

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

JULIA DA ROSA SIMÕES

**A SALA BEETHOVEN (1931-32):
MÚSICA E CULTURA EM PORTO ALEGRE**

Porto Alegre
2008

JULIA DA ROSA SIMÕES

**A SALA BEETHOVEN (1931-32):
MÚSICA E CULTURA EM PORTO ALEGRE**

Monografia apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre

2008

JULIA DA ROSA SIMÕES

**A SALA BEETHOVEN (1931-32):
MÚSICA E CULTURA EM PORTO ALEGRE**

Monografia apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Dra. Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS

Examinador: Dra. Núncia Santoro de Constantino – PUCRS

Examinador: Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Para o meu filho, Benjamim, que não tem me
ouvido tocar mas que logo verá que meu laço
com a música não se rompeu.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Maria Lúcia Bastos Kern, que desde o início do curso me possibilitou o contato com a pesquisa acadêmica e me orientou e ainda orienta em bolsas de iniciação científica. A extrema liberdade que me concedeu ao longo de toda a elaboração deste trabalho e de nossa convivência, bem como sua seriedade e sua competência, foram fundamentais para o desenvolvimento de minha maturidade como futura pesquisadora e historiadora.

Ao meu marido, Luís Augusto Fischer, cujo apoio e incentivo constantes me deram coragem e segurança para iniciar um novo curso universitário e descobrir novos horizontes e uma verdadeira vocação. Nossos diálogos e nossas trocas são partes integrantes de quem sou.

À Zuleika Rosa Guedes, admirável pianista e professora, que se tornou uma amiga incentivadora e entusiasta do presente trabalho.

Aos meus pais, Acirete e Tiago, que me passaram o prazer do estudo e o gosto pela busca do conhecimento, para dizer o mínimo.

A todos que me auxiliaram na conclusão desta etapa (professores, amigos, colegas e família), com um pedido de desculpas pela inespecificidade.

*Mudou muito Porto Alegre.
[...] nomes antigos que ainda conservamos
parecem tão preciosos, tão absurdos à gente de
outras gerações, como os nomes inventados [...]*

Augusto Meyer

RESUMO

Este trabalho apresenta e analisa a história de um espaço dedicado à música erudita na cidade de Porto Alegre na primeira metade do século XX, a Sala Beethoven. Inaugurada em 1931 e localizada no prédio do Petit Casino (antigo estabelecimento cultural também aqui apresentado), na rua da Praia em frente à atual praça da Alfândega, a Sala Beethoven foi uma sala de concertos que fazia parte de um empreendimento que contava também com uma loja para venda de partituras, acessórios e instrumentos musicais, a Casa Beethoven. Apesar de sua curta duração (menos de um ano), a Sala foi responsável pela promoção de diversos concertos e recitais com importantes intérpretes locais e de fora. Sua inserção no campo artístico e musical da cidade, que aos poucos se autonomiza e emancipa em relação aos demais campos, é objeto da presente análise histórica.

Palavras-chave: Música erudita; Porto Alegre; Campo artístico.

RÉSUMÉ

Le présent travail examine l'histoire d'un espace consacré à la musique classique dans la ville de Porto Alegre à la première moitié du XX^{ème} siècle, la Salle Beethoven, qui débute ses activités en 1931. Installée à l'édifice du Petit Casino (ancien établissement culturel ici également présenté), à la Rue da Praia, faisant face à l'actuel Place da Alfândega, la Salle Beethoven était une salle de concerts qui faisait partie d'une entreprise qui comptait aussi avec une boutique pour la vente de partitions, accessoires et instruments de musique, la Maison Beethoven. Malgré sa brève existence (moins d'un an), la Salle a promu plusieurs concerts et auditions avec d'importants interprètes locaux ou étrangers. Son insertion dans le champ artistique et musical de Porto Alegre, qui graduellement devient autonome et émancipé par rapport aux autres champs, est le sujet de la présente analyse historique.

Mots-clés: Musique classique; Porto Alegre; Champ artistique.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho da fachada do Petit Casino, de 1912.....	22
Figura 2 – Detalhe de foto da esquina da Praça da Alfândega.....	22
Figura 3 – Detalhe de foto da Praça Sen. Florêncio.....	24
Figura 4 – Detalhe de cartão-postal da Praça Sen. Florêncio.....	24
Figura 5 – Detalhe da planta de 1912.....	25
Figura 6 – Detalhe da carta de potencial arqueológico do centro histórico de Porto Alegre.....	25
Figura 7 – Detalhe do desenho da fachada de 1912.....	30
Figura 8 – Detalhe da planta de 1912.....	30
Figura 9 – Folies-Bergère no século XIX.....	31
Figura 10 – Folies-Bergère no século XX.....	31
Figura 11 – Detalhe do desenho da fachada de 1912,.....	33
Figura 12 – Detalhe do desenho da fachada de 1912.....	34
Figura 13 – Detalhe de foto de 1954.....	36
Figura 14 – Detalhe de foto do Petit Casino.....	36
Figura 15 – Detalhe de foto de 1954.....	36
Figura 16 – Detalhe de foto da enchente de 1941.....	36
Figura 17 – A Praça Rio Branco.....	39
Figura 18 – Os fundos da Praça da Alfândega.....	39
Figura 19 – A rua da Praia e o Largo dos Medeiros.....	40
Figura 20 – Toulouse-Lautrec, <i>May Belfort</i> (1895).....	44
Figura 21 – A audiência do Petit Casino.....	45
Figura 22 – O auditório do Conservatório de Música, 1915.....	46
Figura 23 – O maestro Roberto Eggers à frente da orquestra que se apresentou no Imperial.....	52
Figura 24 – O Araújo Viana em dia de Parada Militar.....	57
Figura 25 – “Flagrante” de uma palestra no Clube Caixeiral.....	62
Figura 26 – A orquestra do Club Haydn no palco do Imperial (06/08/1931).....	66
Figura 27 – Anúncio publicitário da Casa Beethoven.....	71
Figura 28 – Anúncio publicitário da Casa Beethoven.....	71
Figura 29 – O palco da Sala Beethoven na noite de estréia.....	73

