

Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928) e a música: uma investigação histórica¹

Sérgio Estephan²

1. Considerações iniciais

A pesquisa histórica que tem como objeto de pesquisa a música instrumental se depara com diversas dificuldades, inicialmente por envolver duas áreas distintas do conhecimento, cujas conexões ainda não estão claras e definidas. Nesse sentido, podemos indagar quais especificidades estão presentes em uma investigação histórica sobre um período musical, um instrumentista ou compositor.

O primeiro aspecto a ser ressaltado, diz respeito à falta de acúmulo, por assim dizer, já que “os trabalhos investigativos nessa área da história social e cultural que trata da música permanece pouco explorado, principalmente nos temas relacionados à música popular”³. Podemos acrescentar que, quando o objeto de pesquisa histórica está situado no campo da música instrumental, a ausência de reflexão é ainda maior.⁴ Já construímos um primeiro pilar, por assim dizer, quando de nossa pesquisa de mestrado⁵, e, a partir deste trabalho, buscaremos dar continuidade nesta linha de reflexão, que se caracteriza pela investigação histórica da música instrumental no começo do século XX.

¹ Texto extraído da tese de doutorado, ‘*Viola, minha viola*’. *A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*, realizada no Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, sob orientação do professor Dr. Antônio Rago Filho e defendida em dezembro 2007.

² Pós-doutorando em História e Música pela UNESP/Instituto de Artes de São Paulo, com pesquisa em andamento intitulada: *O violão instrumental brasileiro na Era do Rádio: Dilermando Reis, Garoto e Antônio Rago*.

³ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 27.

⁴ Em seu trabalho, *História e música*, o historiador Marcos Napolitano privilegiou a canção em suas reflexões. Sobre a música instrumental, ressaltou a necessidade de criação de uma “abordagem específica”, sem contudo entrar em detalhes. (NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 81).

⁵ ESTEPHAN, Sérgio. *O violão instrumental brasileiro: 1884-1924*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1999.

Em relação à produção musical de Canhoto⁶, pretendemos trilhar o caminho da reflexão histórica que investiga um compositor de choro, para, conseqüentemente, refletir sobre suas composições. Neste ponto, um desafio a ser destacado é caracterizar este gênero musical, o choro. Isto pelo fato do período musical em que esse gênero se desenvolve e predomina em nosso cenário musical, ser diversificado pela presença de vários gêneros musicais. Assim, o choro predominou em nosso cenário musical no período que se estende do final do século XIX até a consolidação do samba (que surge a partir do choro, mais especificamente do maxixe), no final da década de 1920 aproximadamente. Nesse sentido, para melhor exemplificar podemos perguntar: o choro constitui-se em um período musical, é uma forma de tocar ou um gênero musical ? E esse mesmo choro é uma música popular, erudita, ligeira ou de entretenimento, ou conjuga, aspectos de tais elementos ?

Outro foco central de nossa investigação diz respeito ao contexto histórico da produção musical de Canhoto, que perpassa com frequência os chamados espetáculos de variedades, nas quais a música se mesclou com outras manifestações artísticas, tais como o circo, o teatro de revista e o cinema mudo, para, de forma paralela, desenvolver um estilo solista de compor e interpretar o violão, chegando aos mais importantes palcos de São Paulo da época, o Conservatório Dramático e Musical e o Teatro Municipal.

Considerando o contexto histórico do início do século XX, vale ressaltar o processo de urbanização acelerada pela qual São Paulo passou, e as primeiras décadas desse século foram um período em que houve acentuada participação do poder público, o que veio a influenciar na produção artística. Uma afirmação que ilustra essa relação foi pronunciada pelo então secretário do Interior, Altino Arantes, por ocasião da homologação de uma das etapas dessa relação entre arte e política, o Pensionato

⁶ Além de Américo Jacomino, outros dois músicos ficaram conhecidos como Canhoto. Waldirio Frederico Tramontano, nascido no Rio de Janeiro em 1908, formou o importante Regional do Canhoto, com a participação dos violonistas Dino e Meira e do flautista Altamiro Carrilho (que substituiu Benedito Lacerda em maio de 1951), entre outros e o compositor e violonista Canhoto da Paraíba, o Francisco Soares de Araújo, que nasceu em Princesa Isabel no ano de 1928. Veio para o Rio de Janeiro em 1959, travando contato com Pixinguinha e Radamés Gnattali, entre outros músicos (*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p. 147). Neste projeto de pesquisa, cujo recorte cronológico se estende até 1928, faremos referência a Américo Jacomino apenas por seu apelido, Canhoto.

