, argumentando sobre sua persistência, sendo viúva e pleiteando a vaga já por anos. Acrescia a isto suas qualificações, de quem já comprovara reconhecida atuação como professora de música a domicílio: lograra encaminhar ao Conservatório já várias alunas que se diplomaram com distinção, e teve seu trabalho elogiado por consagrados nomes como Crescenzo Carlino, Francisco Mignone e Magda Tagliaferro. Fazia questão de destacar também quais foram seus mestres ao longo do curso de Piano: Emerita Pinheiro, Crescenzo Carlino e Silvio Motto.

⁷¹ Sobre este assunto, ver DIAS, Amália. O magistério de ensino secundário e a regulamentação da profissão (1931-1946). *Educ. rev.*, Belo Horizonte, pp. 17-34, 28 mar. 2012

A carta apontava a diversas questões próprias do referido estabelecimento de ensino paulistano, em especial: o fato de configurar disputada instituição de excelência; de provavelmente haver círculos sociais preferenciais, posturas e condutas selecionadas por parte de seus representantes; e de como o peso das figuras de reconhecida autoridade artística era central nas relações ainda quando se confundiam naquele contexto artístico. Tais relações se emaranhavam e embaralhavam, essencialmente, entre profissionais e pessoais, muitas vezes de parentesco, sobretudo nas dinâmicas desenvolvidas em torno do caráter de mentoria, de benefício e/ou interesse. A reiterada rejeição da suplicante professora, antes pleiteada flor a brotar do Conservatório, poderia ser interpretada a partir da lente de uma ou outra dessas questões, ou ainda de sua ausência, já que se tratava de contexto posterior aos tempos áureos da escola dramática e musical aqui abordados. Por isso mesmo, cabe a questão: seriam os estreitos e crescentemente interdependentes laços que conectavam os indivíduos do Conservatório – mais do que tudo quando de sua fundação – o que sustentava sua engrenagem dourada em funcionamento dentro dos moldes e níveis ideados?

Figura 1 – As diplomandas de 1917, o prefeito Washington Luiz, o senador Lacerda franco, o deputado Freitas Valle e o diretor-secretário, pinheiro da cunha



A Cigarra, 13 de março de 1918, n. 87, ano IV, p. 29

Reflexos dessa questão faiscavam por dentro e afora da escola. Do lado de dentro do estabelecimento paulistano, assim que instituído, foi realizada uma reunião para a fundação de um grêmio estudantil, então denominado Centro Artístico do Conservatório Dramático e Musical e cujo presidente honorário e unanimemente aclamado, por proposta de um dos alunos envolvidos (Plínio Cabral), foi o próprio Gomes Cardim. A diretoria do grêmio, composta por

votação interna, constava um presidente, uma vice-presidente, um primeiro secretário, uma segunda secretária, um primeiro orador, uma segunda oradora, um tesoureiro, uma comissão de sindicância e uma comissão de redação, ambas compostas de três membros cada. Planejou-se a fundação de um jornal e a adoção de um distintivo, e houve inclusive uma sessão inaugural própria do Centro, que contou com uma conferência literária realizada pelo professor Wenceslau de Queiroz, com o tema ‘A Arte’. O jornal O Estado de São Paulo registrou todas as informações sobre a fundação deste órgão, bem como a restrição da solenidade de inauguração aos “alunos do Conservatório e suas famílias”⁷². Apesar da informação, registrava em sua página, “fomos convidados.”, sinalizando sua condição e lugar especial, como órgão de interesse e apoio, diante das dinâmicas, grupos e sujeitos do Conservatório.

No mesmo sentido, de fora para dentro, desde seu princípio, o Conservatório contou com apoios diversos e ilustres visitas. Majoritariamente registradas aquelas que envolviam figuras de destacada autoridade política ou artística/cultural, as visitas às dependências da instituição se espantaram em seus primeiros anos de atividade, assinalando o interesse, entusiasmo, admiração e, propriamente, apoio recebido. Poucos meses após o início das atividades, o presidente da República Affonso Penna esteve no Conservatório, em meio a visitas a repartições públicas que viera fazer em São Paulo. A ocasião especial foi registrada na imprensa nos seguintes termos:

Em frente ao palácio o sr. dr. Affonso Penna e sua comitiva tomaram landaus, seguindo em direção ao Conservatório Dramático e Musical, onde chegaram às 3 horas da tarde.

Aí s. exa. foi recebido pelos srs. coronel Lacerda Franco, diretor; Gomes Cardim, secretário, e maestro Antonio Carlos, professor do estabelecimento.

Em companhia do sr. dr. Affonso Penna, foram ao Conservatório os srs. presidente do Estado [Jorge Tibyriçá], secretário da justiça, Sá Freire e Lindolpho de Azevedo, do *Paiz*.

Aquela hora funcionavam apenas duas aulas: a de harpa, da professora d. Olympia Catia Preia⁷³, e a de piano, do sr. Paulo Florence.

O sr. Affonso Penna visitou todas as salas de aulas do pavimento térreo e superior e passando à sala da congregação, denominada Tibyriçá, foi aí oferecida a s. exa. uma taça *champagne*.

Em nome da diretoria daquele estabelecimento falou o sr. Lacerda Franco, saudando o vice-presidente da República.

Este agradecendo, disse que uma cidade bela e progressista como São Paulo, não podia deixar de ter uma instituição como aquela, a qual, apesar de possuir apenas três meses de vida, já apresentava sensíveis progressos.

⁷² O Estado de São Paulo, 14 de maio de 1906, p. 2. Grifos do autor.

⁷³ Não foram encontradas informações sobre esta referida professora de Harpa, ou outras além do conhecimento sobre a contratação da professora e harpista italiana Olga Massucci Costabile desde o início das atividades.

Terminou bebendo à prosperidade do Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo.⁷⁴

Permeando todo o trecho, o realce dos valores relativos a prática do esbanjamento, bem como de costumes ligados ao hedonismo, cultuados especialmente pela classe artística, expõe justamente o emaranhamento das relações (profissionais e pessoais) que alicerçava aquele círculo social e, reciprocamente, suas instituições – a exemplo do Conservatório. A construção da narrativa em torno de termos e especificações como “tomaram landaus”, “champagne”, “bela e progressista” e “beber à prosperidade” seria contumaz nos registros de visitas ilustres ao estabelecimento dramático e musical. Na esfera dramática, a principal visita à primeira sede do Conservatório foi a da grande atriz italiana Tina di Lorenzo, ocorrida também poucos depois do início das primeiras aulas. Recebida com uma festa que contou com a presença “das principais famílias de São Paulo”, como afirmava o jornal, e diversas figuras influentes da política, a atriz assistiu a apresentações musicais dos professores Bastiani, Rocchi e Otero, das jovens Bellah de Andrade, Antonietta Pasquale, Alice Serva e João de Souza Lima, e da ainda menina Guiomar Novaes, além de declamações poéticas dos professores Wenceslau de Queiroz, e por Hippolyto da Silva. Destacou-se a riqueza e o esplendor da ocasião da seguinte maneira:

Ao fim do programa, Wenceslau ofereceu, em nome do Conservatório, à atriz uma medalha de ouro, em cuja face lia-se a dedicatória “O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – a Tina de Lorenzo – 1906”; na outra face, “notava-se a figuração do Cruzeiro em brilhantes e, mais abaixo, como que atravessando o espaço, um cometa com a coma formada por um rubi e a cauda terminando em um chuva de pequenos brilhantes”.⁷⁵

Na área musical, a destacada visita, também naquele ano, foi a do grande pianista polonês Mieczysław Horszowski, que de mesma maneira recebeu toda a glória do fresquíssimo Conservatório em forma de festança, de louros e de ouro:

No intervalo, o professor Rügger, em nome dos seus colegas do Conservatório Dramático e Musical, ofereceu ao grande artista uma lindíssima medalha de ouro, tendo gravada numa das faces a inscrição da oferta, e na outra uma coroa de louros pousada numa página de música. Além da medalha, foram oferecidas a Miecio Horszowski duas belíssimas coroas e três ramos de flores naturais.⁷⁶

Um grupo de “distintos” atores e empreendedores do ramo do teatro também chegou a ir conhecer as dependências da escola, além de seu regulamento, programas de estudos e organização das aulas, sobre os quais expressaram excelentes impressões.⁷⁷ Apesar das boas

⁷⁴ **O Estado de São Paulo**, 02 de agosto de 1906, p. 2

⁷⁵ **O Estado de São Paulo**, 23 de julho de 1906, p. 2

⁷⁶ **O Estado de São Paulo**, 01 de novembro de 1906, p. 3

⁷⁷ **O Estado de São Paulo**, 04 de setembro de 1906, p. 3. Eram eles os atores Eduardo Brazão, Chaby Pinheiro, Carlos de Oliveira e o empresário Eduardo Victorino.

adaptações que permitiram seu início e funcionamento, porém, em 1909 foi preciso remover a instituição do prédio em que se mantinha, pois ele seria vendido. Já desde 1908 buscando um novo espaço, o Conservatório lograria o recebimento de um novo auxílio de verbas públicas, a partir do qual pôde arrematar o prédio da loja de pianos Steinway & Sons na Avenida São João, onde também se abrigava o antigo salão, naquele momento intitulado Salão Carlos Gomes, espaço já consagrado na capital. Para lá, transferiu-se então o Conservatório Dramático e Musical em 14 de outubro de 1909, empreendendo uma nova festa de inauguração. Enfatizando e enaltecendo o refinamento adquirido pela instituição a partir dessa transferência, as notas no jornal sobre a cerimônia elogiavam a concretização do que antes fora mero “sonho na cabeça de um homem de letras”, agora como um estabelecimento de arte de necessidade reconhecida e amparado pelo poder público. Destacava-se, ademais, o “aspecto agradabilíssimo” do salão e “a fina sociedade” que o preenchia, como de praxe nomeando as figuras de autoridade política e artística lá presentes: uma vez mais compareceram o presidente do Estado e secretários, o prefeito e parlamentares diversos, além de “todo um bello grupo de elegantes senhoras e senhoritas, trajadas com o mais apurado gosto, já pela sua luxuosa, apropriada e esthetica decoração, que resaltava pela profusa iluminação”⁷⁸. O programa artístico da festa, uma vez mais seguindo às diretrizes dos valores da instituição, conteve a apresentação do poema lírico intitulado *Pátria* do professor João Gomes de Araújo, que regeu sua turma coral do Conservatório e orquestra; outras apresentações musicais de alunos de diferentes classes; e a apresentação teatral coletiva dos alunos da turma de Gomes Cardim, com uma comédia.

Onde quer que estivesse, o estabelecimento buscava manter seu bom funcionamento, inclusive por conta do recebimento das visitas de absoluta honraria enlevadas por conhecer suas instalações, enaltecer e apoiar a instituição. Na nova sede da Avenida São João, passou como visitante ilustre em 1910 o compositor e pianista português Arthur Napoleão, que foi recebido com calorosas e entusiásticas homenagens por parte dos alunos e da congregação, e despediu-se bebendo o usual champanhe oferecido pelo Conservatório. Em contrapartida, o compositor ofereceu “uma preciosa coleção de obras musicais de diferentes autores” à biblioteca do estabelecimento.⁷⁹ No ano seguinte, o renomado compositor italiano Pietro Mascagni visitou as dependências do Conservatório junto a sua Companhia, com a qual viajava em turnê, tendo passado posteriormente por Santos⁸⁰. Registrou-se sobre sua visita que percorreu todo o

⁷⁸ **Correio Paulistano**, 15 de outubro de 1909, p. 4

⁷⁹ **O Estado de São Paulo**, 02 de junho de 1910, p. 6

⁸⁰ A essa altura a cidade de Santos já contava com seu conservatório de música, pelo qual Mascagni e cia. passaram também.

edifício, bem como o salão de concertos, onde chegou a ouvir duas alunas dos cursos de piano e canto, concluindo com felicitações aos professores pela excelência de seus métodos de ensino. Recebeu então um retrato seu, uma “artística batuta” e ainda a nomeação de uma sala do estabelecimento em sua homenagem – além, é claro, do champanhe. Ainda outros nomes relevantes no meio artístico efetuaram visitas às novas dependências do Conservatório nesses primeiros anos, como o poeta parnasiano Olavo Bilac e o ator francês Felix Huguenet, que também assistiram a aulas e apresentações dos corpos da instituição. Era de praxe assinarem um livro de visitantes existente no Conservatório, no qual o compositor da ópera *Cavalleria Rusticana* teria escrito “*In ricordo della mia visita al Conservatorio Dramatico-Musicale di San Paulo, com i fervidi auguri di prosperità e di avvenire luminoso per l’Arte.*”⁸¹ e Napoleão teria descrito sua passagem pelo estabelecimento como inesquecível. Mascagni, segundo registros, chegara a remeter posteriormente uma carta a Gomes Cardim, em que dizia:

Reverendíssimo Senhor Gomes Cardim, com profunda gratidão, agradeço-lhe por este belo presente, que guardarei entre as mais preciosas e queridas lembranças da minha vida artística.

Ao agradecer-lhe, pretendo também estender meus agradecimentos a todos os membros do “Conservatorio Dramatico Musicale”, cuja organização foi fonte da minha profunda e sincera admiração.

Ofereço meus melhores votos para o futuro deste excelente “Instituto”, que deve ser repleto de luz e glória.

A você, prezado Doutor, minha especial gratidão. Atenciosamente, P. Mascagni.⁸²

Em torno deste entusiástico comparecimento regular de figurões da política e das artes, de sua evocação como forma de validação social, e de um fomento mutualístico da imprensa nesse sentido, era que o Conservatório existia e contribuía à existência desse seu cenário todo. É complexo inferir as conotações dessa dinâmica, empreendida “de dentro para fora” e “de fora para dentro”. A passagem dessas figuras pelas dependências do Conservatório se iniciou relativamente ao interesse pelo local enquanto instituição de ensino e por apoiá-lo. Por isso mesmo, no entanto, seu surgimento, que se possibilitou pela vinculação ao desenvolvimento de uma excelência artística, inevitavelmente, entrelaçava-se mais e mais às teias das elites políticas

⁸¹ **O Estado de São Paulo**, 06 de agosto de 1911, p. 5. Em tradução livre: “Em memória da minha visita ao Conservatório de Artes Dramático-Musicais de São Paulo, com sinceros votos de prosperidade e um futuro brilhante para as Artes.”

⁸² **O Estado de São Paulo**, 08 de agosto de 1911, p. 5. Tradução livre. Grifo meu. No original: “*Illmo. Sig. Dott. Gomes Cardim, Con animo commosso io ringrazio del bellissimo dono che conserverò fra le cose più grate e fra i migliori ricordi dela mia vita artistica./ È ringraziando la S. V., intendo che le mie grazie vadano anche a tutti i componenti il “Conservatorio Dramatico Musicale”, la cui organizzazione fu ragione dela mia ammirazione viva e sincera./ Formo i migliori voti per l’avvenire dell’ottimo “Instituto” che dovrà essere pieno di luce e di gloria./ “A Lei egregio a carissimo Dottore, i miei particular sentimenti di rconoscenza, Sue Devotissimo P. Mascagni.*”

de sua época, como que restringindo seus limites e alcances. E o principal palco dessa trama acabou por ser o mais novo Salão do Conservatório.

2. Da plateia ao palco, às festas e ao *match*: o Salão do Conservatório e a sociedade do espetáculo

Desde o início do século XX a cidade acompanhou os diversos eventos organizados em benefício da fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nesse contexto, a Companhia José Ricardo e Luiz Pereira foi a primeira a se apresentar, em 1903, levando ao público duas zarzuelas⁸³, no Teatro Sant'anna “generosamente cedido” na ocasião. Em 1905, essa mesma Companhia exibiu um espetáculo mais variado, composto de um vaudeville⁸⁴, um monólogo, cenas cômicas e a sinfonia d’O *Guarany*, do paulista Carlos Gomes. Nessa oportunidade a imprensa destacou a popularidade das apresentações e como “notava-se no teatro a presença de diversas famílias, entre as quais a do sr. presidente do Estado, que se fez representar pelo seu ajudante de ordens”⁸⁵. Ainda naquele ano⁸⁶, o mesmo Teatro Sant'anna exibiu uma ópera-cômica do compositor português Thomas del Negro. Já o teatro Polytheama apresentou uma ópera de Giacomo Puccini, tendo a maior parte dos lugares ocupados. Todas as apresentações foram voltadas à arrecadação de verbas para fundar o Conservatório e contavam com a presença de homens públicos, parte da elite e lugares reservados também à população de maneira geral, já que a imprensa sempre registrava a grande procura por bilhetes.

Essas ocasiões buscavam também aumentar a atenção quanto a expandir os ambientes culturais e os eventos artísticos realizados em São Paulo. Não por acaso os espetáculos realizados pela Cia. José Ricardo, para além da angariação das verbas para o Conservatório, foram feitos em benefício das associações dramáticas da capital paulista de maneira geral. E, de mesmo modo, a récita da ópera de Del Negro era oferecida à “ilustrada imprensa paulistana” na ocasião. Nos jornais e revistas da cidade, as primeiras notícias ligadas à fundação do Conservatório, salvos os registros dos atos oficiais da Câmara municipal acerca de seu projeto, tratavam desses eventos organizados para angariar fundos em auxílio da instituição – havendo

⁸³ De origem espanhola, o gênero de teatro musicado da Zarzuela desenvolveu-se como uma forma operística cômica alternativa e característica desde o século XVII, como entretenimento aristocrático e, para isso, usando-se de elementos como as danças espanholas. Já a partir da metade do século XIX, incorporando um cunho mais regional quanto aos elementos sociais e musicais, o gênero difundiu-se com novo fôlego, inclusive em parte dos países da antiga América Espanhola, popularizando-se em seguida também no Brasil. Considerando-se o contexto de eventos promovidos para angariar fundos à fundação do Conservatório, provavelmente a escolha de duas zarzuelas para este fim deveu-se a uma considerável popularidade do gênero na capital paulista entre o respectivo público no período.

⁸⁴ Gênero de teatro musicado cômico, o vaudeville se desenvolveu e incorporou elementos ao longo de séculos na França, mas sua forma que ficou reconhecida se estabeleceu na segunda metade do século XIX, com forte vinculação ao contexto urbano e ao entretenimento das classes médias. Para isso, incorporava elementos da dança, dos esportes do circo – assim, faz parte dos chamados “entretenimentos de variedades”. Popularizou-se sobretudo na América do Norte no período, ganhando espaço também nas Américas de modo geral.

⁸⁵ **O Estado de São Paulo**, 25 de agosto de 1905, p. 2

⁸⁶ **O Estado de São Paulo**, 01 de fevereiro de 1905, p. 3

uma evidente interlocução entre os sujeitos da imprensa e os envolvidos nessa causa artística. Esses grupos compartilhavam seu cotidiano e a participação em eventos de entretenimento que passariam a ser cada vez mais numerosos, cruzando os mundos artístico, intelectual e esportivo. Sujeitos das artes, da imprensa e da política estavam postos sempre em evidência, fosse no palco ou no fomento – por vezes, em ambos – dos muitos eventos em que conviviam.

O principal e maior evento organizado para angariar fundos para a fundação do Conservatório, não à toa, foi uma quermesse ocorrida no Parque Antarctica, em março de 1904. A “grande festa popular”, também destinada a ajudar o Instituto Pasteur de São Paulo, foi amplamente divulgada pela imprensa e seus bilhetes, comprados logo na entrada ou antecipadamente em estabelecimentos parceiros como livrarias, confeitarias e charutarias – fato comum à época. A abertura contou com a conhecida Banda de Música da Brigada Policial e a festa se prolongou por quatro dias. As noites constituíam uma atração especial com a “vistosa iluminação” oferecida pela companhia *Light and Power* de energia elétrica.

Ao longo do dia havia inúmeras recreações e novidades: jogo de tômbola, corrida ao porco, pesca maravilhosa, corridas de aranhas, tiro ao alvo, exposição de onças e macacos, seção de boliche, hipódromo mecânico (cavalinhos de pau), gangorra, balanças e aparelhos de ginástica para crianças e adultos, apresentação pirotécnica, lançamento de um balão de vinte metros, e um cinematógrafo “com vistas novíssimas, colocado de modo a serem elas apreciadas por todo o povo”⁸⁷. Atrações desportivas eram destaque: uma corrida de bicicletas organizada pelo Velo-Club Paulistano e três *matches* de *foot-ball*, contando com jogadores da Associação Athletica do Mackenzie College, do Club Athletico Paulistano, do Sport Club Internacional, do S. Paulo Athletic Club e do Sport Club Germânia. Os *matches* foram anunciados como a atração principal da quermesse, recebendo da imprensa maior atenção sobre as partidas e os esportistas, em especial Charles Miller como *captain* do *scratch-team Extrangeiros* (que jogara contra os *Brasileiros*). Pouco tempo depois, Miller se casaria com a jovem pianista Antonietta Rudge. A grande festa contou com nomes de destaque nas diferentes categorias de atrações que apresentou, e revelava assim mais das novas práticas bem como das intrincadas redes de solidariedade daquele círculo social.

A presença de jogos e entretenimentos esportivos servia de publicidade para o evento e seus patrocinadores e certamente colaborava para aumentar a arrecadação destinada às instituições beneficiadas. Era também uma demonstração da riqueza e progresso da capital paulista, ao mesmo tempo em que servia para divulgar o esporte como elemento de formação

⁸⁷ O Estado de São Paulo, 19 de março de 1904, p. 4

moral e de boas práticas da sociedade, sobretudo da elite. Por vários lugares da Europa, pelos idos do século XIX, diferentes formas de enfoque em jogos, esportes e sua ligação com a educação cívica tomavam corpo e se espalhavam.⁸⁸ Apropriando-se de jogos populares e, ao mesmo tempo, retomando e normatizando jogos tradicionalmente ligados às altas camadas da sociedade, encorpava-se esta narrativa, estratégia e prática social. Por fim, a adoção dessas práticas acabava por ser elemento importante também no estabelecimento das relações sociais entre pares, visando a vantagens políticas e econômicas em seus meios comuns. Bem provavelmente por todas essas razões, aulas de esgrima seriam futuramente oferecidas para alunos e alunas de música e teatro do Conservatório.⁸⁹ Através da realização e divulgação desse modelo de festa e entretenimentos afirmava-se, portanto, a modernidade da nova São Paulo, com sua abundância de novos recursos tecnológicos.