Figura 30 – Arthur Pizzoli (1899-1949).....	74
Figura 31 – O interior da Casa Beethoven.....	76
Figura 32 – Cartaz publicitário da Casa Beethoven.....	77
Figura 33 – A máscara de Beethoven.....	77
Figura 34 – Um aspecto da assistência na estréia da Sala Beethoven.....	79
Tabela 1 – Levantamento das atividades da Sala no ano de 1931.....	84
Figura 35 – O programa da Noite Brasileira.....	91
Figura 36 – Alunas do Instituto Carlos Gomes.....	92
Figura 37 – Max Wolfson tocando o teremim.....	93
Figura 38 – Um teremim moderno.....	93
Figura 39 – O programa de Ernesto Nazareth na Sala Beethoven.....	97
Figura 40 – A construção da Galeria Di Primio Beck.....	102

LOCAIS DE PESQUISA e SIGLAS

Arquivo da Família Cosme

Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPAMV)

Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS

Arquivo Municipal de Porto Alegre

Central de Pesquisas e Jornais do Correio do Povo (CPJCP)

Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MCSHJC)

Museu Joaquim José Felizardo (MJJF) / Fototeca Sioma Breitman

PUCRS – Biblioteca Central Irmão José Otão

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – O PETIT CASINO.....	21
CAPÍTULO 2 – A VIDA CULTURAL E O CAMPO ARTÍSTICO.....	49
CAPÍTULO 3 – A SALA BEETHOVEN.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

INTRODUÇÃO

Este trabalho procura analisar, da forma mais minuciosa possível, a história de um espaço dedicado à música erudita na Porto Alegre do começo do século XX, a Sala Beethoven, que possibilitou a fruição da música erudita a seus freqüentadores, numa cidade com poucos espaços para tal. Apesar de sua curta duração (menos de um ano), foi responsável pela promoção de diversos concertos e recitais com importantes intérpretes locais e de fora.

A idéia de dedicação a tema tão específico surgiu já no início do curso de História, na disciplina Métodos e Técnicas com a professora Elizabeth Torresini, em que os alunos começaram a pensar a que tipo de pesquisa acadêmica gostariam de se dedicar. Como resultado final daquele semestre, elaborei um projeto de pesquisa que de alguma forma tivesse relação com minha formação anterior, como musicista. Acabei me decidindo por pesquisar sobre a criação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 1950.

A partir disso, graças ao convite da professora Maria Lúcia Bastos Kern para ser sua bolsista de iniciação científica, comecei a me interessar pelo período imediatamente anterior à formação da OSPA, para entender a demanda histórica por sua criação. Acabei me dedicando então a um projeto amplo e extenso intitulado “Espaços e protagonistas da música erudita – Um capítulo da vida cultural em Porto Alegre (1897-1950)”, em que pretendia estudar a história da prática da música erudita na cidade, a partir da criação do Club Haydn, que formaria uma das primeiras orquestras eruditas de amadores da cidade, até a criação da mais acabada e exitosa instituição profissional orquestral, a OSPA. Para tanto, partiria de pesquisa em arquivos (de imprensa, institucionais, pessoais) e de entrevistas (pois essa história razoavelmente recente ainda poderia ser resgatada através de depoimentos orais, com músicos ativos na época ou filhos desses músicos), para formar um grande banco de dados ou acervo particular com vistas a futuras pesquisas de pós-graduação. Este projeto, ainda em andamento, é a matriz do presente trabalho monográfico.

Quando se estuda a história das práticas culturais e artísticas na cidade de Porto Alegre na primeira metade do século XX, a presença da música se revela constante e marcante. Estudos sobre rádio, cinema, arquitetura, urbanismo, educação, artes visuais e literatura, por exemplo, nunca deixam de falar em emissoras, cines-teatro, sociedades, clubes, praças, escolas, cafés, confeitarias e até mesmo livros onde a música se fazia presente. Esta, quase sempre acompanha ou protagoniza importantes manifestações culturais. No entanto, essa mesma música, e tudo o que ela envolve como prática social, parece ter sido pouco estudada em si e por si – seu campo não foi suficientemente explorado. Quem eram os músicos que tocavam nesses espaços, como eram esses espaços, por que foram criados, quem os criou, como se viabilizaram, são perguntas pertinentes a que ainda não se encontrou respostas satisfatórias.

Este trabalho se propõe a contribuir para esse estudo, no âmbito específico da música chamada “erudita” ou “de concerto”, ainda menos estudadas que suas contrapartes “popular” ou “de salão”. O termo “música erudita”, utilizado francamente ao longo desse trabalho, e por isso merecendo esclarecimento especial, foi preferido aos de música “clássica” ou “elevada”. Nenhum deles é totalmente satisfatório: “elevada” parece um juízo sumário de valor, enquanto “clássica”, a rigor, designa apenas um período da história da música ocidental; “erudita”, ainda que não seja isento de problemas, é um adjetivo mais abrangente e evoca a tradição teórica e composicional de um tipo de música feita no ocidente entre a Idade Média e os dias de hoje.

Quanto a análises acadêmicas sobre o tema específico deste estudo, praticamente inexistem, sendo a mais ligada a ele a de Cláudia Leal Rodrigues (2000), que faz um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre de 1878 a 1918. Além de se debruçar apenas sobre a profissionalização do ensino da música em Porto Alegre, analisando majoritariamente institutos e escolas de música, Cláudia Rodrigues não abarca a primeira metade do século XX em toda sua extensão, e deixa de fora espaços não ligados ao ensino. Os demais estudos utilizados como referência no presente trabalho se referem, portanto, à vida cultural, em geral, da cidade de Porto Alegre na primeira metade do século XX, seja em aspectos arquitetônicos, sociais ou artísticos. O trabalho aqui realizado teve o grande diferencial de olhar para toda essa gama

de material já bastante conhecido de pesquisadores e acadêmicos em busca de aspectos específicos (ou melhor, de indicadores da existência do campo musical na cidade), ainda não sintetizadas ou combinadas num estudo unitário.