Artístico do Estado de São Paulo, em 1912: “[...] das elevadas características da civilização de um povo, destaca-se a sua produção artística”.⁷

No que tange à trajetória artística de Canhoto, também percebemos essa ligação entre arte e política. Inicialmente, por sua ligação não só com Júlio Prestes, padrinho de Maria Vieira de Moraes, com quem Canhoto se casou, em 1922, como também pela amizade com Carlos de Campos, político este que atuou em diversas iniciativas em favor da arte paulista, tais como o teatro, a música, e, muito provavelmente com relação ao cinema. Como compositor dileitante teve suas obras apresentadas no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro - fato que provocou duras críticas de Mário de Andrade -, além dessas mesmas obras terem sido transmitidas pela programação da Rádio Educadora Paulista, em 1924.

2. O choro em São Paulo e a música de Canhoto

Ao analisarmos a trajetória musical de Canhoto, observamos aspectos que se aproximam do desenvolvimento do choro na então capital federal, assim como em outras cidades que, nessa virada do século XIX para o XX, cresceram e se transformaram em grandes metrópoles. Nesse processo, desenvolveram-se atividades de entretenimento para esse contingente populacional urbano, ou, mais precisamente, para os “trabalhadores pobres que surgiram nas grandes cidades”, incluindo aí, “os imigrantes recém-estabelecidos”, já que “passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro” nestas atividades culturais, tais como o “teatro de variedades, que combinava – e ainda combina – aspectos de circo, [...], canto, dança e tudo o mais”.⁸

Por sinal, em meio à crise do sistema tonal - “bombardeado pelos agregados dissonantes progressivamente admitidos ao longo do século XIX”, gerando “a necessidade de elaborar um sistema pós-tonal”, por exemplo o atonalismo e o “sistema de doze sons (o dodecafonismo)”⁹ -, observaremos, paralelamente, uma corrente

⁷ ARANTES *apud* CAMARGOS, A. Marcia. *Villa Kyrial - Crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001, p. 159.

⁸ HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.60.

⁹ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas

estética que buscou incorporar na música europeia desse período, os “sons e ritmos circenses”¹⁰, com a utilização “intensiva da música popular próxima: os bailes de subúrbio, as feiras, o café-concerto, o circo”, em síntese, “uma arte realista, simples e nua [...], à maneira dos músicos de rua”.¹¹

Um exemplo da incorporação desses elementos oriundos da cultura popular, pode ser dado por ocasião da montagem de “*Parade, ballet réaliste en un tableau (1917)*”, cuja música, composta por Erik Satie, incorporou “músicas populares dos cafés-concertos”¹², além do “desfile e apresentação a céu aberto dos artistas de um circo”, associados a ruídos de “máquinas de escrever, sirenes, digitadores telegráficos, apitos de navio”¹³, obra esta considerada o marco inicial do século XX, “em termos estéticos”.¹⁴ Assim, observamos que uma das vertentes da música moderna europeia incorporou essa música produzida pelas camadas populares, que, no Brasil - inicialmente no Rio de Janeiro -, teve como referência musical, por assim dizer, justamente o choro, conforme pretendemos deixar explicitado ao longo deste trabalho.

Na capital paulista por sua vez, paralelamente ao processo “acelerado e desordenado de crescimento e urbanização”¹⁵, desenvolveu-se igualmente uma quantidade significativa de locais que ofereciam música ao vivo, tais como casas de diversão, “teatro, cinemas, circos, cabarés, cassinos, salões de bailes, etc.”, casas de repastos, “confeitarias, restaurantes, bares, cafés, casas de chá”, além das casas de venda de partituras com seus pianistas contratados. Desses locais, e da mesma forma que no Rio de Janeiro, conforme ressaltamos acima, os teatros, em razão de seus “espetáculos musicados, eram dinâmicos centros de divulgação musical”, portanto era “o sucesso nos teatros que trazia notoriedade aos músicos e artistas”, centralizando, assim, “a vida artística nesse período, função esta que mais tarde foi ocupada pelos

Cidades; Secretária de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 46.

¹⁰ CONTIER, Arnaldo D. Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretária Mun. de Cultura, 1992, p. 260.