Portanto, além de espetáculos fechados em teatros, outra maneira expressiva de estimular os apoios privados ao Conservatório foi por meio das festas públicas. Em um dos anúncios da festança do Parque Antarctica n'O Estado de São Paulo sublinhava-se bem ao final que “a continuação da quermesse [estaria] a cargo da elite da sociedade paulistana”⁹⁰. Em síntese, embora fosse amplamente divulgada como festa popular, direcionando-se a todos, destacava-se o caráter circunscrito do comando da festa. E assim, desde o começo do século XX, a esfera civil da cidade se mobilizava para apoiar a criação de uma instituição voltada à formação sistemática de músicos e atores. Tal mobilização, na realidade, revelava a ausência de estrutura que viabilizasse o bom andamento das dinâmicas culturais mais modernas e almejadas, implicando a urgência de uma escola de artes para a formação de uma elite de artistas que viabilizasse o incremento de mais espaços para suas práticas. Isso também pois, no mesmo sentido da valorização das práticas desportivas no âmbito da moralidade social, ocorria um intento pela implantação gradual de novas maneiras de apreciação e escuta orientadas pelas formas oriundas do concerto.⁹¹ E a ausência de espaços que permitissem o bom andamento das

⁸⁸ Pierre Bourdieu descreve o processo iniciado na Inglaterra, pelo qual, naquele século, transformavam-se os sentidos e o papel desses jogos, que passavam a ser vistos como esportes de elite e usados como reforços da moral e da visão de mundo dos grupos que deles se apropriavam. BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 1. Ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 197

⁸⁹ A Esgrima, historicamente desenvolvida como prática de combate, não havia muito tempo passara a ser considerada prática desportiva. Os primeiros Jogos Olímpicos da Era Moderna, realizados em Atenas e que já a incluíam dentre suas modalidades oficiais de disputa, foram realizados em 1896, tendo ocorrido apenas dez anos antes da fundação do Conservatório, cujo projeto de aulas já previa a esgrima dentre as práticas oferecidas.

⁹⁰ **O Estado de São Paulo**, 19 de março de 1904, p. 4

⁹¹ Christophe Charle aborda como formas de espetáculo “concorrentes” (como as festas públicas e os eventos esportivos) “toleram e até encorajam” as formas antigas de aprovação e rejeição, enquanto os teatros e espaços culturais “mais bem frequentados e as novas sociedades neles dominantes pouco a pouco os rejeitam como vulgares, grosseiros e indignos ou inconvenientes, devido à instauração de novas formas de escuta inspiradas no

dinâmicas sociais pretensamente positivas *para* a fina sociedade paulistana e *sobre* o todo da sociedade de São Paulo, naquele momento, acabava por condensar ainda mais os grupos envolvidos e propriamente os ambientes compartilhados por eles. Assim, o próprio Conservatório, com tudo de que viera a ser palco, edificou-se efetivamente em torno de um lugar símbolo de todo esse processo: o Salão do Conservatório.

Aberto em 1886, o famoso salão de espetáculos originalmente fazia parte da loja de pianos do comerciante industrial Frederico Joachim, inicialmente representante da marca de pianos alemã Rudolph Ibach Sohn e, depois, primeiro representante da marca germano-americana Steinway & Sons no Brasil. O Salão Steinway foi inaugurado no primeiro andar daquele prédio, que era situado no número 269 da Avenida São João⁹², cujo térreo abrigava e expunha ao público os instrumentos à venda. Em 1896, com o falecimento do compositor Carlos Gomes, a sala foi renomeada para Salão Carlos Gomes, nome com o qual permaneceu⁹³ até se tornar o Salão do Conservatório, em 1909, a partir da transferência da instituição de ensino dramático e musical para o prédio em questão. Chamado por vezes de salão nobre do Conservatório pela imprensa, o espaço foi um dos principais palcos artísticos de São Paulo. Já como Salão do Conservatório abrigou importantes recitais, concertos, apresentações teatrais e festivais artísticos, além de considerável número de festas literárias, reuniões e conferências sobre assuntos diversos, cerimônias e solenidades de diferentes instituições, agremiações e causas públicas. Esses eventos frequentemente contavam com a participação profissional de professores e alunos do Conservatório, e toda essa dinâmica fez com que o espaço passasse a promover, em si mesmo, o estabelecimento do circuito cultural na capital.

2.1 A fina sociedade paulistana no palco do Salão

Logo que inaugurado e com suas atividades já iniciadas, o Conservatório de São Paulo ainda chegou a realizar eventos para angariar verbas em benefício próprio, agora já incluindo seus grupos e membros próprios nas apresentações em sua primeira sede. Um sarau realizado em agosto de 1906 era divulgado, n'O Estado de São Paulo, com um programa que contava

concerto, na ópera wagneriana, até no substrato das cerimônias religiosas.” CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 174

⁹² O antigo prédio é hoje tombado pelo CONPRES (1992) e pelo CONDEPHAAT (2014), e faz parte da Praça das Artes, complexo administrado pela Fundação Theatro Municipal de São Paulo, que abriga atualmente a Escola Municipal de Música de São Paulo e a Escola de Dança de São Paulo, além das atividades administrativas e dos corpos artísticos do Theatro Municipal e de seu Núcleo de Acervo e Pesquisa. Parte dos eventos de todas estas instituições é realizada no salão (agora chamado de Sala do Conservatório), assim como eventos externos.

⁹³ O prédio chegou a comportar hotéis que chegaram seu nome mais vezes ao longo dos anos, mas o salão se manteve com os referidos nomes.

com os professores Giulio Bastiani, Guido Rocchi, Paulo Florence, D. Alice Serva, D. Elisa de Agostini Braga, um Sr. Souza Lima⁹⁴, D. Mathilde Monteiro, e ainda, sob a regência do professor João Gomes de Araújo, o Coro de alunas do Conservatório.⁹⁵ Já com a aquisição do prédio da Avenida São João, poucos anos depois, a instituição de ensino passaria a realizar e sediar eventos diversos, também com a participação de seus membros, agora em prol de outras instituições.

Já em meados de 1909, ano de sua transferência de local, a instituição passava a anunciar o “Salão do Conservatório: antigo Steinway”⁹⁶ para aluguel, a se tratar na secretaria do estabelecimento (que ainda estava remetida no endereço antigo), muito provavelmente na tentativa de angariar mais fundos. Já no ano seguinte a esta mudança, por outro lado, uma série de eventos com características beneficentes passaria a ocorrer em favor de órgãos diversos e causas públicas. Como que em contrapartida dos episódios empreendidos em favor da fundação da instituição, realizavam-se concertos e festas artísticas no próprio Salão do Conservatório que era por vezes cedido pela diretoria do estabelecimento.

Em maio e junho, por exemplo, ocorreram dois eventos em favor da Associação Christan de Moços. Um concerto dirigido pelo próprio professor Luigi Chiaffarelli contava com apresentações de professores e alunos seus, dentre os quais Antonietta Rudge Miller e os irmãos Alfredo e Armando Belardi.⁹⁷ O jornal não se preocupava em registrar a causa desse concerto, mas a participação de uma baronesa, a esposa do bancário Emile Quoniam de Schompré⁹⁸ constava de sua descrição. Já a festa organizada por esta mesma associação de caridade foi empreendida para promover a construção do quarto dreadnought Riachuelo, que seria dedicado à nação brasileira em comemoração pela Batalha Naval do Riachuelo⁹⁹. O evento contou com concerto de alunas do Conservatório¹⁰⁰ e com a presença de Gomes Cardim representando o conselho superior da instituição de ensino. Na imprensa, sublinhava-se que o salão estava

⁹⁴ Provavelmente tratava-se de José Augusto de Souza Lima, pianista e irmão mais velho do conhecido maestro João de Souza Lima, que viria a introduzir este caçula nos estudos musicais, auxiliá-lo e acompanhar sua carreira por algum tempo.

⁹⁵ **O Estado de São Paulo**, 25 de agosto de 1906, p. 3

⁹⁶ **Correio Paulistano**, 14 de junho de 1909, p. 5

⁹⁷ **O Estado de São Paulo**, 6 de maio de 1910, p. 6

⁹⁸ Intelectual francês, então vice-presidente do conselho de administração do Banco de crédito hipotecário e agrícola do Estado de São Paulo, que escreveu o livro “La bourse de São Paulo” (1911). Não foi encontrado o nome de sua esposa.

⁹⁹ Ocorrida em 11 de junho 1865 e tida como a mais importante batalha da Guerra do Paraguai, e cujo êxito foi decisivo para a vitória do Brasil sobre a nação paraguaia, a Batalha Naval do Riachuelo tem sua data como aniversário da Marinha do Brasil. O dreadnought se trata de um tipo de navio de guerra lançado em 1906 pela Inglaterra, que revolucionou a construção e a guerra navais. Emblematicamente, a homenagem em questão foi realizada no dia 11 de junho de 1910, no Salão.

¹⁰⁰ **O Estado de São Paulo**, 12 de junho de 1910, p. 4

“completamente cheio de famílias da melhor sociedade” paulistana, e que ocuparam lugares distintos o Capitão Arthur Godoy representando o presidente do Estado, o secretário da fazenda Olavo Egydio, e o então secretário da justiça, Washington Luiz. A ocasião era manifestamente um esforço pela causa nacionalista – algo que frequentemente permeou os diversos eventos artísticos ocorridos no Salão.

Dentro dos círculos intelectuais e artísticos, conteúdos regionalistas e ideais nacionalistas eram expressos de diferentes maneiras pelas classes mais altas de São Paulo, cujos modos de organizar e promover as causas eleitas entre si baseavam-se em verdadeiras redes de solidariedade, alicerçadas por seu compartilhamento do *habitus*¹⁰¹, valores e aspirações específicas. Em 1912, deram um concerto no Salão o violoncelista Alfredo Andrade, o professor Crescenzo Carlino, os pianistas Alcebiades Delamare e Gilda de Carvalho, e a cantora Dora Martins¹⁰² em prol da construção de um monumento em homenagem ao escritor Euclides da Cunha¹⁰³, autor de “Os sertões”. Já em 1913, foi promovido um concerto, em que tomaram parte a pianista Antonietta Rudge Miller, e os professores Fúrio Franceschini, Olga Massucci, Lucília de Mello e Antonietta Musalo Somma, pela construção de um monumento em homenagem ao pioneiro aviador paulistano Edu Chaves (Eduardo Pacheco Chaves). Na ocasião, a imprensa destacou-se tratar também de “uma consagração a Santos Dumont e ao padre Bartholomeu do Gusmão, os pioneiros da navegação aérea”¹⁰⁴, com uma narrativa que misturava regionalismos, nacionalismo e patriotismo ao entusiasmo com as inovações técnicas do momento.

Em 1920, uma festa artística com sarau e espetáculo em prol da Matriz de Santa Generosa, no bairro do Paraíso, tinha seu caráter “francamente nacionalista” grifado na imprensa¹⁰⁵, e lotava o Salão. De mesmo modo, naquele ano, cumpriu muito bem o seu “programa nacionalista” outra “encantadora festa de arte, patriotismo e caridade”¹⁰⁶, um dos Saraus Regionalistas d’A Cigarra. Sua realização se deu esteando a arrecadação de verbas para construção um Albergue para os Desamparados no bairro de Santa Cecília e auxílio aos pobres da Sociedade São Vicente de Paulo no inverno. Os dois eventos contaram com instrumentos

¹⁰¹ “Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida.” Deste modo Pierre Bourdieu aborda e resume a definição do *habitus*. BOURDIEU, Pierre, Op. Cit., p. 162

¹⁰² **O Estado de São Paulo**, 14 de agosto de 1912, p. 6

¹⁰³ Quando da produção dessa sua grande obra, era então escritor e jornalista d’O Estado de São Paulo, onde se publicou a nota registrando o evento em questão.

¹⁰⁴ **O Estado de São Paulo**, 25 de outubro de 1913, p. 6

¹⁰⁵ **A Cigarra**, 1 de março de 1920, n. 131, ano VII, p. 29

¹⁰⁶ **A Cigarra**, 15 de abril de 1920, n. 134, ano VII, p. 50

típicos, como cavaquinhos, chocalhos e reco-recos, e com a apresentação de ritmos característicos como cateretês, canções sertanejas e toadas. As cantoras, dentre as quais Cecília e Lourdes Lebeis, descritas como “um grupo de distintíssimas senhoritas da nossa melhor sociedade”, apresentaram-se com trajes também típicos, vestidas de caipiras. Ainda, o conhecido escritor, advogado e jornalista Paulo Setúbal recitou trechos de seu livro “Alma Cabocla”. Os eventos foram organizados por grupos da revista ilustrada A Cigarra – justamente onde publicaram-se as notas a respeito.

O aprofundamento de tendências nacionalistas a partir do início do século XX era algo que transpassava constantemente esse cotidiano artístico. Intimamente associadas com os ideais de progresso, ganhavam corpo gradualmente as intenções por se criar ou alcançar uma arte verdadeiramente brasileira. No caso, pela via do regionalismo, tanto na literatura como na música e, na dramaturgia, também com a caracterização, como nos “saraus regionalistas”. Essa vertente era também imbuída de ideais românticos e uma ânsia por redescobrir o Brasil pelo resgate de seus elementos múltiplos que, como símbolos, permitiriam erigir uma legítima nação.

Assim, ao mesmo tempo em que se via um processo de edificação de um cotidiano regado às pretensões de se viver à europeia – desde os muitos detalhes da vivência e da esfera privada até aos costumes e construções (literalmente em andamento) da esfera pública –, de fato cresciam tanto a busca e o conhecimento sobre elementos e costumes autóctones, quanto propriamente a vontade e o sentimento nacionalista. Isso tudo se dava diante e a partir das mesmas tendências que ganhavam corpo e propagação fora do país. O processo pelo resgate e construção de símbolos legitimadores das nações e das pretensas origens de povos unos permeou a construção de boa parte dos Estados contemporâneos entre o século XIX e a primeira metade do século XX. Por isso mesmo a promoção do sentimento patriótico mostrava-se fortemente no âmbito da cultura, de novas maneiras, sobretudo nos eventos das classes mais altas. Dentre eles, mais um relevante tipo de evento que exprimia a presença da narrativa nacionalista e de seus impactos no Conservatório e em seus grupos relacionados, eram as conferências. Os temas trazidos ao Salão pelos conferencistas consistiam em um diverso painel de assuntos frequentemente permeados pelas narrativas nacionalistas e, mais ainda, por sua tensão com as tendências cosmopolitas.

2.2 A cultura em cena: arte, intelecto, caridade e distinção

Nas primeiras décadas do século XX, o fenômeno das conferências se alastrava internacionalmente, tomando conta de espaços acadêmicos e também de salas de espetáculos pelo mundo. Os conferencistas de diversas áreas multiplicavam-se, acompanhando os novos ritmos de locomoção e veiculação de ideias, e as conferências se popularizaram, através das fronteiras e dos continentes, como um modelo prático e célebre, e uma novidade desejada. Em São Paulo, o Salão do Conservatório foi um notório espaço na realização desses eventos, recebendo muitos nomes de diferentes localidades. Por vezes se tratava de eventos extra artísticos, pois contavam com números musicais ou dramáticos complementando as apresentações acadêmicas, sendo esta prática comum.

De modo geral, era notória a presença dos mesmos círculos sociais de sempre nos eventos do Salão. Valores bastante próprios desses círculos naquele momento destacavam-se entre as realizações no espaço em questão: a caridade e o enaltecimento do sentimento patriótico a partir de símbolos regionais, sobretudo quando personificados como mártires ou heróis. Assim, eram realizadas desde conferências em benefício de veteranos da grande Guerra do Paraguai¹⁰⁷ até numerosas conferências em torno da exaltação de grandes nomes da literatura nacional, em maioria aqueles cujas obras possuísem tal orientação e cunho sociocultural. A esse exemplo, houve conferências sobre: o mineiro Afonso Arinos de Melo Franco, precursor da literatura regionalista brasileira¹⁰⁸; Fagundes Varella, precursor da última geração do Romantismo que se destacava pela temática social¹⁰⁹; Olavo Bilac, principal nome do Parnasianismo brasileiro e cuja letra escrita para o Hino à Bandeira expunha um tema central de sua obra, o patriotismo¹¹⁰. Estas foram algumas das principais conferências literárias, dentre muitas outras ocorridas no Salão ao longo da década de 1910. Com apresentação da pianista Antonietta Rudge Miller, o próprio Olavo Bilac também se apresentou no Salão, liderando um sarau em torno de sua obra junto aos poetas paulistas José Martins Fontes¹¹¹ e Ricardo

¹⁰⁷ O conferencista foi o político e jornalista francês naturalizado brasileiro, Estevam Leão Bourroul, **O Estado de São Paulo**, 17 de outubro de 1911, p. 6

¹⁰⁸ O conferencista foi o também escritor, político e jornalista paranaense, Leôncio Correia, cuja obra girava em torno do cotidiano e hábitos das altas classes da época como a boêmia, e de temas como a proclamação da República. Correia também ficou conhecido por instituir, junto a outros nomes, a homenagem ao dia da bandeira nacional. **O Estado de São Paulo**, 26 de outubro de 1916, p. 5

¹⁰⁹ A conferência foi dada pelo poeta fluminense Alberto de Oliveira, conhecido como parte da Tríade Parnasiana (junto a Raimundo Correia e Olavo Bilac), que foi também oficial de gabinete político, farmacêutico e professor de curso dramático. A conferência foi promovida pela Sociedade de Cultura Artística e oferecida a seus sócios. **A Cigarra**, 15 de fevereiro de 1917, n. 60, ano III, p. 15.

¹¹⁰ O conferencista foi o poeta, jornalista e advogado Gomes Leite. **A Cigarra**, 15 de junho de 1919, n. 114, ano VI, p. 40

¹¹¹ Também jornalista, conferencista e destacado médico sanitário.

Gonçalves¹¹², além de Maria da Glória Capote Valente e Maria Amelia Castilho de Andrade¹¹³, em 1915. Já o apontado sucesso, por exemplo, das apresentações do poeta paulista e destacado conferencista Ciro Costa, realizadas em diferentes momentos no Salão¹¹⁴, demonstrava um grande interesse geral pela temática do estrangeiro, já que sua obra abordava especificamente suas viagens por diferentes partes do mundo.

Desde que a sala de concertos em questão tornara-se parte do Conservatório, ocorreram diversas apresentações ligadas a órgãos e associações com temas em torno das relações internacionais e da imigração propriamente. Uma conferência de 1910 contou com abertura musicada pelo violinista Alfredo Belardi e um concerto de encerramento dado pelas jovens Dinorah de Carvalho, Bianca Giuliodoro, Antonietta Pasquale e Nair de Carvalho, além de Serafino Cialone. Promovido pelo Gymnasio Italo-Americano, o tema exposto era “*La missione degli italiani all'estero*”¹¹⁵.

Na mesma linha temática houve naquele ano uma conferência em torno dos tópicos de emigração, educação e moralização do povo, rivalidades das nações e sentimento de união entre os povos, modernidade, burguesia e proletariado. Um anúncio n’O Estado de São Paulo direcionava: “É de se esperar que a colônia italiana e os brasileiros do nosso meio culto não falem a essa festa intelectual”¹¹⁶ – anseio que de fato se cumpriu, registrando-se após o evento que o salão esteve cheio e com a presença de autoridades políticas de São Paulo. Com o tema “As nossas relações comerciais com os Estados Unidos”, a escritora e aventureira norte-americana Annie Smith Peck apresentara duas conferências, com patrocínio da Sociedade Paulista de Agricultura e do Centro de Comércio e Indústria, registrando-se que o Salão “estava repleto, notando-se entre os presentes numerosas senhoras”¹¹⁷ na ocasião. Apresentaram-se ainda outros bons representantes internacionais a discutir diversos temas análogos¹¹⁸. Foram muitas as conferências com essas temáticas apresentadas no Salão do Conservatório junto a

¹¹² Também jornalista, político e amigo de Monteiro Lobato.

¹¹³ Ambas as moças de famílias que, mais tarde, envolveram-se e desempenharam papel de destaque na Revolução Constitucionalista de 1932. Não foram encontradas informações sobre atuações profissionais suas.

¹¹⁴ **O Estado de São Paulo**, 23 de abril de 1916, p. 4 e **A Cigarra**, 1 de dezembro de 1920, n. 149, ano VII, p. 29

¹¹⁵ “A missão dos italianos no exterior”. O conferencista foi o jornalista e professor socialista italiano radicado no Brasil, Antonio Piccarolo. **O Estado de São Paulo**, 9 de agosto de 1910, p. 4

¹¹⁶ A conferência intitulada “Os velhos e novos horizontes da vida social e econômica” foi dada pelo parlamentar italiano Edoardo Pantano. **O Estado de São Paulo**, 18 de setembro de 1910, p. 5

¹¹⁷ **O Estado de São Paulo**, 29 de fevereiro de 1916, p. 5

¹¹⁸ Exemplos foram o conferencista Ethan Theodore Colton, representante da comissão internacional da Federação Mundial dos Estudantes e da Associação Christan de Moços. (**O Estado de São Paulo**, 6 de agosto de 1910, p. 4); e o escritor português Homem Christo Filho, tratando das causas e consequências da Proclamação da República em Portugal – conferência que ocorreu no Salão em 12 de outubro de 1910, sendo que o evento em questão acabara de irromper nas terras lusas no dia 05, apenas uma semana antes, testemunhando-se uma vez mais a velocidade de comunicação com que se passava a lidar. (**O Estado de São Paulo**, 12 de outubro de 1910, p. 14)

apresentações artísticas – um formato de evento que reforçava a ideia de integração dos ideais de progresso à esfera cultural. Esses aspectos relacionavam-se mutuamente com o ânimo geral em torno do desenvolvimento das ciências e das rápidas inovações técnicas que surgiam e multiplicavam-se. No processo posteriormente nomeado exatamente de revolução tecnológica (ou Segunda Revolução Industrial), uma mobilidade crescente junto à nova velocidade na troca de informações gerava novas formas e possibilidades de diálogo. Desse modo, a euforia com a ideia de um desenvolvimento urbano centrado nos espaços culturais e de lazer – estreitamente relacionada aos ideais de progresso e às tendências cosmopolitas¹¹⁹ – lograva ser gerada, corporificando as aspirações de Gomes Cardim e as figuras ligadas à idealização do Conservatório.

As numerosas conferências realizadas no Salão do Conservatório (um dos principais desses espaços), além de muito embasadas na estabelecida visão geral de Paris como centro difusor de tendências nas esferas artística, acadêmica, cultural, no plano dos costumes e da moda, passavam a discutir aspectos como o comércio internacional e a união dos povos. Essas temáticas chegavam a se mesclar diretamente com os assuntos artísticos relacionados aos interesses do Conservatório propriamente. Uma série de conferências promovidas pela delegação portuguesa em São Paulo se realizou ainda em 1910 e usou-se do tema da evolução do teatro português e do teatro brasileiro também (a ser explicado ao público português)¹²⁰ para servir à “incumbência de promover a aproximação intelectual de Brasil e Portugal”¹²¹. Já na década de 1920, uma conferência¹²² sobre os folclores português e brasileiro demonstrava como esse interesse se estendia pelo período. Foi João Luso quem fez esta apresentação e que chegou

¹¹⁹ De maneira mais geral, para se falar especificamente de cosmopolitismo – em contraposição ao nacionalismo, e diferentemente de interesses cosmopolitas – é viável estabelecer que, tradicionalmente (a partir de Immanuel Kant) trata-se da ideia de derrubar fronteiras no sentido filosófico, em última instância, política e concretamente. O conceito se desenvolve em torno do ideal de uma nação humana globalmente organizada e unificada, inclusive culturalmente. Sobretudo referindo-se ao período abordado, a Belle Époque, na maior parte das vezes as tendências cosmopolitas traduziam-se por um interesse pelo elemento estrangeiro e pelas novas oportunidades de diálogos e trocas culturais, justamente visando-se à possibilidade de transitar entre fronteiras, mas pretendendo-se a manutenção das especificidades culturais e de sua multiplicidade.