A grande influência, no sentido de referência norteadora da própria concepção desta análise, vem de alguns conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), notadamente os encontrados no artigo “O mercado de bens simbólicos” (2007, p.99-181). Nele, Bourdieu explica a constituição do *campo* intelectual e do *campo* artístico, que seriam formados com a progressiva autonomização do “sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” próprios a eles (BOURDIEU, 2007, p. 99). Ou seja, a arte, e o bem simbólico que é a música, foco de nosso estudo, se configura como campo à medida que se autonomiza e se emancipa dos demais campos (econômico, político, religioso), num processo que abarca várias transformações: a formação de um “público de consumidores” cada vez mais extenso e a formação de um “corpo de produtores e empresários de bens simbólicos”, por um lado, assim como a multiplicação das “instâncias de consagração” (por exemplo as academias, os salões) e das “instâncias de difusão” (editoras e direções artísticas de teatros, por exemplo), por outro (BOURDIEU, 2007, p. 100).

Apesar de Bourdieu falar mais amplamente do campo artístico e não em seus sub-campos (campo musical, campo teatral, etc.), acreditamos ser válida a apropriação do termo para uso neste trabalho. Ressaltamos, no entanto, que o campo musical que analisamos ainda não se configura plenamente enquanto tal na época, como veremos, porque não se constitui ainda uma instância autônoma, apenas em vias de autonomização, processo que terá um capítulo importante com a criação da OSPA, em 1950, mas que talvez ainda hoje não tenha se concluído. O certo é que usaremos a idéia de Bourdieu de que

o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social [...] (BOURDIEU, 2007, p. 101).

De fato encontramos essa categoria na Porto Alegre dos anos de 1930, que começa a elaborar, como veremos, uma nova função do músico e da sua arte em relação aos não-músicos, resultando numa tentativa da constituição de um campo artístico, apesar de ainda permanecer com baixo grau de autonomia.

Por outro lado, a presente análise dará mais atenção à circulação da música erudita num período específico da história da cidade de Porto Alegre, do que ao âmbito da produção (a educação dos artistas e a criação das obras musicais em si) e das instâncias de consagração e de reprodução (o sistema de ensino e a análise estética, entre outros).

Outro trabalho que bastante colaborou para o entendimento das complexas relações de interdependência entre os fatores em questão para a constituição do campo musical foi a obra de Avelino Romero Pereira, *Música, sociedade e política* (2007). Apesar de não citar Bourdieu em suas referências bibliográficas, Pereira pensa de modo próximo a ele, listando de forma sistemática, em sua introdução, elementos que comporiam o que “se pode chamar de *condições materiais* de produção da música” (PEREIRA, 2007, p. 31, grifo nosso), quais sejam: a) os *espaços* de produção e reprodução da música (isto é, de composição e execução da música), como escolas de música, teatros, cinemas, auditórios e salões particulares; b) os *agentes produtores*, sejam compositores ou intérpretes, professores ou estudantes, bem como orquestras, coros, conjuntos, clubes, sociedades, que nos espaços desempenham suas atividades; c) os *instrumentos* de produção (instrumentos musicais e partituras); d) os *financiamentos*, públicos ou privados, necessários à formação da rede de relações pela qual a música é produzida; e) os *agentes receptores*, que constitui o público que frequenta os espaços, adquire partituras e que, com isso, interage com a música, dando sentido social a ela. A este último elemento, de agentes receptores, acreditamos ser necessário acrescentar um sub-grupo, de receptores especializados (que se destacam dos meros frequentadores), como críticos de artes e jornalistas em geral, responsáveis pela ativação de uma opinião pública e outra acadêmica.

Esses elementos, que determinam a existência ou não de condições materiais para a produção da música, constituem, como se pode ver, uma parte do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos

mencionado por Bourdieu, cuja relativa autonomia determina a constituição de um campo. Eles permeiam todo esse estudo, e sua existência, acreditamos, é que possibilita a criação, no início dos anos 30 em Porto Alegre, do notável e particular espaço que foi a Sala Beethoven, foco do presente trabalho.

A própria maneira como cheguei a esse objeto de estudo é peculiar. Um relato sobre o processo de minha descoberta da existência deste espaço é o modo mais fácil de entender a estruturação deste trabalho em si.

Ao desenvolver o projeto de pesquisa “Espaços e protagonistas da música erudita – um capítulo da vida cultural em Porto Alegre (1897-1950)”, antes mencionado, comecei a mapear os locais de consumo, circulação e reprodução de música erudita na cidade, bem como seus agentes (músicos, compositores, orquestras), partindo primeiro de uma extensa revisão bibliográfica sobre o tema. Um dos livros consultados nesse primeiro momento foi uma biografia sobre Radamés Gnattali (BARBOSA e DEVOS, 1984), que me ajudou a traçar os anos iniciais desse grande virtuose do piano quando este viveu em Porto Alegre, de seu nascimento, em 1906, até 1932, quando se transferiu para o Rio de Janeiro. Descobri, ali, que um de seus primeiros recitais como compositor aconteceu numa certa Sala Beethoven, de que até então nunca ouvira falar. Outra biografia, dessa vez sobre Ernesto Nazareth (MACHADO, 2007), também apresentava o nome desta Sala como local onde este compositor e pianista carioca se apresentou quando de sua visita a Porto Alegre em 1932, já no fim da vida. Apesar de musicista e interessada na história da cidade, nunca tinha encontrado referências a esse lugar, o que me levou, como não poderia deixar de ser, a ficar mais atenta ao nome Sala Beethoven e a começar a procurar freneticamente referências a ela. Nada encontrei de mais esclarecedor, no entanto.