¹¹ WISNIK, op. cit., p. 46

¹² CONTIER, op. cit., p. 285.

¹³ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 187.

¹⁴ SEVCENKO, op. cit., p.182.

¹⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.18

auditórios das rádios”.¹⁶ Por conseguinte, cabe ressaltar que “até 1930 a comunicação da música se fez predominantemente pela via direta – ao vivo – entre músico e o público”, em razão do caráter “incipiente de veículos de comunicação como o disco e o rádio até essa época”.¹⁷

Nesse contexto de proximidade da música com o teatro, inclusive a partir de uma vertente regionalista, Canhoto participou do trio Viterbo-Abgail-Canhoto, em 1919, constituído para atuar em “números teatrais”, formados pelo próprio Canhoto, o cantor e ator Viterbo de Azevedo, “que adota o nome de Jeca Tatu” e Abgail Gonçalves.¹⁸ Esses números teatrais foram inspirados no sucesso do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, que “provocava enorme onda de matutismo, refletindo na literatura, nas artes, na música e no teatro”, e aproveitou o “sucesso que pouco antes alcançara o festejado Trio Fóca-Abigail-Moreira”.¹⁹

Essa tendência musical regionalista em São Paulo teve, inclusive, a participação de chorões que vieram do Rio de Janeiro, e com uma frequência considerável diga-se de passagem, como por exemplo, a presença do violonista João Pernambuco, que se apresentou “com Cornélio Pires nas suas Palestras Caipiras”, e, em dezembro de 1915, desta feita com sua “‘troupe’ sertaneja”, participou “de um ciclo de palestras no Teatro Municipal, sobre temas folclóricos, organizado por Affonso Arinos.” João Pernambuco acabou permanecendo na cidade “até maio do ano seguinte (1916) apresentando-se em diversos teatros e cinemas”, como no “Royal Theatro” e tendo no programa, dentre outras obras, a “Fantasia do Guarani, pelo quarteto da ‘troupe’”, além de se apresentar com os “Oito Batutas, liderados por Pixinguinha”, em outubro de 1919, “no salão do Conservatório”.²⁰

A presença da Fantasia de *O Guarani*, no repertório de João Pernambuco, é sintomática na medida em que, apesar de a Semana de Arte Moderna ter anunciado

¹⁶ IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 98.

¹⁷ IKEDA, op. cit., p. 98.

¹⁸ Segundo José Ramos Tinhorão, esse trio foi denominado “Trio Viterbo” (TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 187).

¹⁹ SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, “Canhoto”. In: JACOMINO, Américo “Canhoto”. *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d., p. 7.

²⁰ IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 72.

“um novo tempo estético”, houve, na realidade, uma presença importante da música italiana em São Paulo até meados da década de 1920, que permaneceu “perpetuando os autores clássicos e românticos”, além de uma “fidelidade aos autores de ópera italianos, incluindo também Carlos Gomes”.²¹

No que diz respeito a Canhoto, observamos que a música deste maestro e compositor campineiro foi um dos componentes de sua personalidade musical, além de ter sido justamente em Campinas que Canhoto iniciou sua carreira artística, “com êxito invulgar”, em 1904, portanto, com 15 anos de idade, quando interpretou “trechos de *O Guarani*”²², obra posteriormente gravada entre “dezembro de 1925 e julho de 1927, quando se inicia a gravação elétrica no Brasil”.²³ Além do mais, ao ouvirmos suas obras, analisadas com mais vagar no capítulo III deste trabalho, perceberemos os “efeitos sentimentais desenvolvidos pelo romantismo, que utiliza os elementos constitutivos da música – melodia, harmonia, ritmo e timbre – para criar – de um modo semanticamente ‘dirigido’ – uma cascata de emoções”.²⁴

Paralelamente a esse componente romântico na produção musical de Canhoto, observamos uma outra característica igualmente importante na sua obra: sua técnica e virtuosidade, que, se por um lado possui elementos românticos²⁵, por outro, insere-se na “música do século XX”, caracterizada pela incorporação crescente de “elementos perturbadores” do “código tonal”.²⁶ Na produção musical de Canhoto, um exemplo a ser ressaltado é a obra que dá título a este trabalho, o samba nortista, *Viola minha viola*, no qual são utilizados diversos recursos, tais como “um efeito de fala se utilizando do pizzicato”, ou, ainda, “sons indeterminados”, produzindo um “efeito

²¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre Docência em História) – USP, São Paulo, 1988, p. 98

²² SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, “Canhoto”. In: JACOMINO, Américo “Canhoto”. *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d., p. 7.