¹²⁰ Sobre o teatro português, apresentou a conferência o escritor, político e militar português, Abel Botelho. Já sobre o teatro brasileiro, o conferencista foi o escritor e jornalista paraense, José Veríssimo, que passava pela capital paulista enquanto se dava a ocasião do Segundo Congresso de Geografia de São Paulo, contando-se com a presença de importantes membros da Sociedade de Geografia de Lisboa. **O Estado de São Paulo**, 8 de setembro de 1910, p. 7

¹²¹ **O Estado de São Paulo**, 12 de setembro de 1910, p. 2

¹²² O escritor e jornalista português radicado no Brasil, Armando Erse de Figueiredo, mais conhecido como João Luso, foi o conferencista. **A Cigarra**, 1 de novembro de 1921, n. 171, ano VIII, p. 30

a abordar também, em outra conferência dada no Salão, aspectos então julgados positivos nas mulheres.¹²³

Os conferencistas, bem como as apresentações trazidas, expressavam muito dos valores e dos questionamentos em voga naquele círculo social. É notório que elegiam e sublinhavam temáticas especificamente proveitosas para a manutenção ou renovação de seus ideais sociais, como pares. Dentro disso, diversas conferências com recomendações e reflexões em torno de aspectos e costumes femininos e sua adequação ocorreram no espaço do Conservatório – cujo corpo discente era quase que totalmente composto por mulheres, e que contava com número relevante de funcionárias.

Até mesmo o reconhecido psicólogo e professor francês Georges Dumas, com a apresentação “Um romance histérico”¹²⁴ em 1912, foi um, dentre diversos conferencistas, a levarem ao Salão essa temática. Mas enquanto estudiosos de diferentes áreas apresentavam e debatiam temas que iam desde “Como podem as senhoras conservar-se jovens e formosas”¹²⁵ até “A mulher moderna”¹²⁶, naquele mesmo palco cresciam, gradativa e notoriamente, as mulheres a se apresentar inclusive com conferências, mas sobretudo como artistas. Dentre as conferencistas que passaram pelo Salão, destacam-se a artista gaúcha Lola de Oliveira com a apresentação “A mulher não é inferior ao homem”¹²⁷, e a escritora carioca Albertina Bertha, em torno de seu livro “Exaltação”¹²⁸ – ambas com temáticas declaradamente feministas. Já as apresentações artísticas de mulheres no período foram muitas, com nomes proeminentes e em diferentes circunstâncias, de modo que o público do Conservatório via cada vez mais concertistas não apenas se apresentando, mas passando a organizar eventos, dentre os quais, considerável parcela, beneficentes e caritativos.

¹²³ Sob o título de “Variações sobre a graça feminina”, o poeta e examinava detalhes das mulheres e seus comportamentos.

¹²⁴ **O Estado de São Paulo**, 05 de setembro de 1912, p. 2

¹²⁵ Outro estudioso da psicologia, o conferencista austríaco Maximus Neumayer apresentava o tema no Salão com o auxílio de “projeções luminosas e demonstrações sobre o tema” (**O Estado de São Paulo**, 21 de julho de 1911, p. 6); Neumayer apresentou também no Salão conferência sobre a descoberta da cura para a sífilis (**O Estado de São Paulo**, 18 de julho de 1911, p. 5)

¹²⁶ O médico clínico espanhol José Cajal Pivas apresentou em benefício da Cruz Vermelha Brasileira esta sua conferência. **Estado de São Paulo**, 3 de fevereiro de 1915, p. 5

¹²⁷ **A Cigarra**, 1 de março de 1924, n. 227, ano XII, p. 48

Acompanhada de sua mãe, a escritora, jornalista, artista e liderança do movimento feminista no Brasil, Andradina de Oliveira, a pintora e também escritora Lola se apresentou no Salão em sua passagem por São Paulo.

¹²⁸ Em resposta crítica à afirmação: “as mulheres nunca chegam ao ponto de culminância dos homens pelo saber”, enviada à **Cigarra**, uma leitora embasava sua discordância mencionando a apresentação no Salão do Conservatório da escritora feminista Albertina Bertha e a glória que ela trouxe ao espírito feminino na ocasião. **A Cigarra**, 1 de dezembro de 1923, n. 221, ano XI, pp. 37-38

A cantora lírica que viria a ser mundialmente reconhecida, Bidu Sayão, foi um relevante exemplo disso: apresentou-se no Salão uma única vez, fazendo-o exatamente em um evento de caridade da cidade. Retornava de sua estreia na Itália em 1926 no Teatro Constanzi¹²⁹, e dava início a uma célebre carreira operística internacional. Naquele ano a já “notável cantora brasileira”¹³⁰ foi então destaque em um festival organizado no Salão do Conservatório pelas Damas de Caridade da Paróquia de Santa Cecília em auxílio dos abrigados do Asylo São Vicente de Paulo. A carioca se apresentou dentre moças da fina sociedade paulistana e foi calorosamente aplaudida, segundo a revista *A Cigarra*. No mesmo ano, uma “festejada concertista de merecido sucesso”¹³¹ à época na capital paulista, a pianista Maria Fontoura realizara concerto em ajuda à Sociedade de Assistência aos Lazaros. Cerca de um ano antes, a violinista Carmen Ivancko junto à cantora Edith Ferraz apresentara, para um grande público, recital em benefício da igreja de Santa Cecília e da escola dos pobres da Igreja da Imaculada Conceição. Esse padrão se repetiu ao longo de todo o período das primeiras décadas de funcionamento do Conservatório desde o início.

Em 1911, a famosa cantora francesa Eugénie Buffet, intérprete pioneira da *chanson réaliste*¹³², apresentou uma audição à imprensa em uma *matinée blanche* (manhã branca) e, de acordo com notas publicadas, “teve o público que desejava e que merece: a ‘elite’ das nossas famílias e dos nossos cavalheiros”¹³³. Não foi mencionado se tratar de um evento beneficente, mas Buffet era conhecida por se apresentar regularmente em eventos caritativos na França – o que sugeria que esta prática de apresentações para fins caritativos deveria estar em alta nos meios pretensamente modernos das artes e das elites. No caso brasileiro, simbolicamente, o desejo latente desses grupos era, justamente, o de ser estrangeiro, “de preferência, francês”¹³⁴, em sua própria casa. Assim, em junho¹³⁵ e em novembro¹³⁶ daquele 1911, respectivamente, apresentaram-se no Salão, a cantora Marguerite Picard, vinda da Ópera de Paris, e a pianista Elvira Guimarães da Fonseca, ambas em concertos organizados por elas próprias pelas vítimas de grandes enchentes ocorridas no Paraná e em Santa Catarina naquele ano. Veja-se que eram realizados no Salão também eventos caritativos cujas causas ultrapassavam as fronteiras de São

¹²⁹ Atual Teatro da Ópera de Roma.

¹³⁰ *A Cigarra*, 2ª quinzena de setembro de 1926, n. 285, ano XIV, p. 35

¹³¹ *A Cigarra*, 2ª quinzena de outubro de 1926, n. 287, ano XIV, p. 38

¹³² Gênero musical popularizado ao fim do século XIX que retratava a dura realidade social da classe trabalhadora francesa.

¹³³ *O Estado de São Paulo*, 31 de julho de 1911

¹³⁴ CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial*: crônica da Belle Époque paulistana. 2. ed. São Paulo: Senac, SP, 2003. p. 27

¹³⁵ *Gazeta Artística*, junho e julho de 1911, p. 18

¹³⁶ *O Estado de São Paulo*, 13 de novembro de 1911, p. 5

Paulo, em maior parte contando com apresentações artísticas de mulheres, sua promoção e direção. No ano de 1915 estouravam os impactos da grande seca do nordeste brasileiro, e eventos para reunir fundos em auxílio de seus atingidos passaram a ser promovidos no Salão enquanto a estiagem se estendia por anos, afetando principalmente o Ceará.¹³⁷ Uma vez mais, o diretor-secretário do Conservatório, Gomes Cardim, prontamente colocava o Salão ao dispor dos organizadores desses eventos.¹³⁸ No contexto, destacou-se o nome da professora de canto do Conservatório, Yvonne Bouron, que se apresentou em mais de um e chegou a organizar um dos concertos, contando com a apresentação de sua aluna Cecília Lebeis, e as amadoras e amigas Edith Capote Valente, Aurora Porto e Marietta Vampré.¹³⁹

Eram promovidos concertos, saraus e festas artísticas em auxílio de necessitados: vítimas de grandes enchentes, secas, outros desastres do norte ao sul do Brasil, entre outros. Com apoio da alta sociedade paulistana, de grandes fundações e até de órgãos internacionais, esses episódios eram divulgados na imprensa e ocorriam constantemente no Salão, que seguia sendo “gentilmente cedido pela diretoria” do Conservatório, em apoio compartilhado às causas em questão. Inserida nessa rede de solidariedade, a acima mencionada pianista Guimarães da Fonseca, por exemplo, era esposa do jurista e colaborador d’O Estado de São Paulo, Alonso Guayanaz da Fonseca – como o próprio jornal destacara na nota de divulgação. Ele foi também o fundador da Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo, em 1915. Mais emblematicamente ainda, a concertista levou seu filho a ser apresentado no concerto no Conservatório.

Entre 1915 e 1918, foram empreendidos no Salão do Conservatório, por diferentes agremiações, associações e grupos, grandes concertos em benefício “das criancinhas belgas”¹⁴⁰, “das crianças polacas e sérvias”¹⁴¹, “dos órfãos e viúvas dos soldados indianos mortos na guerra”¹⁴², “dos sírios pobres”¹⁴³, da Cruz Vermelha Francesa¹⁴⁴ e da Italiana¹⁴⁵. Todos tratavam de causas e grupos concernentes a territórios e povos diretamente afetados pela

¹³⁷ O Grêmio da Escola de Contabilidade promoveu um sarau literário-musical em benefício das vítimas da seca (**O Estado de São Paulo**, 6 de agosto de 1915, p. 10); Uma matinê dançante foi organizada e patrocinada por senhores e “gentis senhoritas” da alta sociedade paulistana e, à noite, uma festa artística, organizada pelo compositor George Charlton sob patrocínio do cônsul da França, com apresentações dos cantores Yvonne Bouron e Marçal Fernandes junto a Charlton, cujas verbas iriam em parte para a seca e em parte para a Cruz Vermelha Francesa (**O Estado de São Paulo**, 19 de setembro de 1915, p. 2)

¹³⁸ **O Estado de São Paulo**, 20 de junho de 1915, p. 4

¹³⁹ **A Cigarra**, 1 de dezembro de 1919, n. 125, ano VI, p. 35

¹⁴⁰ **O Estado de São Paulo**, 10 de fevereiro de 1915, p. 6 e 11 de fevereiro de 1915, p. 5

¹⁴¹ **O Estado de São Paulo**, 6 de junho de 1915, p. 2

¹⁴² **O Estado de São Paulo**, 10 de fevereiro de 1916, p. 2

¹⁴³ **O Estado de São Paulo**, 23 de maio de 1915, p. 5

¹⁴⁴ **O Estado de São Paulo**, 29 de abril de 1915, p. 4

¹⁴⁵ **A Cigarra**, 30 de janeiro de 1918, n. 84, p. 20

Primeira Guerra Mundial, irrompida em 1914. A repercussão internacional das mazelas da guerra era acelerada e impulsionada por uma imprensa que prosperava como nunca. Entre muitos artistas que se apresentaram nos concertos por essa causa, o professor e violoncelista Luiz Figueras, por exemplo, fixara-se em São Paulo justamente pelo motivo da Guerra, vindo do Conservatório de Londres, segundo o próprio jornal que divulgou sua participação. Ele e o também violoncelista, Renato Saverio Simoncelli, bem como os pianistas Guiomar Novaes e Alfredo Oswald, e os cantores Bellah de Andrada e Corbiniano Villaça apresentaram-se apenas em algum desses eventos. Já os nomes de Antonietta Rudge Miller, Yvonne Bouron e Cecilia Lebeis, e dos professores Zaccaria Autuori, Agostino Cantù e Luigi Chiaffarelli repetiram-se por vezes ao longo deles. Em maioria, todos estiveram no palco do Conservatório em outras ocasiões diversas. As consequências do grande conflito internacional direcionavam e passavam a definir boa parte dos acontecimentos, tanto nesse aspecto dos eventos empreendidos nos espaços culturais, como na própria circulação das artes e dos artistas.

Nesse intervalo de tempo o cotidiano se via por vezes interrompido, direta e minuciosamente afetado pelos ecos internacionais da Guerra. Apesar disso, ou quem sabe encorajados por isso mesmo, artistas do exterior continuaram vindo se apresentar no Salão. Vivenciava-se na cidade, mais do que nunca, a urgência por apresentações de artistas locais, devida ao déficit dos muitos grupos e companhias que, vindos de fora, costumavam suprir a demanda cultural que vinha sendo impulsionada em prol da pretensa capital artística. Muitos desses grupos se viram, no período da Guerra, impedidos de manter suas atividades, circuitos e viagens, precisando reduzir, interromper e cancelar suas apresentações. Ao mesmo tempo, o Brasil vinha ganhando espaço no circuito cultural cosmopolita, com idas e vindas de artistas próprios e estrangeiros, e passava a se tornar também uma rota viável à qual poderiam se dirigir e continuar se apresentando enquanto se seguia a crise na Europa. Foi o caso da espanhola Josefina Robledo Gallego, primeira mulher violonista a se apresentar no Salão.

Em 1917, Gallego viu seu primeiro concerto no Brasil ser atravessado pelas implicações da Primeira Guerra Mundial, cujos graves reflexos sociais seguiam afetando mais nações, resultando na interrupção da crucial exportação comercial brasileira à Europa. O clima na capital paulista era de violência e incerteza, com reivindicações da classe trabalhadora e penosos aceites de negociação – pela primeira vez – por parte do patronato. A violonista, que vinha de uma Espanha em plena crise política, que acabara de passar também por uma greve geral, apresentou-se justamente em julho e justamente em São Paulo: mês do estopim, no centro irradiador da greve que se alastrava e ganhava força pelo Brasil. Registrou-se no jornal uma

“diminuta concorrência”, apontando-se, no entanto, a não-correspondência do número de presentes ao “acontecimento artístico que devia ser”. Chegou a se associar a questão a um suposto caráter “vulgar” do violão, mas observando-se: “É natural, pois, certa desconfiança com que se recebem os violonistas, máxime num momento em que toda gente hesita diante da mais insignificante despesa...”¹⁴⁶, em referência maior ao momento socialmente e financeiramente temerário. Tendo seu virtuosismo reconhecido e elogiado pela imprensa, os fatos confirmavam que o problema na primeira vinda de Josefina fora o momento de crise, já que, em retorno ao Salão apenas dois anos depois, a violonista e compositora espanhola obteve “uma esplêndida concorrência”¹⁴⁷: apesar de muitos ecos se seguindo por anos, a Guerra havia terminado.

2.3 O espetáculo da formação musical

Em todo esse intrincado contexto, como expressado pelos exemplos anteriores, as mulheres concertistas se mantinham sempre pelo menos equiparada em número às figuras masculinas, na composição das ocasiões artísticas. Sem dúvidas, os espetáculos beneficentes representaram parcela expressiva das apresentações artísticas no Salão do Conservatório, sobretudo ao se olhar por esse prisma da crescente participação feminina no palco. No âmbito dos demais eventos daquele espaço, outra esfera em que elas passaram a se destacar numericamente, no mesmo período, foram as audições de professores para exposição de suas escolas de ensino e apresentação de alunos. Essas audições eram promovidas por educadoras e educadores da cidade com concurso de seus alunos, em formatos diversos. Parte considerável, presumidamente, eram aqueles que lecionavam no próprio Conservatório. Entre recitais, saraus e concertos, seus alunos se apresentaram constantemente no Salão ao longo das primeiras décadas de funcionamento do Conservatório. Nesse sentido, dentre os muitos registros, misturavam-se frequentemente as informações em relação à ligação institucional ou não de professores e alunos concertistas aos cursos do Conservatório. E, ainda que boa parte deles fosse certamente ligada à instituição de ensino dramático e musical, nem sempre tais professores estavam levando ao palco os alunos de suas turmas do estabelecimento – ou não somente eles, mas também alunos particulares.

Esses professores que atuavam na cidade promovendo naquele espaço institucional seus eventos artísticos, estavam apresentando à sociedade alunas e alunos prodigiosos e as próximas

¹⁴⁶ **O Estado de São Paulo**, 30 de julho de 1917, p. 3

¹⁴⁷ **O Estado de São Paulo**, 27 de maio de 1919, p. 2

gerações de concertistas de São Paulo. Foram realizadas audições de estudantes de canto, piano, violino, violoncelo, harpa e flauta. Os caminhos percorridos por esses eventos e pelos sujeitos que os compuseram ao longo do tempo, desde o ano em que a instituição de ensino se transferiu para o prédio da Avenida São João, revelam um pouco sobre os rumos da música de concerto e da educação musical no período abordado. Entre 1909 e 1930, a presença marcada e o alto índice de atividades desses professores e professoras permitiram a apresentação em concerto de ao menos 298 estudantes. Dentre os eventos organizados por professores no Salão, havia apresentações em que contavam também com a atuação de outros professores e vice-versa, além de uma frequente participação de alunos de outros professores e instrumentos. Assim, além de dividirem o palco entre si, provavelmente acompanhavam, assistiam e eventualmente colaboravam com as audições dos alunos de seus pares.

AUDIÇÃO MUSICAL

A conhecida professora de harpa senhorita Olga Massucci dará hoje no salão do Conservatório, às 8 horas e meia da noite, uma audição musical para apresentação de sua escola.

Nesse concerto tomarão parte as senhoritas Olga Meira, Alzira Silveira e Elvira Leal, a exma. Sra. D. Alice S. Fischer (discípula do Conservatório Dramático e Musical), a senhorita Luizinha Azevedo (discípula do professor Bastiani) e do professor sr. Luiz Chiaffarelli e o maestro João Gomes de Araújo.¹⁴⁸

Assim constava uma nota de divulgação de audição de 1910, da escola de harpa da professora e concertista italiana Olga Massucci, uma das primeiras a ter esses eventos educativos ocorridos no Salão do Conservatório divulgados. A pluralidade da composição da audição era destaque na nota: o texto apontava a participação outros professores e também alunas – estas, de Massucci, de outros professores, de outros instrumentos, e da própria instituição dramática e musical. A eleição desse formato de audição e o destaque ao caráter dessas participações – sendo este um exemplo desses eventos lá ocorridos – apontava a um entrosamento entre esses indivíduos, tanto do ponto de vista de sua atuação no âmbito da performance artística (o que era prática comum em outros espaços culturais), quanto em relação a suas atividades na esfera educacional. No mínimo parecia haver, naquele momento, um esforço comum por se observar, bem como compartilhar as práticas e concepções artísticas que se desenvolviam e iam sendo transmitidas dentro do círculo da música de concerto em São Paulo. Os registros de apresentações da professora Massucci na imprensa exemplificam isso, mostrando que, desde a fundação do Conservatório até à década de 1920, ela foi uma figura que esteve corroborando essa dinâmica de convívio artístico no Salão do Conservatório.

¹⁴⁸ **O Estado de São Paulo**, 3 de junho de 1910, p. 4

Em 1906, a harpista participava de um concerto do celebrado flautista Pattapio Silva, ainda no prédio antigo do Conservatório, junto a Paulo Florence e João Gomes de Araújo, entre outros.¹⁴⁹ Então pelos idos de 1910, realizara algumas audições com os professores e alunas referidos no parágrafo anterior.¹⁵⁰ E em 1920 via-se novamente ligada a uma audição de alunos, dessa vez, porém, participando em concerto organizado pela professora de canto Climene Duval Baroni, que contou com apresentação de seus dois alunos, Octacilio Machado de Campos e André Bassi, da jovem Lucy Mesterton, do professor Crescenzo Carlino e da professora Massucci.¹⁵¹ Ainda, em 1913 participara do concerto em prol do monumento a Edu Chaves, junto ao maestro Furio Franceschini, e às pianistas Antonietta Rudge e Lucilia de Mello.¹⁵² Esta última era uma das conhecidas ex-alunas de Luigi Chiaffarelli que, já na função professoral, além de se apresentar em outros eventos, também promovia audições de alunos no Salão. Um sarau que organizara em 1923 foi destacado na imprensa pelo reconhecimento da qualidade de sua escola de ensino de piano, legitimado pela continuidade do trabalho de educação musical do professor Chiaffarelli, já falecido naquele momento.

Sarau musical

A distinta professora d. Lucilia de Mello, uma das emeritas pianistas formadas pelo grande maestro Luiz Chiaffarelli, para perpetuar em S. Paulo os ensinamentos da sua excelente escola, realizou, no salão do Conservatorio, um bello sarau musical, para apresentação de suas alumnas senhoritas Dulce Vianna e Carlota Munhoz e meninas Aparecida Lellis Vieira, Maria de Lourdes Pamplona e Denguinha Ferreira.

[...]

Todas as interpretes, cada uma dentro de suas tendências e de seu temperamento, demonstraram bôa technica e um modo de tocar que muito recommenda a escola da competente professora d. Lucilia de Mello.