Num segundo momento, ao estudar a participação de outra instituição, o Clube Jocotó, na vida musical da primeira metade do século XX, dentro do mesmo projeto de iniciação científica (que dessa vez resultaria na redação de um artigo para a disciplina de Seminário de Rio Grande do Sul, com a professora Núncia Santoro de Constantino), necessariamente recorri ao livro *Um ciclo de cultura social*, de Olyntho Sanmartin (1969), que apresenta um relato sobre o Jocotó e suas atividades. Ali, acabei descobrindo que a Sala

Beethoven foi inaugurada em 1931 e que se localizava na praça Senador Florêncio. Esta, que é a atual praça da Alfândega, me levou a voltar os olhos para a rua da Praia, que era pólo importante da cidade na época. Assim, cheguei também ao livro de Nilo Ruschel, *Rua da Praia* (1971), e ali por fim fiquei sabendo que a Sala Beethoven ficava no antigo prédio de um certo Petit Casino. A partir disso a pesquisa se expandiu: procurei saber mais sobre o Petit Casino e descobri que a respeito dele também quase nada se sabia. Pouco havia sido escrito sobre ele, e as menções eram breves e superficiais, quando não contraditórias. Minha revisão bibliográfica foi se ampliando, até o limite do possível nos limites de uma monografia (como se verá ao longo do trabalho). Mesmo assim, não se esclarecia suficientemente o que havia sido o Petit Casino ou a Sala Beethoven.

Recorri, por outro lado, a algumas das 13 entrevistas que realizei dentro do projeto citado, sobretudo com mulheres musicistas que tiveram suas formações e carreiras ativas antes dos anos de 1950 (uma dessas entrevistas, inclusive, acabou sendo o foco de um trabalho para a disciplina de Estágio II, com a professora Núncia Santoro de Constantino). No entanto, pouco mais foi esclarecido, já que em 1931 quase todas as depoentes eram ainda crianças, e a lembrança da Sala Beethoven, quando existia, era difusa. Então percebi que precisava mergulhar na imprensa da época para colher as mais básicas informações. Passei a freqüentar os diversos acervos de imprensa da cidade (MCSHJC, AHPAMV, CPJCP) e procurei esquadrihar os momentos iniciais do Petit Casino, fixando-me nos anos de 1916 a 1918 (para analisar sua trajetória e entender sua criação) e os anos de 1931 e 1932 (para analisar a trajetória e a história da Sala Beethoven). É preciso enfatizar que os jornais consultados – *A Federação*, *Diário de Notícias* e *Correio do Povo* – não são tomados como objeto de estudo em si, mas como fonte para um estudo analítico. Esta “fonte”, claro, não é tratada como “falando por si”, pois será o estudo a partir dela que falará em seu lugar. No entanto, não deixo de considerar que necessariamente trabalhamos, ao lidar com jornais, com fatos que “se tornaram notícia”. Os silêncios dos jornais, e o que poderiam sugerir, por isso, também serão levados em consideração. Nesse contexto, busco dados complementares e suplementares em outras fontes (trabalhos acadêmicos, arquivos familiares, livros, biografias, etc.), conforme citado anteriormente. Assim, esta pesquisa,

apesar de bastante abrangente, sabe de suas limitações, não pretendendo esgotar um assunto tão rico como a prática da música erudita na cidade de Porto Alegre naquele período.

Outro aspecto marcante ao longo de todo este trabalho será o uso de imagens. Como o prédio do Petit Casino, e posteriormente da Sala Beethoven, foi demolido no fim da década de 1960, acreditamos na importância de documentar visualmente a pesquisa. O descobrimento de iconografia inédita, nunca utilizada em trabalhos acadêmicos, contribuirá, esperamos, para o trabalho de pesquisadores de diversas áreas.

O presente trabalho, em suma, além de sua justificativa inicial, de que a presença da música se revela constante mas foi pouco estudada em si, também nasceu da necessidade de esclarecer a história pontual de um estabelecimento musical, a Sala Beethoven, que teve importância na cidade (o fato de ali tocarem Radamés Gnattali e Ernesto Nazareth seria suficiente para demonstrá-lo), e que antes fora sede de outro estabelecimento cultural pouco conhecido, o Petit Casino. Qual a relação entre os dois? Haveria alguma relação? Por que suas histórias se perderam? De que forma marcaram, ou não, a vida cultural e musical da cidade? Perguntas desse tipo me orientaram nessa busca.

O Capítulo 1 se pretende uma colaboração original sobre o Petit Casino, pois descreve e analisa sua criação e trajetória nos primeiros anos de sua existência. Nasceu da necessidade de esclarecimento acima explicitada e é fruto de uma pesquisa em jornais de época e no Arquivo Municipal de Porto Alegre, atado por revisão bibliográfica. Seu objetivo é mostrar como este espaço passa a fazer parte do campo artístico e cultural da cidade, ocupando posição de destaque.

No Capítulo 2, passamos aos preâmbulos do estudo sobre a Sala Beethoven, analisando o espaço urbano de Porto Alegre no centro da cidade e a maneira como a música se fazia presente nele, e destacando aspectos do campo artístico no começo dos anos 30. Sua base é uma revisão bibliográfica, complementada por pesquisa em jornais de época. O objetivo, aqui, é traçar o estado do campo cultural, sobretudo musical, na cidade no início dos anos de

1930, para entender em que meio a Sala Beethoven seria criada e passaria a atuar.

Por fim, no Capítulo 3, ponto de chegada deste trabalho, analisamos a formação, a trajetória e os significados da Sala Beethoven para o campo musical de Porto Alegre, com extensa pesquisa em jornais de época, complementada por revisão bibliográfica. Nele, a análise da importância do espaço para a consolidação de uma autonomia da música erudita no campo artístico será privilegiada, com vistas a tentar entender sua posterior dissolução.

Como esperável, tudo será retomado na conclusão, que fará mais claramente a ligação entre o Capítulo 1 e o Capítulo 3, bem como uma análise sobre os significados da formação de um campo musical incipiente em Porto Alegre. Campo que, apesar de ver a criação de um espaço como a Sala Beethoven, também verá sua extinção.

Capítulo 1

O PETIT CASINO

As origens do Petit Casino podem ser situadas no ano de 1912, data que aparece no relato mais extenso sobre o prédio, feito por Nilo Ruschel (1911-1975) no conhecido livro de crônicas *Rua da Praia*, escrito em 1971:

Uma curiosidade meio apressada fazia-me reparar, às vezes, para um letreiro de frontispício que havia no Largo dos Medeiros: “Petit-Casino”. Nunca cheguei a entender bem aquela complicada arquitetura, extravagância de um capitalista desta praça, o Antônio Tavares, lá pelos idos de 1912 (RUSCHEL, 1971, p. 141).