²³ SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M.A. *Discografia brasileira 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, v.1, 1982, p. 266.

²⁴ COLI, Jorge. Mário de Andrade e Claude Debussy. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº36, 1994, p. 29.

²⁵ ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins Editora, 1944, p.128.

²⁶ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretária de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 36.

inédito até então, e nenhum outro compositor, até onde se saiba, se utilizou do mesmo recurso”.²⁷

Outro aspecto a ser observado nessa mesma obra, e que nos remete tanto à produção musical de Canhoto, como ao próprio choro de forma geral, é a questão dos gêneros musicais. Nesta mesma *Viola, minha viola*, por exemplo, o gênero musical indicado é samba nortista. Quando pesquisamos a respeito deste gênero musical, não localizamos informações que pudessem caracterizá-lo, apesar da grande variedade de fusões que o samba possui, e que foram apontadas, tanto por Mário de Andrade²⁸, quanto pela *Enciclopédia de Música Brasileira*²⁹.

O que percebemos, então, é que não houve por parte das gravadoras, preocupação em caracterizar o gênero musical de tais obras³⁰, ou, quando ocorreu tal caracterização, acabaram sendo “meros rótulos dados por funcionários subalternos das editoras”.³¹ Sem contar o interesse dos editores de partituras de ocultar determinados gêneros, como no caso do maxixe, picante demais para um público consumidor formado, nesse início de século XX, basicamente por pianistas.

O mais problemático, a nosso ver, é que o choro, como vimos, se caracterizou por uma grande variedade de gêneros musicais, que determinam, por sua vez, a natureza histórica de tais músicas. Assim, um trabalho de pesquisa sobre a música brasileira das três primeiras décadas do século XX terá que rever, e até reconceituar tais gêneros e expressões musicais. Como exemplo, cabe destacar o trabalho de pesquisa sobre o maxixe e a música dos “mestres de bandas”, feito por Régis Duprat e concretizado no LP *Maxixes*. Neste trabalho, além da localização de arquivos, “o de Evaristo Tavares Coimbra (1878-1969), mestre da Banda de Santa Cecília, de Pires do Rio, Goiás; do Mestre Henrique Castellari (1880-1949), regente da Banda Musical Saltense durante cinquenta anos, de Salto, São Paulo; e o da Corporação Musical União dos Artistas, de

²⁷ ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino 'Canhoto' e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - USP, São Paulo, 2002, p. 96.

²⁸ ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia/IEB-USP, p.453

²⁹ *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p. 704.

³⁰ SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M.A. *Discografia brasileira 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, v.1, 1982, p.V.

³¹ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de música popular*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 28.

Itu, São Paulo”, Régis Duprat reflete sobre este gênero musical, o maxixe, ao caracterizá-lo inicialmente, como um “jeito de dançar” a polca e o lundu, para então explicar o surgimento do maxixe como gênero musical propriamente dito. Nesse momento, surge a noção de “gêneros híbridos”, caracterizado “pela inserção de elementos variados, células rítmicas sincopadas [...], pequenos blocos de caminhamento melódico com características próprias, uma maneira de conduzir a introdução, até pela busca de uma morfologia própria”.³²

Outra característica a ser ressaltada na produção musical de Canhoto, além de sua técnica e virtuosidade, é a forma relativa com que o tempo musical soava em suas composições e interpretações, próximo ao mencionado jeito brincalhão com que foi caracterizado o *Choros nº1*, de Heitor Villa-Lobos, com suas fermatas e acelerados inesperados, por sinal, também presente na terceira parte da *valsas-choro*, de Villa-Lobos. Nas valsas de Canhoto, conforme detalharemos no Capítulo III, observamos essa alternância do tempo musical que ocorre com uma intensidade marcante, em que seqüências aceleradíssimas - como por exemplo, nas valsas, *Recordações de Cotinha e Burguêta* -, são mescladas com passagens lentas, nas quais algumas notas soam com tal ênfase, dando impressão de ficarem suspensas no ar, por assim dizer.