O auditorio soube dar-lhes o devido apreço, applaudindo-as entusiasticamente. Nós, que acompanhamos carinhosamente a cultura musical de S. Paulo, sentimo-nos satisfeitos por podermos registrar que as antigas discipulas do ilustre professor Chiaffarelli, as legítimas continuadoras de sua alta missão na terra paulista, o substituem digna e brilhantemente.¹⁵³

A referência feita à continuação da escola musical e da missão educacional de Luigi Chiaffarelli era diretamente referenciada no feminino: tratava-se *das discípulas* do professor, suas sucessoras *legítimas*. Isso não era de se estranhar, já que a maioria de quem estava germinando a realização desses eventos, compartilhava três características: ser mulher, pianista e ex-aluna de Chiaffarelli. E o Conservatório Dramático e Musical evidenciava-se como um

¹⁴⁹ **O Estado de São Paulo**, 16 de outubro de 1906, p. 3

¹⁵⁰ **O Estado de São Paulo**, 21 de dezembro de 1910, p. 2

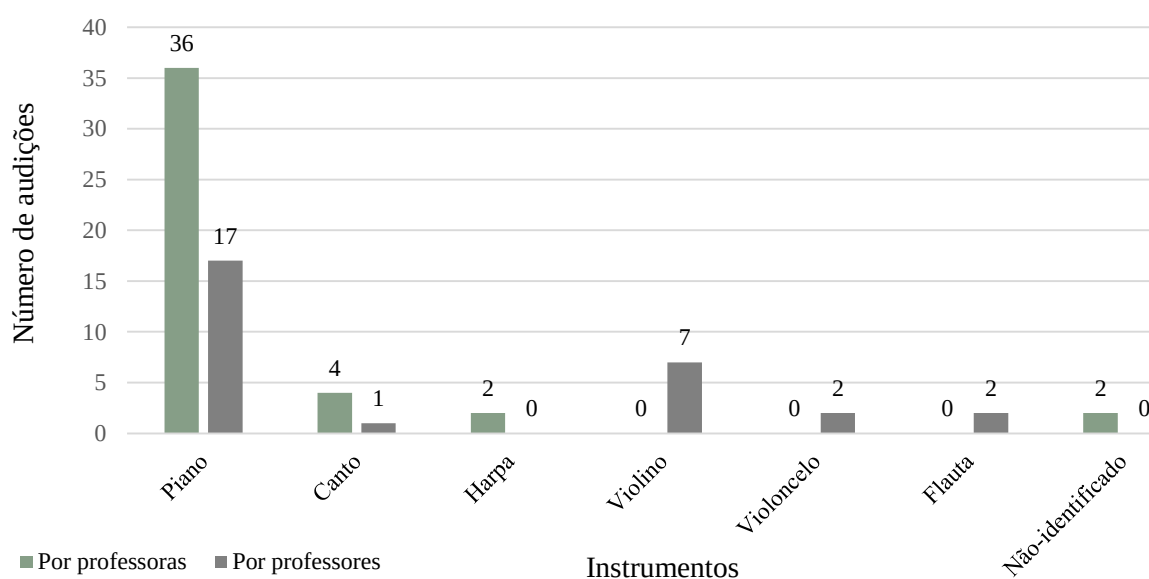
¹⁵¹ **O Estado de São Paulo**, 1 de novembro de 1920

¹⁵² **O Estado de São Paulo**, 25 de outubro de 1913, p. 6

¹⁵³ **A Cigarra**, 1 de novembro de 1923, n. 219, ano XI, p. 34

palco central desse processo, já que tanto através de seu Salão de concertos, quanto a partir do fato de que tal escola pianística, além de advir de um dos principais fundadores do Conservatório, vinha sendo mantida e transmitida, em maior parte, por professoras e ex-alunas da própria instituição. Além do professor Chiaffarelli, outros importantes nomes da instituição tiveram uma continuidade realçada através de discípulas de prestígio. Dentre eles, como se verá, destacou-se também o professor José Wancolle. Dentre as discípulas desses mestres, para além de nomes que ficaram reconhecidos dentro e fora do Brasil como Guiomar Novaes e Antonietta Rudge, e ademais da própria Lucília de Mello, nomes como Maria Edul Tapajós, Escolástica Vieira, Alice Serva, Victoria Serva, Dinorah de Carvalho e Gilda de Carvalho foram responsáveis pela maioria absoluta das audições musicais estudantis do Salão do Conservatório em suas duas primeiras décadas de atividades.

Gráfico 1 - Audições de estudantes promovidas por professores no Salão do Conservatório (1909-1930)



Ao se analisar os números dos eventos desse tipo registrados na imprensa, é observada uma manifesta centralidade em voga dos estudos e da prática pianística na cidade. Esta centralidade chegou a ser apontada e contundentemente criticada por Mário de Andrade em 1922, quando, na primeira publicação da revista modernista *Klaxon*, cunhou o termo “pianolatria”, através do qual inferia que este favoritismo era responsável por um flagrante atraso musical de São Paulo, sobretudo em relação ao Rio de Janeiro.

Pianolatria

É costume dizer-se que São Paulo está musicalmente mais adiantado do que o Rio. [...]

— E a nossa escola, de piano? retrucarão... Não ha dúvida. Possuimos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano, aqui uma das causas do nosso atraso musical? É. Dizer musica, em São Paulo, quási significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões.. Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional...

Mas é quási só. Certo: ha na cidade virtuosi e professores de canto, violino, harpa etc. de seguro valor. Mas não ha o que se poderia chamar a tradição do instrumento. Não ha uma continuidade de orientação firme e sadia. E, principalmente, não ha alunos. O violinista com estudo de 6 annos é rarissimo. O flautista ainda o é mais. No entanto um Figueras, um Mignone, que dignos, cuidadosos mestres!...

Mas qual! ha uma fada perniciosa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!...

"Sou alfa e ómega, primeiro e último, principio e fim" como no Apocalipse.

E as manifestações mais elevadas da musica? E o quarteto e a sinfonia?

São Paulo não conseguiu ainda sustentar uma sociedade de musica de câmara.

E só agora a sinfonia parece atrair um pouco os pianólatras paulistanos.

Bem haja pois a Sociedade de Concertos Sinfônicos!

E no Rio ha tudo isso. Ha tradição de violino, de violoncelo, de canto... Com que inveja verificámos ha pouco o admirável conjunto de Paulina d'Ambrósio! no Rio ouve-se a sinfonia periodicamente.

São Paulo tem apenas uma educação pianistica, uma tradição pianistica. Necessitamos dum quarteto verdadeiramente activo. Precisamos proteger a Sociedade de Concertos Sinfônicos, em tão boa hora inaugurada.

Só então, livre do preconceito pianistico, São Paulo será musical.

M. de A. ¹⁵⁴

Esta associação estabelecida por Mário de Andrade vinculava, primeiramente, tal atraso de São Paulo à falta das práticas sinfônicas, “manifestações mais elevadas da música”, em prol da fissuração pela prática pianística, argumentando que o Rio de Janeiro estava mais adiantado por focar na esfera sinfônica. Interessantemente, apenas seis anos antes no jornal O Estado de São Paulo, o anúncio de um recital da pianista virtuose Antonietta Rudge a se realizar no Salão do Conservatório, explicitava a seguinte preocupação:

¹⁵⁴ **Klaxon:** mensário de Arte Moderna, 15 de maio de 1922, n. 1, p. 8

No Rio, a nossa distinta patricia alcançou sempre sucessos estrondosos. Nunca lhe foi preciso passar bilhetes para os concertos que tem realizado naquela capital – e, entretanto, sempre o salão se enchia literalmente, e d. Antonietta tinha a aplaudi-la a mais fina sociedade fluminense. É preciso, é indispensável que o mesmo suceda em S. Paulo.

Em todas as casas de música encontram-se bilhetes para esse concerto. Que nenhum dos admiradores de d. Antonietta Rudge Miller deixe de ir ao seu festival da próxima quinta-feira.¹⁵⁵

Este cotejo de opiniões e preocupações aponta a duas constatações. A primeira, em torno da realidade do desenvolvimento social dessas localidades no plano artístico, com a possibilidade de que, de fato, o Rio de Janeiro estivesse se movendo mais agilmente do que São Paulo na marcha de um dito progresso musical – efetivamente, acompanhando mais de perto as tendências e caminhos da arte europeia. Portanto, tendo, nesses poucos anos (entre uma publicação e outra expostas acima), imergido na cultura sinfônica. Ademais, inclui-se nesta percepção a maior tradição de relações e as conexões mercatórias já mais estabelecidas com sujeitos estrangeiros, companhias e grupos artísticos no Rio de Janeiro.

De outro lado, é oportuno refletir sobre como, mais do que o conteúdo das críticas propriamente, a preocupação, por parte de São Paulo, com o desenvolvimento do Rio de Janeiro era uma verdadeira constante, evidenciando o cenário de disputa e corrida cultural, econômica e política entre as duas cidades. O ideal de tornar São Paulo a nova capital artística do Brasil intensificava-se à medida que se aprofundavam e expandiam suas relações culturais com a “ponta de lança” do progresso e da elevação artística, a Europa. Sobretudo a partir das ondas imigratórias deflagradas em fins do século XIX.

Desse modo, como que voltando um olho ao que ocorria nos centros da arte e da moda europeus, e o outro, a como se desenvolvia o Rio de Janeiro nesse contexto, a classe artística de São Paulo ia, através de análises, críticas e sugestões estratégicas, direcionando e designando seus caminhos e novas vias. Evidentemente, a esfera da educação musical era uma destacada via nesse processo. Notavelmente, os olhares que se voltavam às disputas interestaduais, estavam se voltando sobretudo à problemática da prática do piano e, inevitavelmente, às mulheres tais como Antonietta Rudge, acima referida.

Portanto, além de crescente o número de concertistas participando ativamente do circuito desses eventos musicais, a prática do piano passava a colocar as mulheres no topo dos números do ensino musical e da organização dos eventos a ele correlatos no Conservatório. Ademais, no caso do Salão, este fenômeno pianístico parecia inclusive aumentar as

¹⁵⁵ **O Estado de São Paulo**, 24 de janeiro de 1916, p. 6

oportunidades e mesmo a frequência de concertos musicais de outros instrumentos sendo promovidos. Embora não necessariamente vinculados às práticas sinfônicas, como requeria o professor Mário de Andrade em sua crítica, clamando pela formação de um quarteto de cordas ativo na cidade, as apresentações musicais, realizadas por concertistas de dentro e fora de São Paulo, eram compostas por uma variedade de instrumentos, escolas e programas. E até mesmo dentro do prisma das audições de estudantes da cidade, ainda que numericamente distantes em relação às muitas performances de piano, as apresentações de outros instrumentos contavam quase sempre com a participação de alunas.

Mário de Andrade, porém, ressaltava também, em sua mesma crônica “Pianolatria”, a falta de alunos de outros instrumentos, bem como de tradições e escolas musicais nesse contexto. Como contraste em relação a essa falta, no entanto, o autor, que então era professor de matérias teóricas no Conservatório, sublinhava os nomes de seus colegas Alferio Mignone e Luiz Figueras, professores de flauta e cordas, respectivamente. O violoncelista e professor Figueras fazia parte dos professores que organizaram no Salão do Conservatório audições que chegaram a ser divulgadas na imprensa. Uma audição de seus discípulos de violoncelo em 1919 contou com a participação de dez alunos e seis alunas¹⁵⁶ – número significativo e equilibrado, considerando-se a concentração esperada de alunas nas turmas de piano e canto, e considerando-se também o acima referido apontamento de Andrade justamente sobre a inexistência de alunos, feito apenas três anos depois. O evento contou também com uma pianista, Bellah de Andrada, cuja participação se deu em substituição do já professor àquela altura, Francisco Mignone. Dentre os alunos do professor Figueras, no programa desta sua audição, constava Mario Camerini, seu discípulo que, naquele momento, cursava também piano no Conservatório, paralelamente a seus estudos de violoncelo. Dez anos depois, Camerini sairia na capa d’A Cigarra¹⁵⁷ por ter sido selecionado como novo professor catedrático de violoncelo no Conservatório de Amiens, na França – feito que fora bastante exaltado, e que mostrava a relevância da continuidade das escolas musicais em São Paulo, colocando em perspectiva sua inserção naquele contexto cosmopolita do meio artístico.

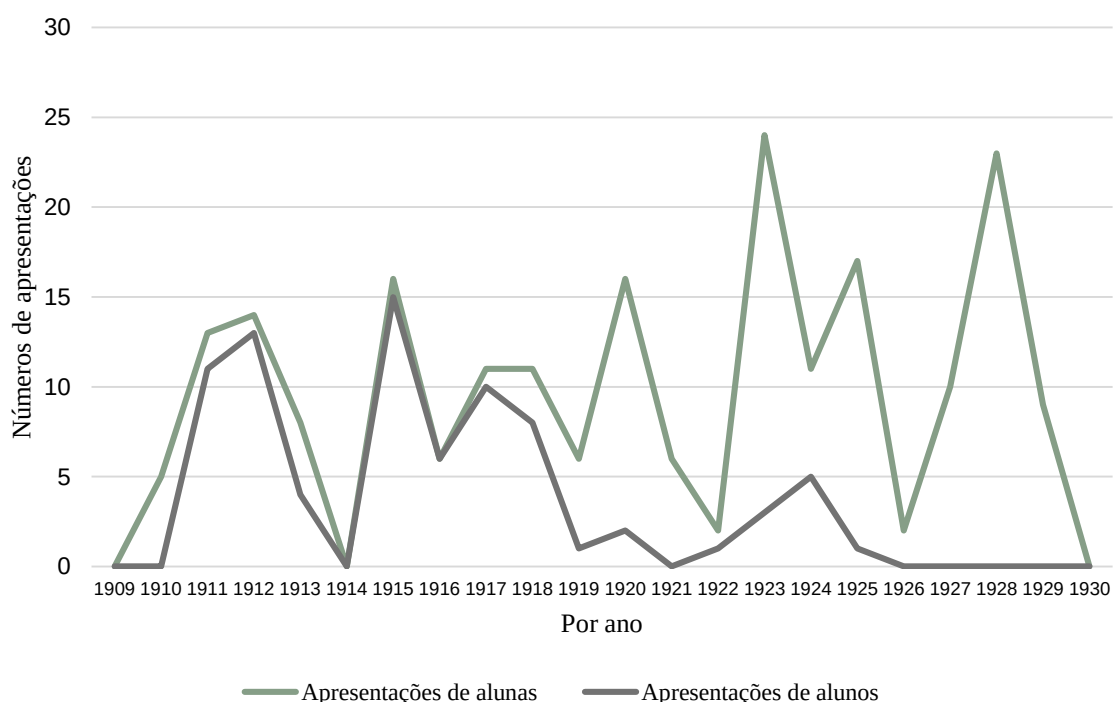
Isto é, este caso de Mario Camerini destacou-se na dinâmica da educação musical àquela altura pelo fato de Camerini ter sido um expoente da música naquele tempo, mas provavelmente também por estar inserido na questão apontada por Mário de Andrade em sua crônica antes referida: uma ainda deficitária engrenagem de escolas e tradições de ensino na capital paulista.

¹⁵⁶ **A Cigarra**, 1 de junho de 1919, n. 113, ano VI, p. 41

¹⁵⁷ **A Cigarra**, 1^a quinzena março 1929, n. 113, ano VI, p. 41

Camerini, tendo sido primeiramente estudante no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, estudando depois em São Paulo e no Conservatório Dramático e Musical, e acabando como professor na França, foi um exemplo notável. Ex-aluno de Figueras, Camerini, já tornado em professor de destaque, compunha o indício de que, ainda que deficitária, a existência de alunos de diferentes instrumentos na cidade já passava a permitir a constituição de escolas e alguma tradição de ensino. E ocorre que, nesse sentido, a partir da década de 1910, justamente a (criticada por Andrade) tradição pianística que vinha se consolidando em São Paulo, foi o que mais passou a remodelar os rumos e as estatísticas de concertistas, alunos e professores na cidade – quiçá até mesmo sua concordância nominal, já que quanto a isso seria mais preciso dizer: alunas e professoras.

Gráfico 2 - Apresentações de alunas e alunos concertistas no Salão do Conservatório entre 1909 e 1930



Tornavam-se observáveis como fenômeno os casos de alunas que, introduzidas ao público como concertistas nas audições educacionais, passavam a participar frequentemente de eventos musicais diversos e, mais e mais, retornar posteriormente às apresentações como organizadoras e mestras de suas próprias classes – em vasta maioria, de piano. Dessa transformação o Salão do Conservatório foi também palco notável. Exemplo emblemático desse cenário em movimento foi a pianista e compositora Dinorah de Carvalho, cuja trajetória foi transpassada pelo Conservatório Dramático e Musical e passível de ser acompanhada no

palco do Salão desde seus estudos, passando por sua consolidação como concertista virtuose, até seu reconhecimento como mestra de piano.

Já em 1910, Dinorah de Carvalho aparecia em registros de diferentes eventos musicais ocorridos no Salão. A primeira referência na imprensa à menina se apresentando neste espaço era de agosto de 1910, em uma festa promovida pelo Gymnasio Italo-Americano, com conferências¹⁵⁸ e um concerto. Apresentou-se junto a Serafino Cialone, à menina Nair de Carvalho e às senhoritas Bianca Giuliodoro e Antonietta Pasquale. Em outubro do mesmo ano, Dinorah constava, em uma extensa lista dos “alunos que mais se distinguiram no ano letivo”¹⁵⁹ no Conservatório, da seguinte maneira: “senhorita Maria Dinorah de Carvalho, 3º ano”¹⁶⁰. Tratava-se dos nomes daqueles que se apresentariam em um sarau dramático e musical do Conservatório para solenizar o encerramento das aulas daquele ano no estabelecimento. Expondo seus mais destacados alunos, o evento contava também com a presença dos professores João Gomes de Araújo, José Wancolle, Crescenzo Carlino, Agostino Cantù e Giulio Bastiani.

Dinorah de Carvalho ingressara no curso de piano do Conservatório em 1908, aos doze anos, diplomando-se em 1916. Ainda em 1915 passara a dar aulas na própria instituição, seguindo na função docente no estabelecimento até 1918. Naqueles anos, participou de eventos no Salão ao lado de diferentes músicos e formações musicais diversas.¹⁶¹ Em 1921, a destacada pianista foi estudar em Paris, onde ficou por quatro anos e foi orientada pelo renomado professor húngaro Isidor Philipp. Pouco depois de retornar ao Brasil, quando já contavam dez anos do início de sua atividade docente ainda no Conservatório, notas na imprensa registraram uma audição no Salão do Conservatório: era 1925 e ocorria um recital de piano de Lourdes Pereira de Almeida, uma “pequena e talentosa pianista, discípula da distinta professora d. Dinorah de Carvalho”¹⁶². Uma vez mais, a concertista transmutava seu posto naquele mesmo palco: agora, promovia e orientava uma audição educacional. Antes, fizera-o ao passar das

¹⁵⁸ Foi dada nesse evento a conferência “La missione degli italiani all'estero”, mencionada anteriormente neste capítulo.

¹⁵⁹ **O Estado de São Paulo**, 27 de outubro de 1910, p. 6.

¹⁶⁰ Fato curioso é que em 1944, a própria pianista solicitou e obteve a correção de seu nome nos registros da instituição. Sua matrícula então passou a conter a correção solicitada para “Dinorah de Carvalho Gontijo”; já seus registros referentes ao vínculo profissional passaram a referenciar seu nome de casada, como requerido: “Dinorah de Carvalho Muricy”. Acervo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

¹⁶¹ Na imprensa registraram-se duas apresentações suas em eventos artísticos lá ocorridos: em 1915, compôs um recital junto ao cantor Mario Pinheiro, à harpista Ida Sapelli Pinheiro, ao violoncelista Saverio Simoncelli e ao maestro Crescenzo Carlino. Já em 1916, participava de um festival artístico organizado pelo mesmo Mario Pinheiro junto ao também cantor, Marçal Fernandes, em que tomaram parte Maria de Lourdes Paiva e Branca Giorlovani.

¹⁶² **A Cigarra**, 2ª quinzena de maio de 1925, n. 253, ano XIV, p. 37

apresentações como aluna àquelas que passava a realizar já como conceituada concertista. A trajetória de Dinorah de Carvalho para além do Conservatório teria ainda muitas transmutações, já que a pianista ocupou, ao longo da vida, diferentes e importantes cargos, por vezes pioneiros, em sua carreira musical – como criar e dirigir a primeira orquestra feminina da América Latina, ainda na década de 1930, a Orquestra Feminina São Paulo. Mesmo no período em que esteve desvinculada oficialmente do estabelecimento de ensino, mantinha sua ligação com o Conservatório, fosse através de eventos no Salão ou das prognosticáveis relações com membros da instituição e daquele círculo artístico próprio. Como professora, teve entre seus alunos nomes como Almeida Prado, e quanto a outros cargos, veio, ainda, a ser inspetora federal do Conservatório, vinculando-se efetivamente, a partir de 1939, uma vez mais, ao estabelecimento paulistano de ensino e suas transformações próprias, e então permanecendo definitivamente.

Em matéria de perpassar e factualmente acompanhar destacadas trajetórias artísticas, assim como com Dinorah de Carvalho, o Salão do Conservatório esteve ligado a diferentes sujeitos e grupos. Outro exemplo expressivo que esteve estreitamente ligado a este espaço, e cuja trajetória corroborou com a suposição sobre um impulsionamento na difusão de eventos musicais de outras naturezas a partir do boom da prática pianística de salão, foi o violonista paulistano, Américo Jacomino, que ficou conhecido como Canhoto. O músico começou a realizar concertos no Salão em 1916. No primeiro deles, apresentou-se em seguida de uma conferência cujo tema era justamente “O violão”.¹⁶³ Ao fim do mesmo ano de 1916, apresentou um concerto junto ao cantor Marçal Fernandes¹⁶⁴ e aos professores Sotero de Souza, Laura Vestarini, Luiz Bueno, Carlos Peixoto e Ruggero Furlanetto (do Conservatório).¹⁶⁵ Em outro evento daquele ano, o auditório “enchia o salão por completo”, lia-se na imprensa¹⁶⁶. Composto por concerto seu e conferência do poeta e teatrólogo paulista, Danton Vampré. Tamanho sucesso, provavelmente, se devia à conjunção de alguns fatores, a despeito de um preconceito e distanciamento ainda expressivos naquele momento em torno da prática violonística,

É plausível pensar no peso de Jacomino ser um virtuose paulistano, participando e promovendo duas novidades que despertavam, para o bem ou para o mal, uma curiosidade geral: as apresentações em formato de conferências e os concertos virtuosísticos de violão.

¹⁶³ **O Estado de São Paulo**, 27 de junho de 1916, p. 5

¹⁶⁴ Fernandes, naquele mesmo ano, além de se apresentar no Salão também junto à Dinorah de Carvalho, organizara e compunha a Companhia Lírica Nacional em São Paulo. Ademais, apresentara-se ao longo dos anos outras vezes também no Salão.

RUSO, Francisco In: *TEATRO musicado em São Paulo (1914-1934)*. Coord. por Virgínia de Almeida Bessa. Disponível em: <https://teatromusicadosp.com.br/pessoa/523>.