A memória do cronista sobre suas andanças pela rua que tão intensamente percorreu, no presente caso parece ter sido requisitada de maneira não muito apurada, menos pela pressa de sua observação ao passar pelo local, atestada por ele mesmo tantas vezes¹, do que pelo uso da expressão “lá pelos idos de”, que no entanto não deixa de se revelar exata. Seguindo sua indicação, nesse ano de fato encontramos, no Arquivo Municipal, o seguinte pedido²:

Ilmo. Sr. Dr. Intendente Municipal

Antonio Ferreira Tavares, proprietário do terreno da rua dos Andradas de n^{os} 343 e 345, desejando construir de acordo com a planta junta, para funcionar cinematógrafo, vem pedir a V. S^a. a necessária licença, ficando o original em poder do requerente.

E.D.

Porto Alegre, 8 de janeiro de 1912.
Antonio Ferreira Tavares

O desenho da fachada e a planta anexas confirmam se tratar do Petit Casino, reconhecido por foto dos anos 30:

¹ “Eu sei que para os meus vinte anos a rua da Praia era uma passagem para a pressa de conquistar a vida” (RUSCHEL, 1971, p. 181); “Eu não andava, corria pela rua da Praia” (RUSCHEL, 1971, p. 182).

² Processo 001.000244.12.

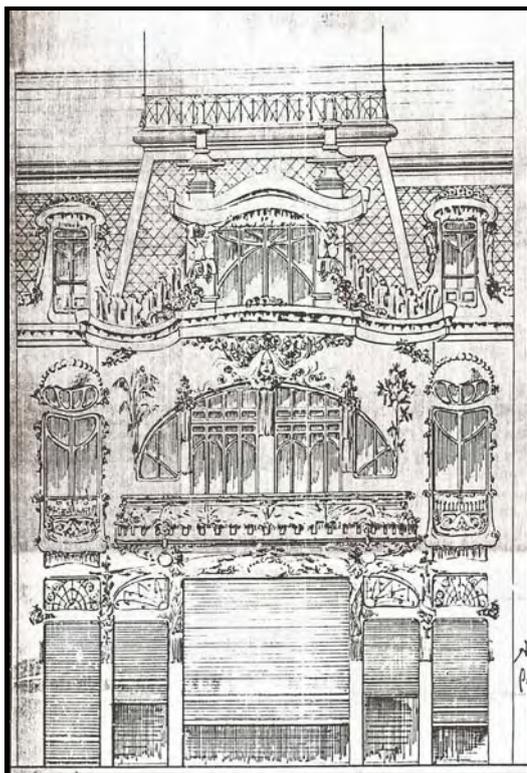


Fig. 1 – Desenho da fachada do Petit Casino, de 1912. (Arquivo Municipal)

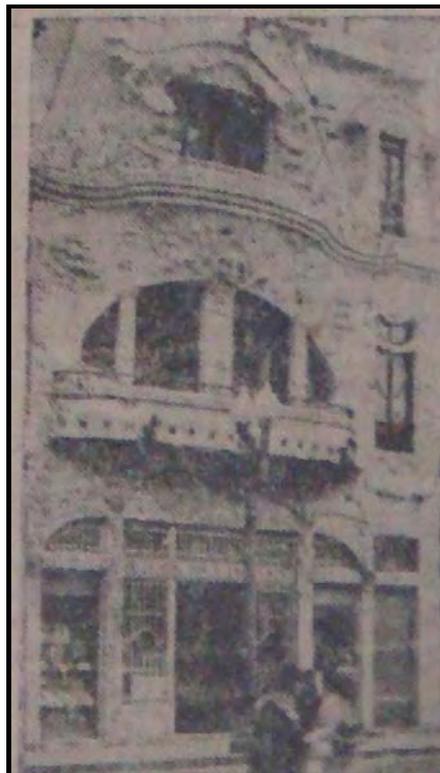


Fig. 2 – Detalhe de foto da esquina da Praça da Alfândega. (Correio do Povo, 23/08/31)

Este primeiro requerimento indica um dos objetivos a que se destinaria o futuro estabelecimento: abrigar o que hoje chamamos de sala de cinema. Apesar de não ser citado por outras fontes, isso explicaria, retrospectivamente, o porquê de a escassa bibliografia a mencionar os anos iniciais do Petit Casino ser quase toda ela referente aos primórdios do cinema em Porto Alegre, e ainda assim com alusões breves e superficiais. É o caso dos estudos de Cláudio Todeschini (1992 e 1995), Susana Gastal (1999), Olavo Silveira Neto (2001) e Cristiano Zanella (2006), que dizem todos tratar-se de uma sala semelhante ao Cinema Guarany e de fachada em estilo neoclássico, localizada à rua dos Andradas. Fábio Steyer, outro estudioso do tema, não chega a citá-lo (1998 e 2001).

Apesar do propósito de construção manifestado no documento de 1912, o Petit Casino só seria inaugurado, curiosamente, em agosto de 1916, alguns dias depois da reprodução, na “Seção Livre” do *Correio do Povo*³, de um requerimento datado de março desse mesmo ano, comunicando à população o deferimento da vistoria do espaço:

³ *Correio do Povo*, 01/08/1916.

Ilmo. Sr. Dr. José Montauray

Antonio Ferreira Tavares, na qualidade de construtor do Teatro Petit Casino, sito à rua dos Andradas nº 343 e General Câmara nºs 29 e 31, antes de dar início ao reboco das paredes internas do referido Teatro, requer à V. Exa., a exemplo do que se faz em outros países e em grandes centros europeus, se digne enviar um engenheiro da seção de Obras da Intendência Municipal visitar o Teatro Petit Casino para que melhor possa apreciar a solidez do edifício e declarar, depois de detido exame, se a construção é sólida ou não e se o referido Teatro está em condições de ser freqüentado pelo público.

Nestes termos, pede deferimento.

Porto Alegre, 3 de março de 1916.
Antonio Ferreira Tavares

No verso, constava a seguinte declaração:

A construção a que se refere a presente petição, isto é, o Teatro Petit Casino, foi executado [sic] de acordo com a planta submetida à aprovação nesta Intendência. A estabilidade da construção nada deixa a desejar para o fim a que se destina, mostrando, além disso, boa técnica na disposição dos materiais empregados.