Essa concepção de tempo musical nos remete ao contexto histórico da cidade de São Paulo, que, nessa virada do século XIX para o XX, viveu um período de intensas mudanças, quando, “em menos de meio século” teve sua população “multiplicada em mais de vinte vezes”, transformando-se de “burgo de estudantes na metrópole do café” e, logo, “na capital econômica do Brasil”³³, o tempo “do ciclo agrário [...], do ciclo lunar [...]”, se transformou em um “tempo cultural acelerado”.³⁴

Nessa nova realidade, de “espetaculares invenções” como “o automóvel, a fotografia, o cinematógrafo, o aeroplano”, período marcado pelo “signo da velocidade”.³⁵ Nesse “turbilhão da vida moderna”, com sua “nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica”, com seus “engenhos a vapor,

³² *Maxixes*. Texto de contracapa: Régis Duprat. São Paulo, Copacabana discos, 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

³³ CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo de papel e tinta: periodismo e vida urbana - 1890-1915*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2000, p. 60

³⁴ BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2002, p. 11.

³⁵ FONSECA, Cristina. *Juó Banarere: o abuso em blague*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 41.

fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para noite [...]; jornais diários, telégrafos, telefones”, gerando novos “timbres e ritmos peculiares”.³⁶ Uma realidade, com um “vir a ser imprevisível e instável [...], definido por um movimento histórico acelerado [...], construído sobre o estilhaçamento das referências estáveis e das tradições totalizantes”, conforme observa a historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias.³⁷ Nesse contexto, o que nos chama a atenção, quando observamos a trajetória de Canhoto - que não só viveu esse período, mas sempre passou uma impressão, segundo os depoimentos colhidos, de uma pessoa contida, dedicada à família, que não bebia nem fumava³⁸ -, foi seu encantamento pelo automóvel.

Canhoto adquiriu um “Chevrolet verde”, do ano “de 1927”, no qual percorria “os distritos de sua fiscalização: Vila Maria, Tremembé e Bairro do Limão”.³⁹ Nessa ocasião se deu a uma “terrível imprudência” de sua parte, que agravou seu já debilitado estado de saúde: foi ao Rio de Janeiro de carro, “na velha e péssima estrada Rio-São Paulo”⁴⁰, para nova sessão de gravações e acompanhado do irmão Amadeu, quando a viagem para a então capital federal demorava dias, além de necessitar de “corrente e picareta”.⁴¹ Não por acaso, o automobilismo em São Paulo “era um culto”, ocorrendo “seu *boom* ao longo da década de 20”, com seu “imperativo [...] máxima aceleração e o uso incessante da buzina”, gerando, em função dos “estreitos espaços de circulação [...] atropelamentos diários e múltiplos”, e que teve, quando “a prefeitura asfaltou a Avenida Paulista, criando a primeira via de piso uniforme e contínuo”, e que foi “recebida pelos proprietários de carro como a dádiva ansiada de uma pista de corrida”.⁴²

³⁶ BERMAN, Marchall. *Tudo que é solido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.18.

³⁷ DIAS *apud* SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. XIII.

³⁸ Depoimento de Luís Américo Jacomino a este pesquisador em 07 ago. 1998.

³⁹ *Memória*: entrevista com Luís Américo Jacomino. Programa apresentado pela Rádio USP-FM de São Paulo, em 13 mar. 2005.

⁴⁰ SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, “Canhoto”. In: JACOMINO, Américo “Canhoto”. *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d., p. 8.

⁴¹ *Memória*: entrevista com Luís Américo Jacomino. Programa apresentado pela Rádio USP-FM de São Paulo, em 13 mar. 2005.

⁴² SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes*

Outro aspecto dessa modernização das grandes cidades nessas primeiras décadas do século XX, presente na trajetória de Canhoto, ocorreu quando este violonista negociou uma de suas composições, o fox-trot, *Quando os corações se querem*, com “a premiada fábrica de cigarros Sudan”. Vale mencionar as várias formas de propaganda deste produto, tais como distribuir “figurinhas com retratos de artistas teatrais e circenses”, o que parece ter ocorrido nos desenhos estampados na citada partitura do fox-trot, *Sudan*, além de outras estratégias de divulgação, tais como a utilização do “balão *Cruzeiro do Sul*”, de Alaor Marcandes T. de Queiroz, “paulista de Jambeiro [...], que subiu mais de 1400 metros, de onde foram atirados cartões numerados que davam direito a uma caixa de charutos Caçadores e 500 cigarros Aspasia”.⁴³

A presença da mulher em reclames e anúncios também era uma marca dessa “modernidade urbana” e o desenvolvimento “de novas formas de sociabilidade”, quando a mulher sai do universo “eminente privado” a partir do “deslocamento dos costumes sociais da vida feminina”, em “pequenas folhas e revistas [...], começam a atuar em um campo que antes não lhes era próprio”.⁴⁴ Assim, vale ressaltar que, com “a grande difusão dos cigarros”, as mulheres mais novas “passam a identificar o cigarro como um componente inseparável da imagem da mulher moderna”.⁴⁵ Por sinal, são fotos de mulheres dançando, e, certamente, fumando, que ilustram a citada partitura do fox-trot, *Sudan*, de Canhoto, conforme detalharemos no capítulo III.