¹⁶⁵ **O Estado de São Paulo**, 5 de dezembro de 1916, p. 9

¹⁶⁶ **O Estado de São Paulo**, 6 de setembro de 1916, p. 5

Assim, Canhoto estava passível de elevar o nome da amada capital paulista, expondo e valorizando sua modernidade. Além disso, o violonista já passava a se relacionar com figuras daquele círculo social ligado ao Conservatório, à imprensa e às sociabilidades de salão. Dentre concertos diversos no Salão do Conservatório ao longo dos anos, o violonista também se apresentou em 1925 junto ao cantor Santino Giannattasio e ao também cantor, também violonista e compositor paulistano, Roque Ricciardi, que ficaria mais conhecido como Paraguassu¹⁶⁷. Giannattasio, que também se apresentou em variados eventos no Salão, chegaria a gravar, poucos anos depois, uma composição do professor Félix de Otero, do Conservatório.¹⁶⁸ Todos esses pontos, somados ao fato relevante de que o palco em que Canhoto mais se apresentou em toda sua carreira foi o do Salão do Conservatório¹⁶⁹, corroboram a ideia de uma ampliação das pontes estabelecidas entre diferentes instrumentos e escolas musicais ao longo do tempo sobre aquele palco. Mais do que isso, expõem um papel pouco observado do Salão e seus sujeitos no desenrolar de novas percepções, quem sabe nem tão conservadoras, sobre a música e o concerto.

Além de tudo isso, o interesse e sucesso gerados pelo evento, deveriam estar ligados à popularidade, naquele momento, das conferências: uma verdadeira febre no período – como, inclusive, demonstrado anteriormente neste capítulo, ao se destacar alguns apenas, dentre muitos eventos desse tipo que foram realizados no Salão. Tratando do fenômeno desta febre em seu “Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana”, a historiadora Marcia Camargos expôs:

A Sociedade de Cultura Artística, ao definir sua função – trabalhar pelas artes nacionais por meio da organização e patrocínio de eventos –, estipulou, em estatuto, que suas noites deveriam contar com pelo menos uma conferência antecedendo o concerto musical. Os sócios-fundadores, dentre os quais se destacavam Vicente de Carvalho, Nestor Rangel Pestana, Armando de Sales Oliveira, Mário de Andrade e Freitas Valle, concordavam que as conferências funcionariam como excelente propaganda. Principalmente porque, se até nos países em que a leitura era difundida se preferia ouvir em vez de ler, no Brasil, com uma população pouco afeita ao texto escrito, as conferências seriam sucesso garantido.¹⁷⁰

A Sociedade de Cultura Artística, fundada em 1912, teve sua cerimônia de abertura realizada no Salão do Conservatório, e frequentemente promovia seus eventos artísticos

¹⁶⁷ Grande nome da nascente indústria fonográfica e da popularização da rádio também.

¹⁶⁸ A canção “Eu olhos sei de um”, de Félix de Otero e João de Deus, foi gravada pelo cantor em 1929, pela famosa gravadora Victor. INSTITUTO MOREIRA SALLES. Artista: Santino Giannattasio. In: Portal da Discografia Brasileira. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/23078/santino-giannattasio>.

¹⁶⁹ ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. Orientador: Flávia Camargo Toni. 2002. 164 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 87

¹⁷⁰ CAMARGOS, Op. Cit., p. 76

diversos naquele mesmo espaço, bem como as reuniões de seus membros e diretoria, desde a primeira. Diversos membros do Conservatório constavam como membros da Sociedade e/ou mantinham participação ativa nessas reuniões. É pertinente sublinhar a consonância dos integrantes, bem como das concepções da Cultura Artística com as práticas no Salão do Conservatório. A congruência dos sujeitos que compunham essas diferentes instituições era conspícua nas mais diversas ocasiões no Salão, com destaque às festas artísticas promovidas pela imprensa cultural – a mesma que registrava e avaliava os demais eventos do espaço regularmente. Outra congruência era a aposta nas conferências como propaganda para a promoção de temáticas culturais e performances artísticas, feita por parte desses sujeitos (como exposto acima por Camargos). A preferência brasileira por ouvir em vez de ler estava, sem dúvidas, relacionada aos baixos índices de escolarização e a uma forte tradição oral do país de origem colonial. Este gosto e costume vinha sendo alcançado e transformado por novas estratégias de exposição e de instrução, como as conferências, nesse plano citadino e no meio cultural. Isso estava, contudo, inserido em uma transformação maior da educação brasileira como um todo. A busca por rumar em direção ao ideado progresso da nação possibilitava essas mudanças, de modo mais consistente e em maior quantidade, através do projeto republicano de escolarização em massa da população. Sobretudo partir dessa transformação maior é que a expansão da presença e atuação feminina no campo da educação artística e musical propriamente era outorgada naquele meio. E completa a explicação sobre como se viabilizou efetivamente esta ampliação das mulheres no ensino musical outra congruência observável no cotidiano daquele tempo: o piano. Aquele recente meio de acesso e desenvolvimento musical que vinha sendo popularizado desde a esfera privada – lugar máximo da presença feminina até então –, sobretudo a partir das boas práticas de instrução para meninas.

Como exposto, era notório o crescimento do número de mulheres também na função de professoras – para além da atividade de concertistas propriamente. Dentro disso, a destacada pianista Gilda de Carvalho foi também uma das figuras a “se transfigurar” em pleno palco do Salão do Conservatório através do piano ao longo das décadas de 1910 e 1920. Acerca disso, um texto n’A Cigarra, divulgando sua estreia (provavelmente em um concerto solo) no Salão, sublinhava, em um trecho:

Não é que seja raro, entre nós, o aparecimento de uma cultora do piano. Ao contrário, o piano é o elemento em que se sentem bem as nossas patricias affeitas ás coisas da arte. Elle tem produzido o melhor das nossas artistas, cujos nomes não necessitamos relembrar.¹⁷¹

Observando e descrevendo a popularidade e preferência do piano por parte de uma considerada elite artística feminina, a revista imediatamente em seguida confirmava: era o piano a estar proporcionando o alcance dos mais altos níveis dessas concertistas e da arte na cidade. Isto é, o fenômeno saltava aos olhos e ouvidos da imprensa cultural, fortalecia a expansão da educação musical, inspirava novos caminhos e os abria através dessas figuras que iam conquistando seu renome. Essas, faziam-no no palco, nas salas de aula e então, muitas vezes, novamente no palco como docentes. O mesmo texto acima, em outra passagem, afirmava sobre Gilda de Carvalho: “É que se trata de quem já deu de si provas magnificas: – ja teve as honras de menina prodígio e tem hoje as de discipula dilecta de um distincto de nossos professores”. Ocorre que Gilda era uma das alunas prodígio de Luigi Chiaffarelli. Já em 1917 participava dos saraus musicais de alunos promovidos pelos professores Chiffarelli e Agostino Cantù no Salão. Desde lá era mencionada pela imprensa como uma “artista consagrada em São Paulo e no Rio de Janeiro, apesar da pouca idade”¹⁷² e da posição de aluna. Em um deles, contou com a participação de outra estudante, a aluna de canto do maestro E. Castellano, Mina Klabin.¹⁷³

Em 1925, a já “professora dona”¹⁷⁴ Gilda de Carvalho retornava ao Salão para uma audição de piano de uma discípula sua, a senhorita Irinéa Forjaz – transformando, diante dos olhos voltados àquele palco, sua posição na educação musical. Outra aluna sua também concertista prodígio foi a carioca Wilma Graça, que veio a se tornar professora de piano e teoria musical, inclusive de nomes como Chico Buarque, Edu Lobo, Francis Hime, Ivan Lins, Milton Nascimento e Nana Caymmi, no Rio de Janeiro. Gilda de Carvalho perpassou e movimentou, portanto, a história do Salão do Conservatório assim como o fez com a história da educação pianística e musical brasileira dentro e fora de São Paulo, onde se lançou.

No mesmo sentido, a pianista paulista Lucia Branco seria professora de Arthur Moreira Lima, Nelson Freire, Jacques Klein, Nise Obino e Tom Jobim. Aos doze anos, foi a aluna de piano escolhida para tocar sob regência do professor João Gomes de Araújo em apresentação no Salão do Conservatório, pela ocasião da visita do reconhecido ator francês Félix Huguenet ao estabelecimento, ocorrida em 1915.¹⁷⁵ Junto a dois alunos do curso dramático, Ignez Ferrari

¹⁷¹ **A Cigarra**, 15 de março de 1919, n. 108, ano V, p. 37. Grifos meus.

¹⁷² **A Cigarra**, 31 de maio de 1917, n. 67, ano IV, p. 24

¹⁷³ **A Cigarra**, 14 de junho de 1917 – n. 68 – ano IV, p. 35

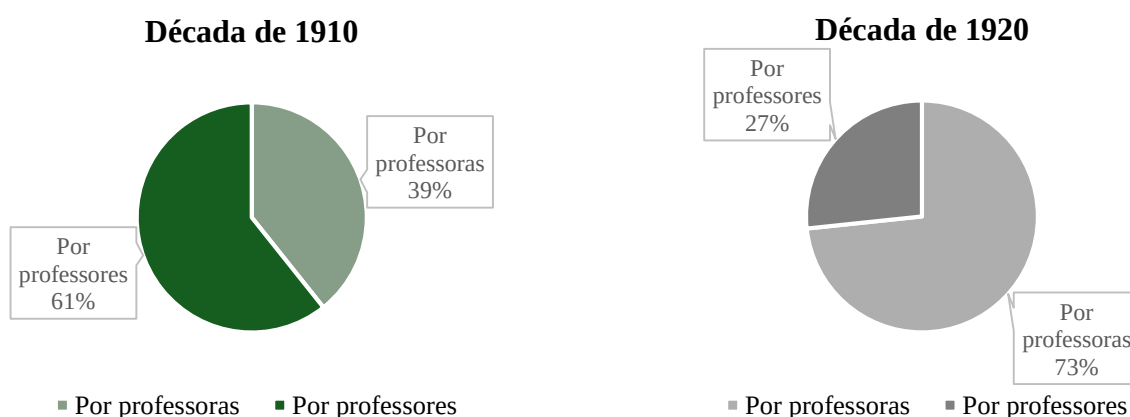
¹⁷⁴ **A Cigarra**, 2ª quinzena de junho de 1925, n.255, ano XIV, p. 34

¹⁷⁵ **O Estado de São Paulo**, 31 de julho de 1915, p. 5

e Emilio Russo, apresentou-se e foi bastante enaltecida pelo convidado ilustre, que elogiou também a dupla que representava ao som do piano. A prodigiosa pianista foi aluna do professor José Wancolle na instituição e lá se formou com apenas quinze anos, tendo ganhado ainda medalha de ouro em um concurso. Em seguida, foi estudar na Bélgica com Arthur De Greef, pianista e compositor, discípulo do húngaro Franz Liszt, e chegou a dar turnê pela Europa. Esta discípula, nascida quase junto ao Conservatório paulistano, pouco pôde ser apreciada no palco da instituição paulistana, já que logo partiu a desempenhar carreira fora. Levou, no entanto, muitos de seus ecos para além das fronteiras paulistas e o além-mar, ao longo de gerações.

Aquelas que mais organizaram audições de alunas no Salão do Conservatório no período em questão foram discípulas da “escola Chiaffarelli” que vieram a ser prestigiadas professoras, com classes grandes e bastante ativas no círculo do Conservatório: Maria Edul Tapajós e as irmãs Alice e Victoria Serva. A primeira, a professora Tapajós, conduziu àquele apreciado palco diferentes alunas suas, que eram adjetivadas como “prodigiosas” na mesma proporção em que sua mestra de piano o era como “distinta”, nas mesmas notas em páginas da imprensa – frequentemente. Em uma nota de 1925 d’A Cigarra, apontava-se “grande aproveitamento e segura orientação apresentados à sociedade”¹⁷⁶ por sua aluna Menininha Lobo no Salão. Guilhermina de Freitas Lobo, conhecida por Menininha Lobo, foi outra concertista de renome internacional e posteriormente também professora no Conservatório. Tendo sido discípula de Maria Edul Tapajós, Alfredo Oswald e Magda Tafliaferro, de quem foi assistente, estudou também com o grande pianista e professor austríaco Artur Schnabel, na Alemanha.

Gráficos 3 – Comparativo de percentual de audições promovidas por professoras e professores nas décadas de 1910 e 1920



¹⁷⁶ A Cigarra, 1^a quinzena de dezembro de 1925, n. 266, ano XIV, p. 39

Outra aluna da professora Edul Tapajós considerada prodígio foi Helena Boucault. Enquanto menina, e já dotada de “extraordinária precocidade artística”¹⁷⁷ apresentou-se ao menos duas vezes no Salão ao longo de sua infância. Sob orientação de Tapajós, participou ainda do primeiro concurso de piano promovido pela sociedade A Tarde da Criança e ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo, concorrendo ao Prêmio Luigi Chiaffarelli, com apenas dez anos. O concurso destinava-se a crianças de até catorze anos de idade, oferecia prêmio em dinheiro e virou notícia até no Rio de Janeiro, destacando-se em um trecho:

Iniciativa de uma sociedade que gosa das mais profundas e justas sympathias no seio da alta sociedade paulista, o concurso despertou o mais surpreendente interesse na roda misical da capital do Estado-*leader*, assim como aqui no Rio, de onde se abalaram em disputa ao premio náda menos de dois candidatos, a menina Anna Candida Gomide e o menino Aloysio de Paiva.¹⁷⁸

Os primeiros colocados, no entanto, eram de São Paulo, dentre os quais estava Helena Boucault. O texto, publicado na revista Para Todos..., expunha e contestava o resultado do concurso: o primeiro prêmio fora para um menino de 13 anos, em lugar da discípula da professora Tapajós, que ficara com a segunda colocação. Discordando do resultado, mas reconhecendo o mérito da banca avaliadora (expondo que fora composta por Antonietta Rudge, João de Souza Lima, Oscar Guanabara, Sá Pereira e Mário de Andrade), afirmava que todos os jornais proclamaram vitoriosa a, mais jovem, menina Boucault, a despeito do vencedor oficial. Este se tratava do menino Bernardo Siegel, aluno do professor Agostino Cantù no Conservatório paulistano. Em outro trecho, determinava-se: “Bernardo Siegel, esse, nunca adquirirá as qualidades que tornam Helena a verdadeira vencedora”. Cerca de um semestre depois desse ocorrido, por entre junho e julho de 1925 o menino foi, acompanhado do maestro Cantù, apresentar-se em concerto no Instituto Nacional do Rio de Janeiro – provavelmente como fruto da repercussão do concurso ocorrido em São Paulo. A ocasião foi registrada na revista A Cigarra, exaltando-se os dotes artísticos e competências do garoto, destacando-se tratar-se de um dos melhores discípulos de piano do professor Cantù.

¹⁷⁷ Assim era referida a menina na nota intitulada “Prodígio Musical”, sobre sua primeira audição ao público, realizada no Salão do Conservatório. **A Cigarra**, 15 de outubro de 1921, n. 170, ano VIII, p. 17

¹⁷⁸ **Para todos...**, 03 de janeiro de 1925, ano VII, n. 316, p. 3

2.5 Na plateia, a essência do salão: espírito da sociedade

Ativos desde o Império [...] os salões [nas residências] tornaram-se uma das autênticas instituições da Belle Époque. Funcionavam segundo um padrão comum, com soirées repetidas semanal ou mensalmente, precedidas pelo jantar. A etiqueta recomendava enviar convite impresso especificando o menu, a programação da noite e o traje exigido. Após a refeição tinha início uma variedade de passatempos cultos e refinados, que incluíam música erudita, poesia, leitura de passagens de romances em voga ou apresentação de trechos de alguma peça. Costumava-se ainda cantar, jogar cartas ou dançar, em um clima teatralizado, em que a elite reafirmava seus valores culturais, reforçando a inspiração francófila.

Os salões representavam um palco ideal para as senhoras exibirem vestidos importados, para as moças conhecerem rapazes do seu meio tendo em vista futuras núpcias e para os homens poderosos fecharem negócios, arquitetarem lances políticos e ratificar sua importância ostentando riqueza e distinção. Para os artistas de magros proventos, tais tertúlias significavam a ocasião de marcar presença e assegurar o prosseguimento das subvenções – no caso dos protegidos – ou a oportunidade de ingressar em um circuito social de outra forma a eles vetado – caso dos novatos.¹⁷⁹

Esta explanação de Marcia Camargos a respeito da natureza dos salões da Belle Époque e dos costumes e práticas deles comuns, deve levar à reflexão em torno de quanto do papel do Salão do Conservatório estaria sendo direcionado a cumprir também um papel de espaço extensor das sociabilidades e interesses dos grupos envolvidos, muito além de seu papel de sala de espetáculos. Diante desse cenário, seria esta também uma das preocupações de Luigi Chiaffarelli ao sustentar a restrição do espaço não-residencial à realização de eventos artísticos e educacionais? Destacadamente quando se olha ao alto lugar assumido por ambas essas figuras, Chiaffarelli e Freitas Valle, pensa-se na viabilização dos fazeres artísticos e eventos de então. Logo se percebe que a figura de Freitas Valle definira acontecimentos e rumos tanto na parte financeira (de investimento, fomento, etc) como em sua articulação, boa parte delas, diretamente ligadas ao Conservatório e seus indivíduos. Das bolsas de estudo na Europa concedidas pelo Pensionato Artístico até também definições sobre as atividades no Salão daquele estabelecimento.

Darius Milhaud iria escrever-lhe do Rio de Janeiro em 1917, *em tom fraternal*, ora pedindo que reservasse a sala de audições do Conservatório, em São Paulo, ora que cancelasse determinado concerto, devido à ausência de suas acompanhantes, senhoras Rudge e Cantù.¹⁸⁰

Seguindo o tom fraternal, as referidas acompanhantes de concerto do professor e compositor francês Darius Milhaud eram figuras próximas do professor Chiaffarelli: sua primeira discípula a alcançar a verdadeira fama de concertista virtuose e, depois, sua própria

¹⁷⁹ CAMARGOS, Op. Cit., p. 38

¹⁸⁰ Idem, p. 47. Grifo meu.

filha, também destacada concertista e professora. O Salão do Conservatório, comportando sempre numerosos saraus literários e musicais, festas artísticas, em maioria promovidos pelos grupos da imprensa paulista, promovia em si mesmo as trocas e relações deste tipo entre as figuras de influência das diferentes camadas a compor todo aquele círculo social. Outra prática reconhecidamente comum nesses eventos era a “apresentação à sociedade” de novas figuras admitidas a adentrar o meio, desde crianças e jovens com aptidões artísticas, até sujeitos vindos de outros lugares que buscavam se inserir nas redes locais.

Quem selecionava tais indivíduos e promovia esta dinâmica eram, naturalmente, esses grupos de influência. Através da imprensa e da política, muito se intervia nos rumos dos temas, estilos, na própria configuração e no prestígio da classe artística. Simbólico exemplo disso foi a ocasião do pequeno tenor João Cavalieri (que viria a ser amplamente conhecido como Pequeno Caruso) realizar sua primeira apresentação pública no Salão justamente em um dos saraus d’A Cigarra¹⁸¹. Também se apresentou ao seletivo público daquele evento a jovem pianista Adelaide Vicente de Carvalho, membro da família do magistrado, político e jornalista Vicente de Carvalho – figura que chegou a ser homenageada pela mesma revista e seus convidados em outro desses saraus¹⁸². A menina era aluna da professora Victoria Serva Pimenta, professora do Conservatório e esposa de Gelasio Pimenta: o próprio diretor e proprietário d’A Cigarra. Vicente de Carvalho fechava com chave de ouro o emaranhado que se observava: ele era casado com a irmã do jornalista Júlio de Mesquita – o proprietário do jornal O Estado de São Paulo, de cuja redação Carvalho também participava. Agregando à complexa trama, o evento contou ainda com a presença de Alice Serva, irmã de Victoria e também professora de piano.

Entre saraus, festas, solenidades, homenagens e diversos outros eventos que envolviam as figuras de reconhecida autoridade e os sujeitos que adentravam àquele círculo, somados aos eventos “puramente” artísticos e voltados aos costumes de apreciação artística tencionavam o cotidiano daquele movimentado Salão. Fato é que a conjunção desses fatores foi o que remodelou toda a cultura artística de São Paulo e movimentou seus círculos tradicionais. Incongruência que se nota na maior parte dos registros relativos a esta temática no período reside na natureza das informações obtidas sobre seus sujeitos. Remanesce um desequilíbrio nesta narrativa, que se dá em torno de que: enquanto muito se depreende sobre a atuação e inédito desenvolvimento profissional das alunas e professoras envolvidas com o Conservatório, muito mais se vê sobre os procedimentos políticos e sociais da outra parte dos sujeitos, as muito

¹⁸¹ **A Cigarra**, 01 de abril de 1921, n. 157, ano VIII, p. 30

¹⁸² **A Cigarra**, 28 de junho de 1917, n. 69, ano IV, p. 20

referidas figuras de autoridade (política, artística etc). Por conta de tal desequilíbrio, fez-se preciso buscar, em outros espaços da existência dessas alunas e ex-alunas, o material para a possibilidade de analisar um pouco mais da dimensão pessoal de sua existência. Deve-se a esta intenção a localização, naquele restrito sistema e modo de vida descrito até aqui, das brechas abertas pelas próprias jovens mulheres que nele estavam contidas – isto é, para além das aberturas sociais que sobre elas eram lançadas. Seu resultado foi um complementar exame das sociabilidades extraoficiais das jovens mulheres de cuja educação o Conservatório fez parte, sociabilidades ocorridas justamente a partir dos espaços próprios desta instituição.

3. Para além dos muros, através das linhas: cotidiano, sociabilidades e redes de solidariedade entre as conservatorianas

Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante do seu objeto.

Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, 2014

Já na primeira edição da revista *A Cigarra*, de março de 1914, havia um espaço de ¼ de página, encontrado por volta da metade da revista se folheada desde o início, um texto destinado aos leitores intitulado exatamente “Collaboração dos Leitores”. Nele constavam os objetivos daquela seção:

“A Cigarra”, sendo uma revista profundamente artistica, acolhe com o maximo prazer toda a boa collaboração em prosa ou verso que os nossos leitores nos enviarem.

Assim publicaremos chroniquetas leves, contos graciosos, piadas de espirito e todos os versos vasados em forma elegante, sem defeitos de metrica que recebermos dos que pretenderem collaborar na “Cigarra”.

As nossas columnas estão franqueadas aos que neste seculo de literatura enfermiza e cansada, a inda fazem, com a sonoridade do verso ou com burilamento da phrase, a delicia dos que sabem ler.¹⁸³

Nota-se que a seção surgira com a proposta de estabelecer diálogo diretamente com o público geral projetado pela revista, focando em colaborações concernentes à criatividade e à fruição artística literária de seus leitores para compor o material das publicações. A ideia era permitir a contribuição dos leitores e, ao mesmo tempo, torná-los parte das produções artísticas que eles passariam a acompanhar por aquele magazine. Portanto, já na apresentação da revista, destacava-se que as pretensões dos redatores giravam em torno da participação artística, literária, da “boa collaboração em prosa ou verso”, “chroniquetas leves, contos graciosos, piadas de espirito e todos os versos vasados em forma elegante, sem defeitos de metrica”. Nos anos seguintes, no entanto, a seção passou por uma série de mudanças. Seu conteúdo passou a ser composto por diferentes notas enviadas pelos leitores, muito mais ligadas ao cotidiano e às sociabilidades desses colaboradores, mais frequentes do que seus registros e produções literárias. Mesmo sendo assim, as criações literárias e notas com observações relativas aos conteúdos da revista continuaram presentes, ainda que de maneira mais esparsa. A forma que predominou com os anos foram as notas que revelavam as vivências e trocas sociais e culturais no dia-a-dia.