Porto Alegre, 17 de maio de 1916.
Henrique Pereira Neto – Diretor

Sim em vista da informação.
Em 25 de maio de 1916.
José Montauray

A Europa é invocada como parâmetro, a que talvez o proprietário quisesse equiparar seu teatro – inclusive pelo nome, francês. A palavra *casino* aparece no nome de vários estabelecimentos de revistas de *music-hall* no fim do século XIX e início do século XX, na França e especialmente em Paris, cidade em que se destacam o “Le Casino de Paris” e o “Petit Casino” – que inclusive funcionariam em algum momento como salas de cinema e teatros. A semelhança no nome não pode ser mera coincidência. Talvez evocasse a *belle époque* francesa e sua efervescência cultural em cabarés, cinemas e estilos artísticos (notadamente o impressionismo e o *art nouveau*).

Enfim, Antonio Tavares consegue a liberação do espaço com vistas a uma breve inauguração. Graças a seu pedido, a indicação antes genérica da localização do Petit Casino na rua dos Andradas agora pode ser especificada:

nº 343, com uma saída pela General Câmara, nos nºs 29 e 31 – que Nilo Ruschel também menciona: “A edificação foi acrescida de mais um andar, recuado, e dava saída, por detrás da esquina, para a Rua da Ladeira, formando um todo meio complicado de entender” (RUSCHEL, 1971, p. 142).

Fixemo-nos, nesse primeiro momento, no prédio em si, cuja planta finalmente encontrada (Figura 5, adiante) corresponde mesmo ao Petit Casino – fato comprovado tanto pelo nome do proprietário, quanto pelo endereço e pelo desenho da fachada, bastante parecido com o da foto. Em outras imagens (Figuras 3 e 4) percebemos a existência do andar a mais mencionado por Nilo Ruschel, que não aparece na planta do Arquivo Municipal e cujo momento de construção não foi possível determinar. Já existiria quando da inauguração, tendo sido a planta modificada? Teria sido acrescentado alguns anos depois, por alguma eventual necessidade? Não podemos, de momento, responder satisfatoriamente a estas perguntas.



Fig. 3 – Detalhe de foto da Praça Sen. Florêncio: O Diário de Notícias e o Petit Casino, com destaque para o andar a mais. (Acervo do MJJF / Fototeca Sioma Breitman)

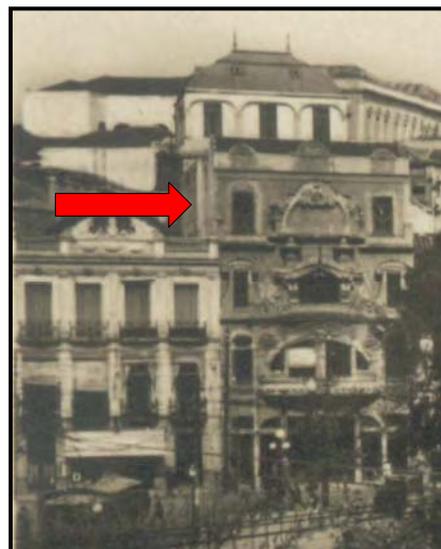


Fig. 4 – Detalhe de cartão-postal da Praça Sen. Florêncio: O Diário de Notícias e o Petit Casino, com destaque para o andar a mais. (Acervo do MCSHJC)

Quanto à saída pela General Câmara, esta já existe em 1916, confirmada pelo requerimento publicado no *Correio do Povo*, e talvez apareça na planta de 1912, no espaço em diagonal da parte posterior do terreno, que aparece no espaço não construído atrás do palco, indicado abaixo:

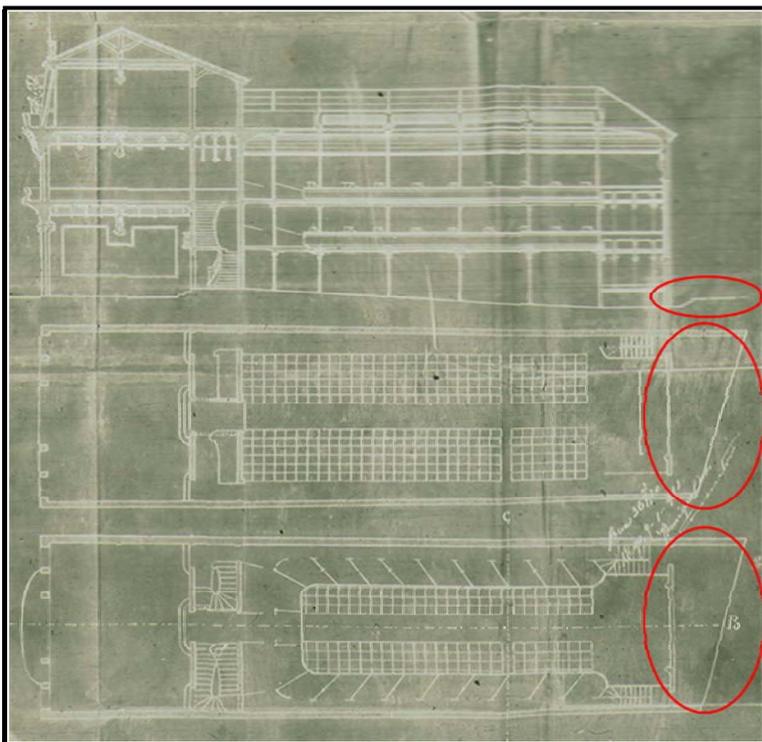


Fig. 5 – Detalhe da planta de 1912, com destaque para a área em questão. (Arquivo Municipal)

Esta comunicação e passagem para a rua vizinha existe ainda hoje. A Galeria di Primio Beck, que ocupa no atual nº 1137 o terreno do antigo Petit Casino, ainda conserva a saída para a General Câmara, que pode ser visualizada nas setas da planta abaixo.