Outro aspecto a ser ressaltado nessas primeiras décadas do século XX, foi que as artes deixaram “de ser um caprichoso subjetivismo para interferir na própria organização da sociedade”⁴⁶, fato este que nos remete às “conexões entre música e poder”, além das “fortes marcas ideológicas que permeiam toda a produção musical

anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 74 -75.

⁴³ ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.124.

⁴⁴ CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedades paulistana: 1870-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997, p. 23.

⁴⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 84.

⁴⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: *Revista Estudos Históricos*, vol. 6, n.11, 1993, p. 91.

brasileira nos anos 20 e 30”⁴⁷, conforme detalharemos no capítulo II. Em síntese, “a arte adquiria uma irradiante coloração política”⁴⁸.

Essa função da arte como elemento integrante da prática política perpassou a criação de instituições culturais e artísticas, com um significativo apoio governamental. A criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, por exemplo, ocorreu de um “esforço conjunto”, no sentido de “dotar a nascente metrópole de equipamentos culturais condizentes com sua vocação cosmopolita”⁴⁹, da mesma forma a homologação do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, em 1912, “por meio do decreto nº2.234”⁵⁰.

Essa proximidade entre arte e política em São Paulo teve um componente adicional, que foi o já citado estímulo à criação de eventos artísticos e literários de cunho regional. A título de exemplo, podemos citar a montagem “dramático-musical da obra póstuma da peça de Afonso Arinos”⁵¹, *O contratador de diamantes*, em 1919, representada “nos dias 12 e 14 de maio no Teatro Municipal”⁵². Essa apresentação teve um ativo apoio do então prefeito Washington Luís, “que cedeu o Teatro Municipal, custeou os cenários [...] e outras eventuais despesas”, com nada menos que duas orquestras, a menor “regida por Francisco Mignone” e a maior, “tendo como espala o professor Zacharias Autuori, teria como regente o maestro Francisco Braga”⁵³.

Nessa perspectiva de proximidade entre arte e política, podemos mencionar ainda “a Semana de 22”, evento inserido “na extensa programação de festas cívicas que aconteciam na cidade, inclusive com o patrocínio do governador do estado”, em que “urbanização acelerada e velocidade tecnológica conjugavam-se” com uma “busca sôfrega pelas raízes tradicionais paulistas de bandeirantes, sertanejos e ‘caipiras

⁴⁷ CONTIER, Arnaldo D. *Brasil novo e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre Docência em História) – USP, São Paulo, 1988, p. IX.

⁴⁸ SEVCENKO, op. cit., p. 97.

⁴⁹ Jornal *O Estado de S. Paulo*, 26 fev. 2006, Caderno 2, p. 7.

⁵⁰ CAMARGOS, A. Marcia. *Villa Kyrial: crônicas da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC, p.159.

⁵¹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 240.

⁵² MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 90.

⁵³ SEVCENKO, op. cit., p.242.

estilizados’, forjando todo um imaginário de mitos tradicionais [...]”.⁵⁴ Nesse sentido, podemos pensar em uma apropriação “manipulada” de aspectos da cultura popular, apropriação essa que visou “fortalecer os símbolos institucionais da nação”⁵⁵, ou paulista, se tivermos como referência as reflexões sobre a ligação entre as artes e a política desenvolvidas ao longo deste trabalho.