¹⁸³ *A Cigarra*, 6 de março de 1914, n. 1, ano I. p. 31

Seguindo exatamente neste sentido, n'A *Cigarra* de julho de 1920, foi publicada nota de uma leitora destacando características de algumas moças, alunas do Conservatório Dramático etc:

Notas do Conservatorio

Notei: os lindos olhos da Leticia, a sympathia da Diva, a elegancia da Adalgisa, a pose da Ruth Martins, a delicadeza da Guiomar, a seridade da Leontina Salles; Lourdes, anda triste; Izabel M., engraçadinha com o seu sorriso; Noemia, um tanto travessa. E querida <Cigarra> é tão boasinha, que vae ter a bondade de publicar esta *listinha*. Da leitora e admiradora – P. Dante.¹⁸⁴

Entre as décadas de 1910 e de 1930 foi bastante comum e extensa a presença dessas *Listinhas*¹⁸⁵. Tudo indica que era uma prática comum entre jovens estudantes de certos setores sociais e mais especialmente entre as moças dessas classes. As notas se referiam a variadas figuras ligadas a determinados círculos, de modo geral, mencionando no título o ambiente a que diziam respeito para, em seguida, elencar uma a uma as personagens. Grande parte dessas listinhas tratava de ambientes escolares e estudantis, tais como os da Escola Normal (ou Escola do Braz/ Escola Normal do Braz), o Gymnasio do Estado, o Gymnasio Normal, o Lyceu de Artes, o Externato São José, o Gymnasio Oswaldo Cruz, a Escola de Pharmacia, o Gymnasio de N. S. do Carmo, o Gymnasio Luzitano, a Escola de Commercio Alvares Penteado, o Externato Maranhão, o Gymnasio Macedo Soares.¹⁸⁶ Entre os inúmeros espaços de convivência escolar o Conservatório Dramático e Musical aparecia com destaque. Seu cotidiano e sociabilidades eram comentados sobretudo pelas jovens moças que lá estudavam.

3.1 Das temáticas recorrentes nas listinhas Um dos assuntos recorrentes nestas listinhas das *conservatorianas*¹⁸⁷ era a vida amorosa que expunha uma certa percepção das qualidades,

¹⁸⁴ A *Cigarra*, 1 de julho de 1920, n. 139, ano VII. p. 45. Grifo meu.

¹⁸⁵ Aproveitando a apreensão deste registro do ano de 1920, em que a própria autora utiliza a designação de “listinha”, chamaremos os registros aqui abordados assim, de *listinhas* – também, levando em conta o bom volume do material levantado, para fins de melhor funcionalidade do presente texto. A pesquisa sistemática realizada n'A *Cigarra* concentrou-se entre a década de 1910 e o início da década de 1930. O levantamento conta com mais de 100 listinhas especificamente relacionadas ao Conservatório Dramático e Musical enviadas à *Cigarra* e publicadas na seção *Colaboração das Leitoras* nesse período. Foi observada uma evidente similaridade na forma e nos códigos de escrita desse material. Para que se compreenda, a forma adotada para essas notas é sempre muito semelhante, elencando adjetivos, observações e comentários sobre figuras diversas, sobretudo outras moças, e sua presença é constante na seção investigada da revista *A Cigarra* no período analisado.

¹⁸⁶ Não caberia aqui estender muito este tópico relativo à presença de tantas outras instituições, dado o grande volume desse material e pensando em manter em vista o objetivo e o recorte desta pesquisa. Esta menção se faz mais no sentido de explicitar a aparente normalidade, o caráter fortemente comum da prática de listinhas dentre a classe de jovens estudantes deste período.

¹⁸⁷ O termo “conservatoriana” foi utilizado pelos sujeitos analisados neste capítulo ao longo de todo o período investigado – ora como pseudônimos de leitoras, ora por terceiros referenciando alunas da instituição, ora elas mesmas referenciavam-se. Ele foi introduzido no título com o intuito de se aproximar desde o início do objeto de pesquisa, da vivência e dos diálogos cotidianos – enfoque deste capítulo. Ao todo foram recolhidas 32 menções na seção *Colaboração das Leitoras* d'A *Cigarra*.

virtudes, afetos e temperamento das moças. Uma nota de maio de 1917 revela bem esse panorama:

Se eu fosse um moço...
Peço-lhe o obsequio de publicar esta. Não vá jogal-a ao cesto, ingrato!
Senão... puxar-lhe-hei as orelhas, quando me encontrar consigo. Se eu fosse
um moço rico e bonito, escolheria para noiva uma moça que tivesse: a beleza
de Zoraide V., a sympathia de Evangelina, a amabilidade e a alegria de
Aurelina, o andar elegante de Cecilia Martins e finalmente uma creatura que
tocasse piano como a Diva de Freitas. Esses predicados encontrar-se-hão no
Conservatorio. Agradece –
*Conservatoriana.*¹⁸⁸

Ocorre que na maioria das vezes esse conjunto de atributos - “a beleza de Zoraide V.”, “a amabilidade e a alegria de Aurelina”, “o andar elegante de Cecilia Martins”, “uma creatura que tocasse piano como a Diva de Freitas” - era apresentado com o objetivo de encontrar “um moço rico e bonito” para futuro casamento.

Várias notas apontavam para a mesma direção, isto é, apresentar os atributos físicos e as virtudes das moças “para arranjar-se um noivo”:

No Conservatorio D. M.

Indo visitar o Conservatorio, notei que, para arranjar-se um noivo, é preciso ter: a beleza de Lecticia R. A., o penteado de Estellina, a bondade de Rosalina Morgani, a intelligencia de Ida Prata, a sympathia de Carolina Campos, os lindos olhos de Catharina Riva, o queixinho de Olga Velloso, a constante alegria de Hildebranda, a estatura de Beatriz Granelli, e, enfim, o coração de ouro do sr. redactor. Da constante leitora – *Estrella da Meia-Noite.*¹⁸⁹

Em uma listinha particularmente curiosa, de novembro de 1918, mencionam-se a própria “Dinorah Carvalho, exibindo o seu invejável talento, no piano” e ainda “Alayde Peixoto, satisfeita por ser a alumna preferida do Maestro Cantú; (é justo)”. Ambos, Dinorah e Cantú são referenciados em trechos que ressaltam a valoração dos talentos e do esforço por se destacar de modo a comprovar virtudes. Nesta listinha também outros alunos são destacados e qualificados em torno desse tema dos dotes musicais. E aparece mais uma vez o tema de noivar como um tipo de atributo: “Luiza Poema, mostrando o lindo annel que lhe deu o noivinho, (não faça inveja ?)”:

¹⁸⁸ **A Cigarra**, 31 de maio de 1917, n. 67, ano IV, p. 44

¹⁸⁹ **A Cigarra**, 1 de outubro de 1920, n. 145, ano VII, p. 49

Conservatorio

Mario de Freitas, dizendo a todos que breve terá o diploma de concertista.
Celia Pegado, encanta quando entra logo de manhã tão chic; para que isso ?
Luiza Poema, mostrando o lindo anel que lhe deu o noivinho, (não faça inveja ?) Dinorah Carvalho, exibindo o seu invejável talento, no piano. Alayde Peixoto, satisfeita por ser a alumna preferida do Maestro Cantú; (é justo).
Maria José Simões, esperando sempre uma hora certa para sahir, porque será?

E eu observando...

Desde já agradece a amiguinha –

*Papoula.*¹⁹⁰

Anos depois, em outubro de 1923, há mais uma listinha que fala sobre alunas e alunos diversos do Conservatório e destaca diferentes dotes e qualidades – físicas, de temperamento e sobre boas maneiras. Ademais, esta listinha conta sobre estados de espírito e emoções decorrentes das relações entre essas figuras, sendo boa parte relativa ao tópico dos relacionamentos afetivos e interesses românticos:

Conservatorio

Notei os novos amores de Ascendina ; Baby Braz, lindinha, elegante, bella e espirituosa, e dizendo a uma amiguinha que o detesta ; o modo de falar e os passinhos elegantes de Zézé Peters; os bonitos olhos da Lindomar Lima: um verde e outro castanho-escuro; Marina, encantadoramente risonha; Lucia, tem um porte encantador; o modo de falar da Edith; o retrahimento da Genoveva; o arrependimento da Gilda; o desengano da Mafalda. – Rapazes: Nêê está mesmo cahidinho; Julio, animado e... não direi ; Bento, engraçadinho; Rubens, pensativo e meigo; Alberto G., bello e attrahente; Lelis, elegante e brejeiro ; Alfredo F., não gosta de mim; (será por causa della? Da amiguinha e leitora –

*Conservatoriana.*¹⁹¹

Outra nota do início da década de 1920, publicada em outubro de 1922, descrevia com mais detalhes alunas diversas, sublinhando suas qualidades físicas e desenvolvendo-se justamente de modo a destacar a importância dos atributos e da boa imagem no cotidiano em geral, mas, sobretudo, para a jornada rumo a se tornar uma noiva.

¹⁹⁰ **A Cigarra**, 29 de novembro de 1918, n. 102, ano V, p. 35

¹⁹¹ **A Cigarra**, 15 de outubro de 1923, n. 218, ano XI, p. 15

Retratos do Conservatorio

Baby Braz: Olhos negros e cabellos da mesma côr, bocca rubra e linda,
sempre entreaberta para um sorriso meigo.
Maria José Peters: Linda e gentil moreninha côr de jambo, seus olhos são da
côr de uma tempestuosa noite e sua boquinha é mimosa e rubra como uma
pequenina papoula.
Annita Santoro Bonitinha e graciosa, é a minha amiguinha Nêê, os seus
cabellos castanhos são penteados simplesmente, dando mais graça ao seu
encantador rostinho.
Eunice Costa: Amavel ao extremo, olhos de fulgor intenso, boquinha
vermelha e de bôa estatura.
Yolanda Pinto: Alta, cabellos castanhos, muito estudiosa... e noiva.
Alice Carvalho: Negros cabellos, talentosa, forte no dramatico, e um
coraçãozinho de ouro. Da leitora assidua – *Dama Negra*.¹⁹²

O conteúdo dessas listinhas produzidas ao longo de anos demonstra um padrão interno de concepção das vivências do grupo social em questão – as alunas do Conservatório – e, ao mesmo tempo, expõe uma grande distância em relação às aspirações originais dos redatores d'A Cigarra. Isso porque, originalmente, o teor e o público pretendido para a seção “Collaboração dos Leitores” seriam outros. Em torno disso, algo bastante relevante e simbólico a ser pontuado é propriamente o fato de que, ao longo dos anos e das inúmeras notas enviadas e publicadas, o nome da seção passou a ser “Collaboração das Leitoras”. É provável que esta mudança emblemática seja mesmo advinda da observação sobre a efetiva participação do público: de que uma significativa parcela da seção consistia em notas enviadas por moças, sendo elas, aparentemente, a parcela majoritária da seção.

Assim, a princípio, quando da proposição dessa seção, seu vislumbre pode facilmente ter se desenvolvido em torno da figura masculina. Considerando-se as concepções em torno do papel da mulher na sociedade e do ideal feminino nesse período do início do século XX, bem como os padrões de vasto predomínio masculino nos meios de comunicação e na esfera pública de um modo geral, era nomeadamente aos homens, pensadores e produtores da cultura pública, que se dirigia aquela proposta. Esta, portanto, seria a *representação*¹⁹³ produzida e difundida pela Cigarra. E, nesse sentido, um olhar atento às listinhas atesta dois fatos. O primeiro, sobre uma evidente predominância dos temas observados e destacados anteriormente – a questão dos atributos gerais e virtudes das moças e de serem sempre ensejados de maneira síncrona. Por exemplo, através das listinhas, de modo geral, destacavam-se a qualidade, dote ou talento de

¹⁹² **A Cigarra**, 15 de outubro de 1922, n. 194, ano X, p. 10

¹⁹³ De acordo com Michel de Certeau, as representações consistem na produção cultural geral transmitida sobretudo pelos meios de comunicação – a exemplo das imagens difundidas pela televisão. Enquanto isso, os *comportamentos* são a resposta ou interações do consumidor dessa produção enquanto de sua recepção – como os tempos passados diante do aparelho de TV (para seguir neste contexto a título de exemplo). Este historiador propõe que a análise dessas interações possibilita e passa pela análise do que o próprio consumidor fabrica durante e a partir das interações.

cada moça referenciada de maneira pontual. Quando se observam os padrões do discurso, com voltas e mais voltas dadas em torno de uma prevalência dos mesmos temas e elogios, evidencia-se, no entanto, que era esperado que uma mesma moça expressasse e demonstrasse atribuições diversas, para ser considerada, dentre seus pares, como alguém com boa imagem social. O segundo fato consiste na manutenção do foco do olhar em relacionamentos românticos: há uma notável aspiração neste sentido que permeia a vasta maioria das listinhas de conservatorianas e seu conteúdo propriamente. A seguir, veem-se mais algumas notas com listinhas publicadas na *Collaboração das Leitoras* em anos próximos a 1920, em que constam as atribuições e outros tipos de virtudes destacadas pelas autoras em relação a suas colegas e amigas de Conservatório, além de suas “impressões” e “observações” – termos usados por elas próprias – das trocas e interações ocorridas entre as jovens. Há nelas sempre alguma menção que remete às paixões, amores e/ou afetos de outras alunas.

Impressões do Conservatorio

As minhas impressões colhidas no Conservatorio : as bellas tranças de Celica; o penteado de Olga B. ; a assiduidade de Marieta A. ás aulas; a sympathia de Maria G.; a seriedade ativa de Estellina; os lindos olhos de Romilda; a bondade de Lucia; as alegrias de Izabel M.; a applicação de Laura M.; a alegria de Carolina C.; o retrahimento de Nicolina C. com certa amiguinha (porque será?); o lindo moreno de Eunice F.; o convencimento de A. V. e afinal a indiscreção desta leitora que se assigna – *Phantasma do Deserto*.¹⁹⁴

Impressões do Conservatorio

Notei que a Olga adora os exercicios de Bach. Ida é uma alumna muito applicada. Maria não liga porque é alumna do Carlino. Luiza anda muito triste (provavelmente resultado de alguma paixão recolhida). Ada L., tens uns olhos tentadores. Nicolina é muito ingrata com as amiguinhas. Albertina anda muito desiludida. E, finalmente, eu sentada a um canto, tomando estas notas para a querida ‘Cigarra’. – *Perola do Oriente*.¹⁹⁵

¹⁹⁴ **A Cigarra**, 1 de novembro de 1919, n. 123, ano VI, p. 61

¹⁹⁵ **A Cigarra**, 1 de abril de 1920, n. 133, ano VII, p. 56

Observações do Conservatorio

Foi por um simples capricho que, certa noite, achando-me no Conservatorio, resolvi passar em revista aquelle bando de andorinhas, não me sendo possível deixar de observar: a tentadora e provocante covinha de O. Bellonzi, o gênio retrahido de L. Abreu, a conversa attrahente de O Athayde para com certa amiguinha, o genio infantil de L. Vianna, o emagrecimento repentino de M. Cunha, o penteado artistico de E. Queiroz, a ultra-elegancia de L. Mesterton, o typo syrio de A. Ferreira, o genio divertido de H. Goulart, a graciosa boquinha de L. Amaral, a alegria constante de O. Quadros, os prolongados amores de L. V. para com a..., a pose aristocratica de M. Lopes, a attenção de de M. Aquino para com as collegas, e, finalmente, os bellos e facinantes olhos de Mayre F. Da constante leitora – *Rosa Desfolhada*.¹⁹⁶

Nesta última listinha, de junho de 1921, revelava-se, através de uma interessante narrativa sobre determinada situação, um pouco mais sobre o funcionamento do período noturno no Conservatório, a partir da perspectiva daquela jovem aluna, que descrevia uma aparentemente convivência expressiva dos alunos naquele cenário. Há outras notas de conservatorianas que, de mesmo modo, expõem diferentes situações e variadas sociabilidades viabilizadas tanto a partir da estrutura de funcionamento da instituição, como propriamente ocorridas em seus espaços. Veem-se adiante mais listinhas, todas da revista de n. 196, de novembro de 1922, que revelam algumas circunstâncias de convívio social de caráter bastante distintos entre si. A primeira nota descreve um baile concedido pelo diretor Gomes Cardim quando de uma festa realizada em sua homenagem. A segunda elenca as observações durante uma aula de Aritmética no Conservatório. Já a terceira listinha retrata a comemoração do Centenário da Independência nacional no salão nobre do Conservatório.

O Conservatorio é o succo !

Eis o que notei num baile concedido pelo Dr. Cardim, quando se realizou uma festa em sua homenagem: A Godoy, amavel. H. Russo, admiravelmente. Lindomar, chic Maria Hespanha, graciosa. Alice de Carvalho, risonha. Olga, noivando. As irmãs Assumpção, elegantes. Pia não perdeu uma contradança. Zezé, lindinha. Quanto aos rapazes... tão eximios... que até dansavam classicamente! – *Romance sem palavras*.¹⁹⁷

Conservatorio

Na aula de Arithmetica. Noto: Os lindos modos de rir de Alice A., a sympathia de Joaquina R. por Zezé P., a gracinha de Maria H., o desembaraço de Guaraciaba C., a conversa de Anna L. com Maria F. ; Lygia P. vive sempre em harmonia com as collegas ; Odila P., especialista em caricaturas, principalmente de artistas. Meus parabens. Não ha menina mais esperituosa do que Amelia M.

¹⁹⁶ **A Cigarra**, 15 de junho de 1921, n. 162, ano VIII, p. 52

¹⁹⁷ **A Cigarra**, 15 de novembro de 1922, n. 196, ano X, p. 46

O. Joanna D. desistiu de estudar ; porque ? Os lindos olhos de Clara S. Esther de A., sempre alegre... Da assidua leitora – *Vê Tudo*.¹⁹⁸

O Centenario no Conservatorio

Para comemorar o Centenario foram expostos no salão nobre do Conservatorio : os vestidos curtos de Alzira, a graça de Alice Carvalho, a voz de Zezé, os lindos olhos grandes da Baby Braz, o vestidinho vermelho da Edith Damasio, a altura da Gilda, o rostinho mimoso de Annette Lima, o flirt por tabela da Lindomar, a doidice da Julia G. pelos seus lindos cabellos, o bello narizinho da Adelaide e, finalmente, a língua comprida da conservatoriana – *Que tudo vê*.¹⁹⁹

Esta primeira listinha intitulada “O Conservatorio é o succo !” mencionava provavelmente Helena Russo, a menina imigrante que sofrera para se adaptar às disciplinas e exames do Conservatório, quando ainda criança, e que, agora, já uma jovem moça apropriava-se de suas dependências também participando dos bailinhos e prováveis outros eventos, não se restringindo a frequentar às aulas. Nestas listinhas está presente, ainda, a persistência da preocupação em torno das boas maneiras e das consequentes boas aparências, com vistas a afirmarem-se e validarem-se, sobretudo entre si, estas jovens moças do Conservatório.

Quando se olha a este conteúdo, é interessante pensar um pouco mais na proposta da seção original “Collaboração dos Leitores”, e em como o ato ter sido oferecido, na imprensa, a participação ativa do público que a consumia, é o que permite hoje uma contemplação amplificada do cenário e de seu período em questão, possibilitando a observação integrativa e comparativa de uma só vez das *representações* e dos *comportamentos*: tanto a recepção como um novo tipo de retroalimentação por parte daquela imprensa, agora através desse produto. Isto é, explicita-se agora uma produção própria dos consumidores de tal produção cultural (A Cigarra). Isto se evidencia quando se atenta ao fato de que houve uma alteração evidente do conteúdo que compõe a seção – não se restringindo a criações artísticas, mas passando a narrar o cotidiano e qualificar seus indivíduos – e ainda uma aparente e provável alteração dos consumidores e, ao mesmo tempo, agentes dessa produção/interação – agora majoritariamente jovens moças estudantes. Nesse sentido, quanto da existência desse conteúdo e propriamente da participação dessas jovens estudantes do Conservatório poderia refletir uma resistência e mesmo a procura por participar do espaço público de alguma maneira e a partir de lógicas próprias? E quanto refletiria a lógica dominante sobre os papéis femininos culturalmente determinados naquele momento, em relação à dimensão do convívio social?

¹⁹⁸ A Cigarra, 15 de novembro de 1922, n. 196, ano X, p. 54

¹⁹⁹ A Cigarra, 1 de novembro de 1922, n. 195, ano X, p. 52

Entre colleguinhas apressadas

Depois de se despedirem, às 8 horas, na porta do Conservatorio, X, voltando-se para sua colleguinha A. B.: – Ah!... escuta uma cousa: A. G. desistiu de te perseguir?

A. B. – Xi!... Já vem você com isso. Por favor, não me aborreça, você bem sabe...

X. – Hontem te viram com elle....

A. B. – Quem, heim? Que azar! Não sabia que estava em tamanho embrulho! Que mal faço eu estar com ele?X. – ?!...A. B. – Mettem-me em cada uma! Que pouca sorte a minha!...X. – Bem que gostas...

A. B. – Até amanhã. Faça o favor de não me aborrecer com estas cousas, que eu detesto. Por favor, não toque mais nesse assumpto.X. – Vens amanhã?A. B. – Tavez... não sei. Porque?X. – Tenho muita cousa para te contar, mas hoje não posso. Olha, ahi vem o bonde. Até amanhã.A. B. – Até amanhã.Beijaram-se e separaram. Da leitora – *Ouve Tudo*.²⁰⁰

A nota acima contém um texto em forma de crônica, publicado em novembro de 1920 na revista. Apesar de, ainda em 1914, quando do lançamento da revista, ter sido sugerido o envio de textos com esta forma literária, esta é a única nota feita nesse gênero por uma leitora certamente ligada ao Conservatório (com menção ao mesmo) no período investigado. Seu tema, porém, coincidia com o das listinhas e seguia provavelmente distante dos anseios originais da redação d'A *Cigarra*. Assim como na vasta maioria das listinhas, ele está contido no que era o cerne e enfoque destas produções das conservatorianas: os interesses e/ou relacionamentos românticos, as percepções e a curiosidade também típica da idade em torno disso.