Fig. 6 – Detalhe da carta de potencial arqueológico do centro histórico de Porto Alegre, com setas indicando as entradas da Galeria Di Primio Beck. (OLIVEIRA, 2005, planta anexa)

Fique registrado que a diferença da numeração antiga para a atual vem de cedo, quando a partir de 1928 será modificada⁴, passando o prédio do Petit Casino a responder pelo nº 1133. Mas o importante a esclarecer, passando para um segundo nível de análise, é que o Petit Casino seria inaugurado como teatro, e não como sala de cinema (conforme o requerimento original de construção).

A abertura oficial do novo espaço, “elegante teatro que passará a ser, indiscutivelmente, doravante, um ponto de atração do nosso mundanismo”⁵, é marcada para o dia 04 de agosto de 1916, às 19 horas. Tendo sido “tão ansiosamente esperada”, conforme registrado na imprensa, a inauguração se revestiria de “brilhante festividade”⁶.

No dia em questão, a partir das 17h, “para maior realce da festa da inauguração”⁷, uma banda de música militar se faz ouvir à frente do prédio, e outras duas em seu interior. Às 19h30min, sob a égide da Empresa Brandão Sobrinho e Cia., arrendatária do local, a companhia do Teatro Trianon do Rio de Janeiro, comandada por Christiano de Souza, abre os trabalhos do palco apresentando a comédia em 3 atos *Eu arranjo tudo*, do dr. Claudio de Souza, da Academia Paulista de Letras⁸. Uma segunda sessão tem lugar às 21h30min. Divulga-se a presença de uma “orquestra de 12 professores sob a regência do aplaudido maestro Luiz Moreira”⁹. Para assistir aos festejos, são convidados “o nosso benemérito chefe dr. Borges de Medeiros, general Salvador Pinheiro Machado, ilustre vice-presidente do Estado, em exercício, e demais autoridades”¹⁰.

Saudado pela imprensa local como “centro de diversões de primeira ordem”¹¹, “teatro moderno, cheio de comodidades, sendo de uma elegância

⁴ A partir do ano de 1928 os endereços da rua dos Andradas aparecem com a nova numeração nos guias da Companhia Telefônica Rio-grandense. Em 1927 a numeração ainda era a antiga. Liana Koslowsky Silva (1992, p. 71), em livro sobre o hotel Majestic, também registra: “A troca de numeração das ruas para efeito de atualização foi feita pela Prefeitura entre 1927/28”.

⁵ *A Federação*, 02/08/1916.

⁶ *A Federação*, 04/08/1916.

⁷ *A Federação*, 02/08/1916.

⁸ Nilo Ruschel (1971, p. 142) se equivoca ao dizer que a estréia foi “pela companhia do famoso ator português Chaby Pinheiro”.

⁹ *A Federação*, 04/08/1916.

¹⁰ *A Federação*, 04/08/1916.

¹¹ *A Federação*, 05/08/1916.

que prima pela beleza de sua simplicidade”¹² e “elegante e fina casa de espetáculos levantada à praça Senador Florêncio, no ponto mais central da capital”¹³, o Petit Casino parece ter seu público-alvo nas camadas abastadas da sociedade. O espaço reservado a ele na imprensa é tão destacado que receberá minuciosa descrição, externa e interna, pelo jornal *A Federação*:

A parte externa do teatro está bem iluminada, sobressaindo-se as lâmpadas que ficam na parte superior do edifício, artisticamente dispostas.

[...]

A sala de espera é espaçosa, bem iluminada e artística.

Na parte superior da porta principal está colocado o busto do imortal maestro Carlos Gomes, onde dois anjos o coroam.

O teto da sala de espera, bem como toda a pintura interna das salas das representações, apresenta um artístico trabalho de pintura confeccionado pelo sr. Frederico Zabert.

Na sala de espera, ao lado direito de quem entra, vê-se uma placa, onde estão gravados os seguintes dizeres: “Teatro Petit Casino” – 1912-1916 – Construído pelo proprietário e arquiteto – Antonio Ferreira Tavares.

A sala das representações, que apresenta 450 cadeiras, é, como as demais partes do teatro, chic, elegante e cômoda.

A sua iluminação é farta, dando belo realce ao mobiliário, que é pintado, como toda a casa, de branco.

A ordem de camarotes, as varandas e as galerias completam a disposição artística do teatro¹⁴.

O *Correio do Povo* também descreve a fachada e o ambiente interno do novo teatro, e vale à pena acompanhar a sua resenha, pois estas são as duas únicas descrições que restaram em nossos dias:

Fartamente iluminado na parte externa, em que se viam poderosas lâmpadas elétricas distribuídas por todos os andares do edifício, a fachada apresentava garrido aspecto, dando mais uma nota de destaque à nossa principal artéria.

[...]

A sala de espera do luxuoso teatro, repleta de famílias, para as quais havia filas de cômodas poltronas e, ao centro, artístico móvel rodeado de assentos, apresentava ao espectador os ornamentos artísticos que sobressaíam, em gesso, e formando alegorias à arte, à música, à literatura, ao cimo dos espaços deixados pelas portas.

Por sobre a porta principal, fora colocado o busto do insigne maestro brasileiro Carlos Gomes.

¹² *A Federação*, 05/08/1916.

¹³ *Correio do Povo*, 05/08/1916.

¹⁴ *A Federação*, 05/08/1916.

O teto aparecia com delicados trabalhos, em pintura, do sr. Frederico Zabert, que nele desenhou duas interessantes alegorias às artes.

Ao lado direito do salão figurava uma placa em mármore, mandada colocar antes da inauguração, e em que se viam, gravados, os seguintes dizeres: “Teatro Petit Casino – 1912-1916 – Construído pelo proprietário e arquiteto Antonio Ferreira Tavares”.

O salão de espetáculos, onde a iluminação era profusa, distinguia-se pela sua elegância e completa disposição necessária a um teatro leve.

As poltronas, em número superior a 400, cômodas e pintadas e branco, combinavam com a pintura do interior da sala, toda branca, o que lhe dava agradável impressão.

A ordem de camarotes e o andar destinado às varandas, bem dispostos e oferecendo comodidade ao espectador, completavam a organização da sala.

No teto, havia outro trabalho do sr. Frederico Zabert, que nele imprimira nova alegoria à música, destacando-se, espalhadas, as notas musicais.