Cabe ressaltar também que logo após o êxito “da primeira revista paulista de sucesso no século XX: *São Paulo futuro*, de Danton Vampré e J. Nemo, com música de Fernando Lobo”⁵⁶ e encenada em abril de 1914, Washington Luís recebeu “em audiência” os autores dessa montagem, comprometendo-se a ceder o Teatro Municipal “e outros recursos necessários” para a realização de um novo espetáculo, concretizado na montagem da ópera *Abraão*.⁵⁷ Além disso, quando assumiu o governo do estado de São Paulo em 1920, Washington Luís, “para celebrar sua posse, encomenda uma ópera do paulista João Gomes Jr., chamada *La boscaiola*, que significa A sertaneja”.⁵⁸

Por sinal, o compositor João Gomes Júnior é filho do maestro, compositor e professor paulista João Gomes de Araújo, “um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo”⁵⁹, instituição esta que contou com a participação de outro político paulista, Carlos de Campos, com atuação próxima em diversas atividades artísticas, sobretudo no campo musical. Além de membro da direção, atuando como tesoureiro do Conservatório Dramático e Musical, “até sua eleição para presidência do Estado”⁶⁰, em 1924, Carlos de Campos foi um dos responsáveis pela Regulamentação da Pinacoteca do Estado, em 1911⁶¹, membro da Comissão Fiscal do

⁵⁴ SALIBA, Elias Thomé. Cultura modernista em São Paulo. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.6, n.11, 1993, p.130.

⁵⁵ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretária de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 27.

⁵⁶ MAGALDI; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 62.

⁵⁷ ALMEIDA, Benedito Pires. *Marcelo Tupinambá. A obra de Fernando Lobo*. São Paulo: Edição do autor, 1993, p. 5.

⁵⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 254.

⁵⁹ *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p. 42

⁶⁰ ARAÚJO, Estephania Castro Gomes de. *João Gomes Araújo, sua vida e suas obras*. São Paulo: Edição da autora, 1973, p. 100.

⁶¹ CAMARGOS, A. Marcia. *Villa Kyrial: crônicas da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC, p.98

Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, “até sua morte, em 1927”⁶², e da comissão que, em 1917, atuou na formação da Companhia Dramática de São Paulo.⁶³ Vale ressaltar também que Carlos de Campos teve contato pessoal com Canhoto, que, por sinal, foi professor de violão de sua filha.⁶⁴

Como vimos, Canhoto teve relações ainda mais estreitas com outro político paulista, Júlio Prestes, padrinho de Maria Vieira de Moraes, que em 1922 se tornou sua esposa. O mesmo Júlio Prestes que intermediou sua entrada no serviço público em 1928.⁶⁵

Bibliografia de referência

ALMEIDA, Benedito Pires. *Marcelo Tupinambá. A obra de Fernando Lobo*. São Paulo: Edição do autor, 1993.

ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins Editora, 1944.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia/IEB-USP.

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino ‘Canhoto’ e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - USP, São Paulo, 2002.

ARANTES *apud* CAMARGOS, A. Marcia. *Villa Kyrial - Crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.

ARAÚJO, Estephania Castro Gomes de. *João Gomes Araújo, sua vida e suas obras*. São Paulo: Edição da autora, 1973.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BERMAN, Marchall. *Tudo que é solido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2002.

CAMARGOS, A. Marcia. *Villa Kyrial: crônicas da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC.

CONTIER, Arnaldo D. Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adatao (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretária Mun. de Cultura, 1992.

⁶² CAMARGOS, op. cit., p.161.

⁶³ MAGALDI; VARGAS, op. cit., p. 87.

⁶⁴ SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, “Canhoto”. In: JACOMINO, Américo “Canhoto”. *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d., p. 6.

⁶⁵ FERNANDES, Juvenal. O cartaz da semana. In: JACOMINO, Américo “Canhoto”. *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d., p.13.

_____. *Brasil novo e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre Docência em História) – USP, São Paulo, 1988.

CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo de papel e tinta: periodismo e vida urbana - 1890-1915*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2000.

DUPRAT, Régis. *Maxixes*. Texto de contracapa. São Paulo, Copacabana discos, 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998.

ESTEPHAN, Sérgio. *O violão instrumental brasileiro: 1884-1924*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1999.

_____. *'Viola, minha viola'. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em História) - PUC-SP, 2007.

FONSECA, Cristina. *Juó Banarere: o abuso em blague*. São Paulo: Editora 34, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988.

MAGALDI; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. *Cultura modernista em São Paulo*. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.6, n.11, 1993.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M.A. *Discografia brasileira 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, v.1, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de música popular*. São Paulo: Editora 34.

SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, “Canhoto”. In: JACOMINO, Américo “Canhoto”. *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. In: *Revista Estudos Históricos*, vol. 6, n.11, 1993.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretária de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.