Em uma nota de maio de 1921, eram elencados os próprios gostos (e desagradados) da autora, por meio de listinha com as comuns menções a alunas diversas. Diferentemente da nota em crônica, o que se incorpora e distingue esta nota não está na forma, mas sim em sua comunicação mais direta, através da exposição de colocações sobre as simpatias, antipatias e predileções próprias da autora diante das colegas:

Notas do Conservatorio

Gosto e não gosto: gosto da Yolanda M. por possuir cachos, não gosto da Lucy por ser melindrosa, gosto da Marina V. por ser minha amiguinha, não gosto da P. por ser convencida, gosto da Maria do C. F. por ser bonita e estudiosa, da Mimi V. por ser gentil, da Odila V. porque é sincera, não gosto da L. por usar oculos. Da constante leitora e amiguinha – *Paixão*.²⁰¹

Sguindo-se nesse caminho de observar os diferentes modos usados para a comunicação interna porém publicizada do grupo das conservatorianas, havia, na *Collaboração das Leitoras*, outro tipo de notas que aparecia com certa frequência, as notas de *Perfil*.²⁰² Como nas notas

²⁰⁰ A *Cigarra*, 1 de novembro de 1920, n. 147, ano VII, p. 18

²⁰¹ A *Cigarra*, 1 de maio de 1921, n. 159, ano VIII, p. 42

²⁰² A opção por esta denominação de *perfis* vai no mesmo sentido da adoção da nomenclatura de *listinhas* para indicá-las – ambas advindas do uso próprio das conservatorianas no contexto investigado. A escolha por esses

com listinhas, as do tipo Perfil desenvolviam-se em torno dos mesmos temas principais, com a diferença de que elas consistiam em descrições mais minuciosas sobre um único indivíduo – majoritariamente as jovens moças se descrevendo entre si, com exemplos mais raros de rapazes sendo “perfilados”²⁰³ ou mesmo “perfilando” às moças.

Perfil de Mlle. J. G.

Este perfil que aqui descrevo é de uma distinta senhorita, muito estimada, quer pelos dotes phisicos, quer pelo seu inegualavel coração. Mlle. J. G. é de estatura regular e extremamente sympathica. Possui grandes olhos verdes, que fazem transparecer a bondade da sua alma; nariz pequeno e mimosa boquinha, cujos bellos labios se entreabrem para dar passagem a um meigo sorriso. É dotada de prosa agradável, captivando a todos os que têm o prazer de conhecê-la. Mlle. tem uma voz admiravel, canta com expressão e verdadeiro sentimento. Ainda mais: Mlle é alumna do Conservatorio, da escola do maestro Antonio Carlos. Reside á rua Genebra. Quem quizer ver a minha perfilada, vá á Igreja de S. Benedicto, ás 10 horas, pois é de onde eu a vejo sahir todos os domingos depois da missa. Adeusinho, ‘Cigarra’. Ficarei á espera da tua bondade, sim? Da amiguinha e leitora grata – *Jupiter*.²⁰⁴

Em meio a este tipo de notas há alguns padrões que se destacam, principalmente quanto às diferentes formas de comunicação e possibilidades de interações. A partir delas há também um aprofundamento na exposição, de fato, dos perfis das figuras ligadas ao Conservatório. Por meio desses aspectos, é possível vislumbrar um pouco melhor os hábitos, práticas, costumes e até mesmo residências de parte dessas alunas. Ainda enxergar com mais detalhes, a partir de relevantes referências às atividades que praticavam, seus gostos e hobbies, os espaços de lazer e entretenimento que frequentavam, dentre outras revelações sobre seu cotidiano.

Perfil da amiguinha Olga

Olga, nossa bôa amiguinha, reside no bello bairro da Santa Ephigenia, em sumptuosa vivenda. Esbelta, linda, elegante, constitue minha gentil perfilada um conjuncto harmonioso de belleza e graça. Pendentes da pequenina cabeça, esvoaçam-lhe trefegamente os longos e negros cabellos, gracioso brinquedo das cariciosas brisas da Paulicéa. Os olhinhos negros e inteligentes, são dois diamantes cuja luz esplendorosa encanta e seduz! Tem o nariz delicado e a tez morena, sedosa e macia. A bocca é pequena e os dentes são alvos como a neve e lindos como as estrelas! Traja-se muito bem, toca piano e ainda frequenta o Conservatorio, tendo porém abandonado o Externato São José. É amante de diversões e de sports, porquanto frequenta o Avenida, dança com bastante elegancia e é torcedora do Palestra. Da assidua leitora e amiguinha – *Venus*.²⁰⁵

usos baseia-se na proposição de Certeau destacada na abertura deste capítulo, buscando-se “fazer da análise uma variante do seu objeto”.

²⁰³ Levando em consideração as proposições de Michel de Certeau destacadas no início deste capítulo, sobre reaprender operações ordinárias e procurar “fazer da análise uma variante de seu objeto”, usamos mais esta terminologia adotada pelas próprias leitoras/ colaboradoras n’*A Cigarra*.

²⁰⁴ *A Cigarra*, 1 de agosto de 1919, n. 117, ano VI, p. 50

²⁰⁵ *A Cigarra*, 15 de junho de 1921, n. 162, ano VIII, p. 16

Perfil da senhorinha M. J. Amaral

A minha perfilada tem todos estes predicados: linda, amavel, delicada, elegante e graciosa. De todos estes predicados o que se destaca mais é a sua extrema bondade para com todos. Dança admiravelmente bem, cursa a Escola de Commercio Alvares Penteado e o Conservatorio Dramatico Musical, onde é muito applicada. Conta apenas umas 15 primaveras, mas, conversando-se com ella, tem-se a impressão de que já é uma moça formada. Sei que é amada por diversos rapazes, principalmente por um moreninho de olhos grandes e sobranceiras cerradas que reside no mesmo bairro. Reside Mlle. á rua Helvetia, proximo á rua das Palmeiras, e têm o apellido Zézé. Da leitora – *Ramira*.²⁰⁶

Perfil de Mlle. J. C. L.

Mais alta que baixa, é Mlle. possuidora de uma sympathia insinuante. Seus cabellos, penteados á americana, são loiros. Sua tez é alva, faces rosadas, nariz bem feito. Mlle. é meiga e seu coração é um cofre de puros sentimentos. A sua boquinha, bem talhada, é rosada. Mlle. é alumna do Conservatorio e do Externato Lotito. É estimada não só por mim, como por todas suas colleguinhas. Traja-se sem muito luxo, mas . . . elegantemente. Mlle. frequenta o Cine Republica e reside á Rua Couto Magalhães n.º . . . (é segredo) e conta 17 primaveras. Da amiguinha – *Soffredora*.²⁰⁷

Perfilando Mlle. E. Ferreira

Jovenzinha ainda, no desabrochar da existencia, conta Mlle. de 15 a 16 primaveras mais ou menos. É morena de um tom encantador, os seus olhos são castanhos e seductores, nariz bem talhado e o cabelo, que é o que Mlle. tem de mais bonito, é preto, crespo e cortado á ingleza. Qual colibri irrequeto, a nossa colleguinha traz sempre nos lábios um meigo e docil sorriso. A sua voz é maviosa e terna, e, quando fala, não sabe o que mais apreciar: - se a bella pronuncia que muito se assemelha á das cariocas ou se o portuguez claro e correcto. É muito estudiosa, sendo alumna distincta do Gymnasio ‘Oswaldo Cruz’. Sabemos que aprecia muito a dança. Já é quase uma pianista, pois tambem cursa as aulas do nosso Conservatorio e recita muito bem. Das amiguinhas e leitoras – *Q. e X.*²⁰⁸

A partir das notas de Perfil acima, datadas entre 1921 e 1922, se vê que havia uma boa parte de conservatorianas desse período que frequentava outras instituições diversas de ensino paralelamente ao Conservatório. As notas também sublinham como era prática comum e exaltada entre as moças desse período o exercício das mais variadas atividades culturais e desportivas – como ser “amante de diversões e de sports”, “frequentar o Cine Republica” ou ser “torcedora do Palestra” – um notório reflexo da implementação dos valores cívicos em torno disso vistos no início do capítulo anterior (2), e indicativo de sua assimilação mais consistente já no início da década de 1920. Em diversas outras notas deste tipo, eram comuns e bastante enaltecidas também características como “apreciar muito a dança” e “recitar muito bem”; e

²⁰⁶ **A Cigarra**, 15 de junho de 1921, n. 162, ano VIII, p. 62

²⁰⁷ **A Cigarra**, 1 de agosto de 1922, n. 189, ano X, p. 45

²⁰⁸ **A Cigarra**, 1 de abril de 1923, n. 205, ano X, p. 52

havia menções ao gosto pela poesia, pela “beleza”, pelo “belo”, além da atividade de recitar e ser *diseuse* – prática bastante apreciada, incentivada e em voga nesse momento, com a realização das festas literárias e recitais de declamação, que se mantinham muito frequentes no Salão do Conservatório.²⁰⁹ Para além da habitual presença nesse salão, mencionavam-se também diversos outros espaços sociais por elas frequentados.

Perfil de Lourdes Cruz

É uma das mocinhas mais lindas de S. Paulo. Alta, robusta, cheia de corpo, sem ser gorda, é um typo de grande elegancia e de notável distincção. Usa oculos porque é myope, e isso ainda lhe dá mais graça, uma certa graça severa que vae muito bem ao seu typo. É branca, de uma brancura de leite: risonha, quando ri mostra uma fileira de dentes muito eguaes, muito tratadinhos. Veste-se com muito apuro. É alumna do Conservatorio, e dizem que é estudiosa. Sabe dançar, nadar, jogar ping-pong. Traço característico: sua voz é um tanto rouca, o que a impossibilita de dedicar-se á arte do canto. Em compensação dedica-se á arte do encanto, porque, além de todas as suas bellezas, é gentil, boasinha, bem educada e só inspira sympathias e admirações. *De uma colleguinha*.²¹⁰

Perfilando Mlle. A. Pacheco

Adorada ‘Cigarra’: Vou confiar ás tuas mimosas azos o perfil da minha preciosa e distincta amiguinha, que faz parte das tuas dilectas collaboradoras.

Adelina conta apenas 16 risonhas e bellas primaveras ; estatura mediana, morena, desse lindo moreno de que tanto se orgulham as brasileiras, ella encerra em si todos os bellos predicados com que faz amar por todos que têm o prazer de conhecê-la. Quem a conhece aprecia-a ; quem não a conhece, não sabe o que é possuir uma terna e sincera amiguinha.

Cabellos, lindos cabellos negros, penteados caprichosamente á americana, olhos castanhos, ornados por negros cílios, que lhe dão um encanto inexprimível ao seu lindo rostinho. Os labios, rubros e bem feitos, são uma gruta de deliciosos sorrisos, de onde sahem ternas e meigas palavras, dictadas por um coração de ouro.

Traja-se modestamente, mas com muita graça. Dotada de uma intelligencia brilhante, é eximia violinista, sendo applicada alumna do nosso Conservatorio. Ama as flores, a musica e os versos. Emfim, ama o bello. É ardente torcedora do Club de Regatas Tiete, especialmente da yole ‘Condor’. Escreve na ‘Cigarra’, sendo umas das mais assiduas e fervorosas collaboradoras. Da leitora amiga – *Magnólia*.²¹¹

Em relação às notas acima, destaca-se o fato de terem sido atribuídas tantas atividades ao mesmo tempo a uma só moça (em ambos os casos), assim como o compartilhado cunho das atividades. As conservatorianas ressaltavam seus atributos físicos, sinalizavam seus hábitos de autocuidado, destacavam sua apreciação pelas belas artes, seu gosto pelas práticas desportivas, seus costumes de frequentar a clubes, cinemas e bailes, e também assiduamente à Igreja; ao

²⁰⁹ Prática a ser registrada e comentada no capítulo que tratará dos múltiplos eventos artísticos e sociais realizados no Salão do Conservatório.

²¹⁰ **A Cigarra**, 1 de agosto de 1921, n. 165, ano VIII, p. 44

²¹¹ **A Cigarra**, 15 de julho de 1921, n. 164, ano VIII, p. 38

mesmo tempo em que atestavam seus esforços, talentos e inteligência como estudantes de matérias diversas, dentre outras atividades.

Simultaneamente aos estudos formais, que já eram fundamentados na lógica multidisciplinar do extenso e variado currículo oferecido no Conservatório²¹² – essas jovens buscavam e eram incentivadas a se ocupar desses múltiplos aprendizados e atividades. Isto, além de se evidenciar, conduz à reflexão acerca da natureza daquela dinâmica e momento. Este fenômeno ocorreria mais pela assunção de um caráter progressista quanto à dimensão privada, dado o período de velozes transformações e repleto de novidades (sobretudo pensando na composição do cotidiano através dos efervescentes setores cultural, educacional e desportivo) ou por estas habilidades e atividades serem justamente consideradas de caráter tradicional, edificante e um caminho seguro àquele ideal de progresso mais “delimitado”? Em uma vivência cada vez mais acelerada, e com vistas a um novo horizonte moderno, essas moças poderiam estar sendo educadas – a partir da valorização das boas-maneiras, extensos cuidados e apreciação da generosidade – para constituir um elo firme e bem alicerçado entre as classes sociais antagônicas cujas tensões vinham se acentuando nos últimos anos? Ao pensar nesse caminho, é possível refletir sobre a dinâmica daquela educação e de seus resultados sendo desenvolvida essencialmente em torno da figura de um esposo (no caso das jovens que sempre tinham em vista o potencial esposo, ou “noivinho”, como revelavam as notas d’A Cigarra). Se tratava de uma educação centrada no bom gerenciamento da esfera privada, doméstica, mantendo-se a tradição. Quando direcionada à esfera pública, esta educação voltava-se ao exercício da mesma generosidade, mas para com os necessitados, com toda a forte e extensa expressão da caridade no seio desses grupos sociais.²¹³ Daí viria também a concepção e reforço do papel da mulher como um elo social geral²¹⁴, o que se garantiria pelo exercício e enfoque das boas-maneiras para com os pares. A mulher como elo seguro e bem delimitado também entre os espaços público e privado certificava, por fim, seu papel social.

Havia, ao mesmo tempo, nesse período, uma crescente atenção e exigência do cuidado da mãe para com os filhos, especialmente sendo cada vez mais atribuída à mulher a educação dos filhos, de modo que crescia a noção de que sua principal função seria a de preparar as

²¹² Exposto no Capítulo 1.

²¹³ Como visto em 2.2.

²¹⁴ Nesse sentido, é possível refletir mais gravemente acerca das origens dessas concepções sobre a educação e o papel da mulher, até mesmo nas camadas mais abastadas da sociedade. Sobre o contexto paulistano não muito distante, temporalmente, do cenário aqui investigado, Maria Odila Leite da Silva Dias aborda as tradições de pensamento que remontam à manutenção de uma ordem escravocrata, discutindo o lugar da mulher como este elo de sustentação da ordem social de origem colonial. Ver DIAS, Maria Odila L. S. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 36

crianças para o futuro – pois, em última instância, elas eram, em si, “o amanhã”. Provavelmente, era também justamente pela urgência desse sentido que se esperava que as mulheres dominassem um pouco de muitos e diferentes assuntos e atividades. Especialmente porque, naquele momento de tamanhas transformações, inovações técnicas e vistas para se inserir na marcha ao progresso, todos esses domínios acabavam por representar “uma necessidade real!”²¹⁵, inclusive no garanta da manutenção da família como instituição.

Assim, nesse contexto nota-se um caráter transicional e recheado de ambiguidades, que é ainda mais evidente ao se falar desse lugar social e cotidiano da mulher. Tradição vs. inovação, manutenção da ordem vs. abertura de espaços e a locomoção entre lugares sociais, por vezes motivadas e até aceleradas por necessidades de ordem prática. Ademais, as vistas voltadas à modernidade, nesses primeiros anos do século XX, carregavam consigo o intento de alcançar uma regeneração (ou civilização) da sociedade urbana e evidenciar o advento do novo tempo republicano. Nesse sentido, reforçava-se a percepção do caminho estético, das artes e da cultura, permeado pela educação e pela distinção dada a esses tópicos no fazer do ensino, como o mais ligeiro e efetivo para se provar como parte do compasso do progresso internacional. São observáveis, através das notas de Perfil, essas mudanças do período em questão, como a abertura de espaços e possibilidades às mulheres em quase todas as esferas abordadas: no âmbito educacional, no âmbito profissional, e também quanto à admissão de mulheres em espaços de lazer, podendo passar a frequentá-los de maneira gradativamente mais independente.

Em relação à ambiguidade e o caráter informal dos papéis e dos lugares sociais das mulheres, sintomas de uma mudança na ordem social prescrita podiam ser notados ao se olhar para o contexto do cenário de produção cultural, bem como para o cenário educacional e de profissionalização artística nas primeiras décadas do século XX. Tomando, oportunamente, a composição dos corpos do Conservatório como referência, destaca-se oportunamente o fato de a vastíssima maioria de seu corpo discente ter sido composto por alunas mulheres; de modo que é possível, ainda a partir do material levantando n’*A Cigarra*, verificar o reconhecimento, por parte das alunas, da expressiva presença de professoras mulheres na instituição. Ainda antes do final da década de 1910, publicou-se na revista uma listinha um pouco diferente das demais escritas por conservatorianas em termos dos sujeitos elencados. Com o título “As professoras do Conservatorio”, que mencionava a destacada figura de Dinorah de Carvalho:

²¹⁵ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando (coord.). SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. pp. 405-406

As professoras do Conservatorio

Dinorah de Carvalho, inteligente e modesta. Yole Herminio, sempre linda e chic. Rosa Abrantes, possuidora de um coração de ouro. Celia Pegado, querida por todas. Maria de Freitas, muito graciosa. Mario de Andrade, sempre tesourando as pianistas; não sei qual o motivo ! F. Mignone, é o meu querido professor e o mais bonitinho, e hoje já é um grande e bello compositor. Antes de terminar peço para publicar ao menos num cantinho das azinhas da “Cigarrinha”. Do contrario, juro nunca mais ir á janella, de madrugada, esperar esta querida revista, cuja leitura é indispensavel a todos – *Aldine*.²¹⁶

Observa-se nesta nota o olhar intrinsecamente imbuído da lógica da valorização da mulher a partir de seu embelezamento e sinalização de virtudes. Ao mesmo tempo, a narrativa parte do interesse por destacar especialmente as professoras do Conservatório. Não houve, por exemplo, qualquer nota se referindo especificamente aos professores do Conservatório, feita por parte das conservatorianas. Ainda que esta listinha contenha também nomes de professores – inclusive de alguns dos mais destacados que passaram pela instituição, como Mario de Andrade e Francisco Mignone – a autora optou, para o título, por referenciar as professoras. Tal escolha torna possível conjecturar, por exemplo, sobre certa admiração particular, de uma provável jovem estudante que, via diante de si modelos femininos palpáveis e passíveis de serem seguidos para além das funções ligadas à esfera doméstica. Enxergando-se a possibilidade desses novos lugares para si.

Também nesta nota evidenciava-se a centralidade dos temas já destacados: o olhar em torno da conquista de relacionamentos românticos, desde os “noivinhos” até toda a preocupação por ser admirável, proficiente e atraente. Assim, levando-se em consideração o caráter da seção investigada e a discrepância do cunho desse conteúdo em relação à proposta inicialmente feita pela redação da revista, vê-se que o tema dos relacionamentos românticos acabou mesmo por se tornar uma marca da *Collaboração das Leitoras*.

Dentro desse tema, é também notável a adoção de certos códigos de comunicação. Esses códigos indicavam as trocas e laços específicos das conservatorianas, e eram passíveis de compor uma compreensão privilegiada dentro do círculo social. No caso específico do conteúdo da seção, concentravam-se em torno da ligação com o Conservatório na vida e cotidiano dessa juventude. Nesse sentido, com o avançar dos anos sobre os registros da *Collaboração das Leitoras*, explicitam-se algumas alterações nas formas de comunicação e nos modos de encará-las. Tais mudanças se desenvolviam no sentido da gradual aceitação da mulher ocupando e participando de maneira mais independente do espaço público, tanto simbólica como literalmente. No contexto das conservatorianas na Cigarra, esse fenômeno englobava tanto a

²¹⁶ *A Cigarra*, 29 de novembro de 1918, n. 102, ano V, p. 6

ativa e cada vez mais franca participação das mulheres, quanto a aceitação e até uma crescente participação por parte de homens que passavam a se adentrar nos códigos de comunicação próprios desse grupo. Seguem duas notas de Perfis, publicadas entre 1928 e 1930, enviadas por rapazes compartilhando o pouco que sabiam sobre aquelas que despertaram seu interesse, e então solicitando mais informações sobre elas:

Informações

Há muito que desejo saber quem é a sympathica moreninha, conservatoriana, que, após muito esforço, consegui saber que reside em Villa Mariana e se chama Herminia L.

Contentíssimo, venho, pela boa “Cigarra”, indagar si o coraçãozinho de Herminia, tem dono, pois nella está reunido o meu ideal. Agradecimentos – L.²¹⁷

Condesinha Rudsay

Clara, cabellos louros e ondedos. Estava interna no Collegio Santa Cecilia. Frequentava o Conservatorio, onde a conheci, numa festa. Julgo chamar-se Bellinha, mas não tenho certeza. Ella apenas disse-me que morava em Piracicaba. Caso a encontres, diz-lhe que me escreva por meio desta. – *Cavalheiro Real*.²¹⁸

Este tipo de envio é aquele em que ora eram pedidas as informações de modo geral – dirigindo-se “à Cigarra” ou a quaisquer indivíduos que venham a ler suas mensagens –, ora direcionavam-se os pedidos a algum(a) colaborador(a) específico/a. É exemplo a seguinte nota de 1928, enviada por uma moça e cujo título direcionava-se “à “Madamont”:

Lapa (À “Madamont”)

Peço o favor de me informar a quem pertence o coração da senhorita B. Shighi, moradora á rua Trindade n. par. Estatura mais alta que baixa, cabellos e olhos castanhos. É alumna estudiosa e applicada do 7.º anno do Conservatorio. Muito agradecida – *Lapeana*.²¹⁹

Nesse ponto passa-se a ver que havia, dentre essas alunas do Conservatório, moças reivindicando para si um lugar menos restrito nesse espaço público “virtual” da imprensa, em relação a sua participação e convívio. Essa dinâmica se expõe através de mudanças na maneira de se colocar, fazendo-o de modo cada vez mais direto e voltado para o tema mais proeminente em todos esses registros: o da busca e da conquista de relacionamentos românticos. Alterava-se, portanto, a forma de comunicação, ao mesmo tempo em que se mantinham seu enfoque e tema central. Para isso, passariam a ocorrer verdadeiros diálogos, em forma de correspondências públicas. O caráter quinzenal das publicações na revista e o fato de as notas estarem expostas a quem quer que obtivesse e lesse a *Collaboração das Leitoras* contribuía para essas dinâmicas, que se desenrolavam ao longo de meses. Eram, por vezes, enviadas por

²¹⁷ **A Cigarra**, 1ª quinzena de novembro de 1928, n. 336, ano XV, p. 47

²¹⁸ **A Cigarra**, 1ª quinzena de janeiro de 1930, n. 364, ano XVI, p. 40

²¹⁹ **A Cigarra**, 2ª quinzena de agosto de 1928, n. 331, ano XV, p. 15

terceiros solicitando informações sobre os supostos interesses afetivos e amorosos “de fulano por cicrana” e vice-versa. A seguir, um caso desse tipo na seção, ocorrido entre abril e dezembro de 1928, em que participaram três leitoras cujas interações se foram construindo e cruzando ao longo desse período. O tópico em questão era “a quem pertence o coração da gentil Assumpta, alumna do Conservatorio” – notoriamente dentro do já conhecido tema preferido das conservatorianas.

Publicou-se, da leitora que assinava como “Coração Esquecido”, em abril de 1928:

Informações

Às queridas leitoras da “Cigarra” ou à “Conservatoriana”, peço o especial obséquio de me informar, a quem pertence o coração da gentil Assumpta, alumna do Conservatorio, e que reside no largo do Riachuelo n. par. A quem me informar darei deliciosos beijos. Da leitora muito grata – *Coração esquecido*.²²⁰

Então, em maio do mesmo ano, a autointitulada leitora “Conservatoriana”, respondia, direcionando o texto à “Coração Esquecido” e diretamente solicitando uma réplica a ela, que não chega a replicar – ao menos, não publicamente. Dizia:

Ao “Coração esquecido”

Sendo colega da gentil Assumpta, poderia dizer-lhe que o seu coração pertence ao... mas como sou muito discreta, prefiro primeiro saber qual o seu perfil e suas iniciais na próxima “Cigarra”. Na seguinte publicarei o que desejar – *Conservatoriana*.²²¹

Já em dezembro daquele ano, outra leitora, que assinara por “Saudosa Magnólia”, juntou-se ao diálogo, acrescentando informações sobre a alumna Assumpta, em resposta à “Conservatoriana” e seu pedido feito à “Coração Esquecido”:

À “Conservatoriana”

Deparando com um seu pedido feito ao “Coração ferido” no n. 325 da querida “Cigarra”, e vendo que não recebeste a desejada resposta, passo a fazê-lo, porque sou também colega da gentil Assumpta. As suas iniciais são: A. F. Cabellos loiros, meio ondulados, olhos castanhos, nariz regular e boca bonita. Nos seus lindos lábios paira sempre um sorriso mixto de melancolia e satisfação. É alumna do Conservatorio, onde curso o 6.º ano de piano. Reside no bello bairro da Liberdade. Espero ser atendida, em dizer-me a quem pertence o seu coraçãozinho, pelo que desde já agradeço e aqui fica ao teu inteiro dispor, esta que já se considera no rol das tuas amiguinhas. Grata pela publicação, a leitora – *Saudosa Magnolia*.²²²

É possível dizer que este tipo de sequência (que, como se pôde ver, funcionava mesmo algo como uma correspondência pública) se trata, seguindo Michel de Certeau, de um exemplo

²²⁰ *A Cigarra*, 1ª quinzena de abril de 1928, n. 322, ano XV, p. 51

²²¹ *A Cigarra*, 2ª quinzena de maio de 1928, n. 325, ano XV, p. 12

²²² *A Cigarra*, 1ª quinzena de dezembro de 1928, n. 338, ano XV, p. 18

de repertório de esquemas de ação entre parceiros – no caso, parceiras. Isso pois mostrava continuadas “trocas de informações, bate-papos e toda uma rede de conhecimentos e favores pessoais [...] que intercedia por elas e que elas sabiam avivar e pôr em uso”.²²³ Tratava-se da adoção e desenvolvimento de diálogos ordinários a partir de uma lógica e de formas próprias. Isso refletia uma contínua busca pelas brechas abertas para alguma autonomia no campo de ação da sociedade para além da esfera privada do lar, tradicionalmente indicada às mulheres e vice-versa. Sobretudo quando lembramos de onde e para onde estão sendo produzidas essas notas – o espaço público da imprensa – essa dinâmica se notabiliza. Certeau aponta²²⁴ como esse tipo de façanha ou execução cotidiana deriva de algum reconhecimento da injustiça presente em uma determinada ordem das coisas sociais que não autoriza a espera por sua mudança. Quando, mesmo assim, não há legitimação – por parte dos sujeitos sociais restringidos de agir sobre essa ordem e relegados a suas frestas – surgem essas façanhas, possibilitadas pela atribuição corriqueira, ordinária e, portanto, ignorada (pelos beneficiados na ordem social) dessa dimensão cotidiana.

Quanto ao quadro sociocultural das conservatorianas, se visto a partir das colocações acima destacadas de Maria Odila Leite da Silva Dias sobre redes de vizinhança, conhecimento e favores pessoais, é fato que, bastante diferentemente das mulheres por esta historiadora investigadas – que eram pobres e analfabetas e, portanto, cujas alusões se transmitiram sempre a partir dos registros de terceiros – há, no quadro do Conservatório e de suas alunas, a presença de fontes escritas produzidas pelas próprias mulheres pesquisadas. Assim, é necessário observar as devidas proporções ao trazer esta concepção sobre os laços de vizinhança e solidariedade (e sua crucialidade à subsistência) entre mulheres.

É necessário observar às circunstâncias dessa produção das conservatorianas: uma seção de colaboração de leitoras que faziam parte de um público bastante específico²²⁵, registrada e exposta de maneira pública pela imprensa. Considerando-se isso e atribuindo-se as devidas proporções às dinâmicas em questão, é perfeitamente possível dizer que o cenário em que se viam essas moças levava a uma criatividade para a “invenção de meios para ampliar os sentidos

²²³ Este trecho foi retirado do trabalho de Maria Odila Leite da Silva Dias sobre o cotidiano, o lugar social e a subsistência de mulheres pobres ao longo do século XIX em São Paulo. Está tratando no trecho em questão do fenômeno da improvisação da subsistência de mulheres no dia-a-dia, isto é, no cotidiano. Salvas as apropriadas adequações e a dada atenção e reconhecimento dos distintos círculos sociais pesquisados, é possível relacionar os contextos investigados e transportar tais reflexões para o presente trabalho. DIAS, Op. Cit., p. 20

²²⁴ CERTEAU, Op. Cit., p. 72

²²⁵ Pelo que se pôde inferir ao longo desta sistemática pesquisa, como já dito, concentrava-se o público muito jovem e estudante de diversas instituições e agremiações, pertencente majoritariamente a classes mais altas

de pertencimento à coletividade e de autonomia individual”.²²⁶ Consequentemente, é plausível pensar que certos estereótipos se tenham reforçado, dadas as circunstâncias e as *estratégias*²²⁷ adotadas para a comunicação pública. É exemplo disso a primeira impressão que o conteúdo desse material traz, a de um caráter “superordinário”. Certamente passava-se a observar e lidar com convenções nos modos da linguagem, nos modos de proceder, quando dessa ainda recente e por vezes improvisada participação neste espaço público.

A partir dos últimos anos da década de 1920, as conservatorianas não mais se restringiam a perfilar suas colegas e amiguinhas ou a observar passivamente quando eram perfiladas. Elas passavam a efetivamente perfilar a si mesmas e colocarem-se de maneira ativa à procura de pretendentes, inclusive correspondendo-se também com eles publicamente quando queriam declarar e registrar interesse. Nesse mesmo período aumentava também a presença dos rapazes enviando este tipo de nota à procura de moças e respondendo àquelas que se disponibilizavam em busca de pretendentes. O conteúdo das notas passava também a ser em si mais direto, e não mais desenvolvido apenas a partir das informações de terceiros. Além de expor uma alteração nas normas e formas da elaboração dos Perfis e na comunicação em si, isso tudo parecia refletir uma mudança mais incisiva na atitude e visão pública sobre essas dinâmicas de gênero, sobretudo em relação à postura pública feminina.

Para além do espaço virtual das linhas na revista, a visão sobre a postura pública feminina também no espaço público concreto parecia acompanhar as mudanças. Por exemplo, em setembro de 1929, uma moça enviou uma nota intitulada “Aos Leitores”, que se iniciava diretamente com “Quem quer corresponder-se connigo?”, e em que se perfila ela própria e descreve o tipo de rapaz que procura. E, em outubro daquele ano, um rapaz, respondendo a esta pretendida, colocava-se “ao seu dipor”, propondo acompanhá-la “respeitosamente” ao Conservatório quando ela quisesse, como mostram as notas:

Aos Leitores

Quem quer corresponder-se connigo? Tenho 18 annos, sou bonita e elegante (segundo dizem); frequento o cinema “Odeon” e adoro a dança; 3 vezes por semana vou ao Conservatorio, onde estudo. Gostaria de conhecer rapaz, de maneiras finas, que me pudesse acompanhar nessas occasiões. Cartas urgentes para – *Garota Moderna*.²²⁸

²²⁶ SEVCENKO, 1998, p. 31

²²⁷ É plausível pensar que essas moças, dentro e diante dessa sua realidade (que vem sendo discutida até aqui) e temas conhecidos, estivessem criando, adotando, aprendendo e compartilhando maneiras próprias de se comunicar, de modo a fabricar seus espaços e sua voz nessa realidade. Michel de Certeau define que as *estratégias* postulam um lugar próprio, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. Ver CERTEAU, Op. Cit., p. 45

²²⁸ **A Cigarra**, 1ª quinzena de setembro de 1929, n. 356, ano XVI, p.16

“Garota Moderna”

Li no n. 356 da nossa querida Cigarra o teu bilhetinho. Estou ao teu dispor. Tenho 19 primaveras, sou estudante, e poderei respeitosamente acompanhar-te ao Conservatorio, si nessas horas eu não estiver em aula. Esperarei resposta no próximo numero. – *Gauford*.²²⁹

Veja-se que, retornando à década anterior a partir de uma edição de 1917 da chamada *Revista Feminina* – feita muito mais para mulheres do que por mulheres – inferia-se que a mulher sensata, que se desse ao respeito, evitaria “sair à rua com um homem que não seja o seu pai, o seu irmão ou o seu marido”.²³⁰ Essa instrução fora dada cerca de dez anos antes das notas expostas logo acima. Assim, impressiona e, ao mesmo tempo, faz sentido que a primeira vez que alguma alusão a esta prática de sair à rua com um rapaz e sem o acompanhamento de um familiar próximo – ainda mais vinda justamente de um pretendente para com uma jovem estudante de artes – fosse rara e tenha aparecido anos adiante no quadro investigado. Pode-se dizer, sobretudo ao se atentar ao título da nota de outubro de 1929, “Garota Moderna”, quão significativa é esta aparição. Principalmente quando se observa que tal título referia-se mesmo à conservatoriana que se colocou publicamente em busca de pretendentes. A adoção do pseudônimo *Garota Moderna* por essa jovem nesse momento é bastante emblemática, assim como o conteúdo e forma de comunicação de sua nota. E elas refletem mesmo graduais alterações nas normas cotidianas do convívio público quanto às relações de gêneros. Segue uma reflexão de Nicolau Sevcenko que colabora ao exercício de traçar um panorama desses caminhos:

Na dinâmica da nova ordem, tanto ampliou-se a construção de uma consistente esfera pública, reforçada pela expansão crescente da imprensa e das oportunidades de convívio cultural, quanto se agudizaram os sentidos e valores associados ao desfrute de experiências de privacidade.²³¹

Ao mesmo tempo em que atesta o papel da crescente imprensa também no processo de expansão da esfera pública e da participação nela, o autor alerta ao fato de que, mesmo nesse contexto, um efetivo aproveitamento de ambos os espaços, o público e o privado, acabava sendo um privilégio de poucos, ainda que a participação em tais espaços alcançasse e transpassasse a todos. A participação de fato aceita no espaço público vinha, por exemplo, por vezes, de maneiras compulsórias e até mesmo violentas quando se tratava das classes mais baixas da sociedade. Sobre isso, acrescenta:

²²⁹ **A Cigarra**, 1ª quinzena de outubro de 1929 n. 358, ano XVI, p. 14

²³⁰ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Op. Cit., pp. 368-369

²³¹ SEVCENKO. Op. Cit., p. 30

[...] na medida mesma em que essas novas circunstâncias adquirem maior visibilidade, pelos meios de comunicação e a publicidade, tornam-se o foco das tensões e polarizam os jogos das dramatizações e negociações entre os diferentes níveis sociais.²³²

Quando se fala do espaço urbano na modernidade, de espaço público, convívio e comunicação cotidiana, não é possível desvencilhar do discurso a expansão dos meios de comunicação, bem como das novas formas de participação decorrentes deles. A sociedade moderna “mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar”,²³³ da televisão ao jornal. No mesmo sentido, os indivíduos modernos passam a agregar a si mesmos signos e sentidos que conotam a força e o prestígio da modernidade, adaptando-se e usando-se, cada vez mais, das inovações advindas dos meios de comunicação, como uma metabolização constante de símbolos. “Como o malandro bacana, que não tem as roupas mais caras mas causa alarde pelo modo exuberante de se vestir e o jeito macio de andar”²³⁴. Ou, pensando na participação e colaborações de nossas conservatorianas nesses processos: como a jovem moça que se põe publicamente à disposição de paqueras, no entanto, usando um pseudônimo e ainda visando, em última instância, vir a ser uma boa esposa. Assim, as colocações de Sevcenko, específicas sobre a participação concreta no espaço público, suas possibilidades, restrições e frestas abertas às camadas sociais que não a dominante, aprofundam as reflexões em torno do cenário todo que se impunha e se mostrava às jovens conservatorianas. Ademais, atestam as transformações desse cenário, e, claro, das possíveis estratégias desenvolvidas pelas jovens diante das possibilidades enxergadas.

A partir da seção *Colaboração das Leitoras*, compôs-se um quadro que permitiu desvendar um pouco sobre os perfis e a vida intramuros e extramuros das alunas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em parte de suas primeiras décadas de funcionamento. Ao mesmo tempo, descortinou-se, na medida do possível, o lugar desse Conservatório em si, para além de seus muros, seu lugar como intersecção de outras vivências e do cotidiano do principal grupo social que o compunha. Examinar essa seção tornou possível enxergar o Conservatório como um elo de constantes e variadas sociabilidades, para além da questão educacional. Um elo que, dentre outros aspectos, por muitas vezes e de diferentes modos refletia dinâmicas de convívio, laços de vizinhança, transformações sociais e de gênero – essas últimas talvez próprias de uma faixa etária específica, mas mais em relação a sua forma do que em seu conteúdo e interesses, já que os enfoques seriam comuns às mulheres do período

²³² Ibid., p. 30

²³³ CERTEAU, Op. Cit., p. 47

²³⁴ SEVCENKO, Op. Cit., p. 43

de um modo geral. Ao mesmo tempo, vislumbrar essas moças, jovens estudantes de música e artes, comunicando-se e adentrando um inédito ambiente educacional e profissionalizante, expostas a e vendo-se diante de mulheres que vinham perfurando as bolhas que as mantinham em posição informal de atuação. Isso mostrou o Conservatório como um lugar de novas possibilidades de profissionalização às alunas. E ele mesmo como reflexo de uma gradativa formalização da atuação profissional de muitas mulheres. Isso tudo tanto em relação à atuação ligada à educação (as professoras), como a crescente atuação propriamente pública de concertistas, declamadoras, etc. que cada vez mais mostravam-se e eram de fato vistas como profissionais de talento e prestígio. Uma gradativa aceitação e, em última instância, formalização propriamente de seus novíssimos papéis sociais.

Finalmente, destacou-se a compreensão do Conservatório Dramático e Musical como um exemplo de núcleo em torno do qual se pode discutir a expansão da esfera cultural, dos meios de comunicação e da imprensa cultural no período investigado. Sua existência, vista pelo ângulo das sociabilidades, auxiliou no reconhecimento desse processo todo de expansão como algo que permeou os fenômenos, transformações e interações abordadas aqui a partir das teias tecidas pelas conservatorianas e entre as conservatorianas. Juntamente a isso uma gradual institucionalização das artes pôde ser compreendida como impulsionadora no processo de permissão e condução dessas moças à esfera pública, e propriamente sua atuação para além da esfera privada do lar, destacando-se um expressivo lugar do Conservatório no transcurso desse aspecto. E, procurando-se adentrar nesse amálgama de transformações, foi preciso atentar-se às maneiras de fazer das jovens conservatorianas investigadas: sobretudo quanto a sua colocação cada vez mais frequente e incisiva na esfera pública empreendida a partir de um equilíbrio entre seus desejos e aspirações, e suas lógicas e estratégias próprias.

Bibliografia:

Livros e capítulos de livros

- ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade, um pouco. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ANDRADE, Mário. Aspectos da música brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. Introdução à estética musical. Organização, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- _____. Música doce música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- _____. Pequena História da Música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ÂNGELO, Ivan. 85 Anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Nobel, 1998.
- APROBATO FILHO, Nelson. Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2008.
- BARONGENO, Luciana (Org.). A linguagem musical de Oneyda Alvarenga: lições de estética na biblioteca de Mário de Andrade. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2019.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOCH, Marc. Apologia da História: ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BORN, Georgina. Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. A Distinção: crítica social do julgamento. 1. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CAMARGOS, Marcia. Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana. 2. ed. São Paulo: Senac SP, 2003.
- CANDIDO, Antonio. O Romantismo no Brasil. São Paulo: Humanitas, 2002.
- CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. 6. ed. São Paulo: Papirus, 2010.

- _____. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHARLE, Christophe. A gênese da sociedade do espetáculo. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. 2. ed. São Paulo: Difel, 2002.
- CORBIN, Alain. Charting the cultural history of the senses. In: HOWES, David (org.). Empire of the senses. Nova York: Routledge, 2004.
- _____. Do Limousin às culturas sensíveis. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. Para uma história cultural. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp. 97-110.
- DIAS, Maria Odila L. S. Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva dos músicos. In: A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1977.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KIEFER, Bruno. Francisco Mignone: Vida e obra. Porto Alegre: Movimento. 1983.
- _____. História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MICELI, Sergio. Nacional Estrangeiro. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MIGNONE, Francisco. A parte do anjo. São Paulo: Mangione.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. Sonoridades Paulistanas. São Paulo: Bienal, 1997.
- _____.; SALIBA, Elias T. (orgs.). História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010.
- NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. 2ª ed. revista e ampliada por Saloméa Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

- NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.
- PRADO Jr, Caio. A cidade de São Paulo: Geografia e História. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PRADO, Décio A. História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570–1908. São Paulo: Edusp, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Trad. de Monica de Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental, Ed 34, 2015.
- SCHAFER, Murray. A afinação do mundo. Trad. Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Orfeu extático na metrópole. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- SILVA, Flávio (org.). Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: IOESP, 2001.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese da história da cultura brasileira. Rio de Janeiro, 1974.
- STERNE, Jonathan. The Stereophonic Spaces of Soundscape. In: THÉBERGE, P. (Ed.). Living Stereo: Histories and cultures of multichannel sound. New York: Continuum, 2015. pp. 65-83.
- THOMPSON, Emily. The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933. Cambridge: MIT Press, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. Os sons que vêm da rua. São Paulo: Editora 34, 2005.
- WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Artigos:

- AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. Revista Brasileira de Música. Programa de Pós-Graduação Escola de Música da UFRJ, v. 23/1, 2010, pp. 67-91.

- _____. Da sociedade de música à sociedade dos músicos: Poder e prestígio na vida musical do Segundo Reinado. Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, ed. 11, pp. 101-127, 2008.
- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário. Histórica, São Paulo, ed. 16, 2006.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. Estética como fisiologia aplicada em Nietzsche. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. IV, n. 8, pp. 121-143, 2010.
- CASTAGNA, Paulo. Descoberta e restauração: problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, pp. 97-109, 1998.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. Um campo emergente: a Arqueologia da Música e suas interfaces com o patrimônio. Revista de Arqueologia Pública, Campinas, v. 10, n. 2, pp. 101-114, 2016.
- CONEDERA, Leonardo de Oliveira. Entre o velho e o novo mundo: a presença de musicistas italianos nas cidades paulistas e gaúchas na primeira metade do século XX. Revista Tempos Históricos, Paraná, v.24, n. 1, pp. 73-101, 2020.
- CONSERVATÓRIO Dramático e Musical de S. Paulo. Uma instituição da belle époque paulista nas suas inserções em processos político-culturais. Revista Brasil-Europa, pp. 160-167, 2016.
- CONTIER, Arnaldo D. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-1980). In: História em debate: problemas, temas, perspectivas. ANPUH (CNPq/InFour), pp. 151-189, 1991.
- FRESCA, Camila e TONI, Flávia. Natureza e Modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. Estudos Avançados, São Paulo, vol. 36, n. 104, pp. 143-183, 2022.
- GARCÍA, Miguel A. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. ArteFilosofía, 11, pp. 36-50, 2012.
- MACHADO, Cacá. “Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil”. Revista de História, v. 173, pp. 457-484, 2015.
- MEDEIROS, Alan Rafael. Do teatro ao concerto: espaços do fazer musical e fruição artística no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX. Debates, Rio de Janeiro, ed. 17, pp. 34-60, 2016.

- MORAES, José Geraldo Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. Topoi, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, pp. 109-139, 2018.
- MORILA, Ailton Pereira. Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Per Musi, Belo Horizonte, pp. 90-96, 2010.
- _____. Métodos pioneiros de ensino musical no Brasil: críticas, lutas e rivalidades. Per Musi. Ed. por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema. Belo Horizonte: UFMG, n. 34, pp. 1-34, 2016.
- _____. No compasso do progresso a música na escola nas primeiras décadas republicanas. Revista Brasileira de História de Educação, Maringá, v.6, n. 2, pp. 75-119, 2006.
- SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. Cadernos CEDES, Campinas, v. 20, pp. 103-118, 2000.
- TONI, Flavia Camargo. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. Revista Música, São Paulo, v. 6, n.1/2, pp. 122-149, 1995.
- VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. Revista Brasileira de Música, n. 21. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, pp. 51-76, 1994-95.

Teses e dissertações:

- BARONGENO, Luciana. Ainda sinto umas cócegas de explicar certas coisas: Mário de Andrade, professor de Oneyda Alvarenga. Orientador: Flávia Camargo Toni. 2014. 122 p. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2014.
- BESSA, Virgínia de Almeida. A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). Orientador: José Geraldo Vinci de Moraes. 2012. 358 p. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012.
- BINDER, Fernando Pereira. Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes. Orientador: Flávia Camargo Toni. 2018. 322 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2018.

- BORGES, Aline Maia. A cultura pianística em São Paulo: um recorte da memória urbana (1890-1914). Orientador: Estefânia Knotz Canguçu Fraga. 2019. 130 p. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2019.
- BRANCALION, Flavia. Tornar-se compositor: a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920-1950). 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2016.
- FONSECA, Denise Sella. Uma "colcha de retalhos": a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX. Orientador: José Geraldo Vinci de Moraes. 2014. 255 p. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2014.
- GOMES, Vera Lucia. Os sons da República: O ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na Primeira República 1889-1930. Orientador: Bruno Bontempi Junior. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – PUC-SP, São Paulo, 2003.
- PINTO, Maria Inez M. Borges. Quotidiano e sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1910. Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1984.