As varandas superiores, vastas e finamente mobiliadas, os corredores e entrada e saída amplos e suficientes, os passeios na platéia, o espaçoso palco e a profusa ornamentação terminavam a excelente impressão deixada a todos do Teatro Casino¹⁵.

Não resta dúvida de que o Petit Casino causou impressão na sociedade porto-alegrense, que afluiu ao local em verdadeira “multidão de pessoas, que aguardava, ansiosa, a inauguração”¹⁶. Para o *Correio do Povo*, foi “a nota mais *chic* destes últimos tempos”¹⁷. Durante a espera para as sessões, foram distribuídos buquês de violetas e amor-perfeito para as senhoras, e carteiras de cigarro Tamandaré aos senhores, pela Tabacaria Marino. Segundo o mesmo jornal, “por ocasião das representações havia um serviço de *bombons*, servidos por menores vistosamente uniformizados”¹⁸, sendo que todos os empregados do teatro também trabalhavam fardados. O programa da 1ª sessão teria sido impresso em papel acetinado e em letras douradas.

Apesar do não comparecimento de Borges de Medeiros e Salvador Pinheiro Machado, lá estiveram seus representantes, “o sr. dr. Zeferino Ribeiro, oficial de gabinete da presidência do Estado, e o capitão Porfírio Ayres de Vasconcellos, ajudante de ordens”¹⁹. O espetáculo teria uma abertura solene,

¹⁵ *Correio do Povo*, 05/08/1916.

¹⁶ *Correio do Povo*, 05/08/1916.

¹⁷ *Correio do Povo*, 05/08/1916.

¹⁸ *Correio do Povo*, 05/08/1916.

¹⁹ *Correio do Povo*, 05/08/1916.

com a execução do hino rio-grandense de 1835, pela orquestra da casa, ouvido de pé pela assistência.

Voltando a atenção para datas, os dizeres da placa inaugural mencionada pelos jornais acima, que afixa os anos 1912-1916, não nos esclarecem de todo seu significado. O Petit Casino teria levado quatro anos para ser construído? Ou 1912 seria apenas uma referência ao ano do pedido de construção junto à Intendência? Se levou quatro anos para ser construído, o que gerou a demora? Vale enfatizar que alguns prédios emblemáticos da época também demoraram para ser concluídos, como a nova Alfândega (entre 1911 e 1933), por problemas de verbas ou no cumprimento de contratos (EZEQUIEL, 2007, p. 151), e o Hotel Majestic, que entre os trâmites junto à Prefeitura (aprovação das plantas, pagamentos de taxas e impostos) e a inauguração da primeira parte do edifício viu passarem 5 anos (entre 1913 e 1918) (SILVA, 1992, p. 26-28).

Não podendo esclarecer esse ponto de maneira satisfatória até o momento, nos limitamos a considerar que o mais provável é que o prédio tenha de fato levado quatro anos para ser construído, pois placas desse tipo geralmente se referem ao período de construção, desde o lançamento da pedra fundamental até o ato inaugural. A corroborar essa hipótese, veja-se o seguinte excerto de jornal no dia seguinte à inauguração: “A vistosa e bela casa de diversões, *cujas construção data de algum tempo*, já vinha sendo ansiosamente esperada pelas famílias e pelo povo”²⁰. Por outro lado, as obras pareciam continuar atrasadas, pois ao divulgar a inauguração o jornal *A Federação* ressalta ser possível que “até esse dia não estejam concluídas de todo as obras do novo teatro”²¹, evidenciando o ritmo lento do processo.

Quanto à fachada do Petit Casino, cuja iluminação abundante e vistosa foi descrita pelos jornais em detrimento de aspectos arquitetônicos ou estilísticos – que tanto impressionaram Nilo Ruschel e que foram chamados pelos estudiosos do cinema de neoclássicos –, precisamos analisá-la melhor. Para tentar recuperar sua aparência, vale à pena tentar seguir outra pista deixada pelo cronista, no trecho que segue ao anterior:

²⁰ *Correio do Povo*, 05/08/1916, grifo nosso.

²¹ *A Federação*, 02/08/1916.

Como a liberdade profissional fosse um dos postulados da doutrina filosófica imperante, o positivismo, ele [Antônio Tavares, o proprietário] usou generosamente dela e meteu-se a construir, homem afoito e impetuoso que era, uma casa que achava à altura do momento, para espetáculos e diversões. Ao melhor modelo parisiense, que lembrasse o “Folies Bergères” [sic]. Dele, pois, foi a construção. Da oficina de João Vicente Friedrich contratou as esculturas que deviam ornamentar profusamente a fachada, dando ao local todo o rigorismo do estilo pretendido.

E assim apareceram, modeladas pelo escultor Jesus Maria Corona, que trabalhava para aquela oficina, as obras encomendadas pelo proprietário. Eram figuras humanas em tamanho natural, grudadas ao lado das janelas, tendo na mão buquês de flores, na atitude de quem estivesse espiando para dentro.

E o “art nouveaux” [sic] emplastou-se com tal violência sobre os passantes, que os comentários desaprovadores não tardaram a crescer de dentro do povo. Tantos foram eles que forçaram o proprietário a mandar retirar aquelas figuras. Mesmo porque, segundo observadores mais maliciosos, elas lembravam posturas bastante inconvenientes, comprometedoras da boa moral. Isso foi lá por 1915 (RUSCHEL, 1971, p. 141-142).

Em primeiro lugar, agora devemos observar que a expressão “isso foi lá por” é inexata, tendo sido o Petit Casino inaugurado em 1916. O ano de 1915 também não se revelaria exato em se tratando do período em que Jesus Maria Corona (1871-1939) trabalhou para a oficina de João Vicente Friedrich, pois lá ficou apenas de 1910 a 1913 (CORONA, 1977, p. 155; DOBERSTEIN, 2002, p. 79). Mas tanto no desenho da fachada quanto no da planta anexos ao processo encontrado no Arquivo Municipal, de 1912, encontramos respectivamente as assinaturas “J. M. Corona Alonso, Arquitecto” e “Jesus M. Corona Alonso, Arquitecto”:

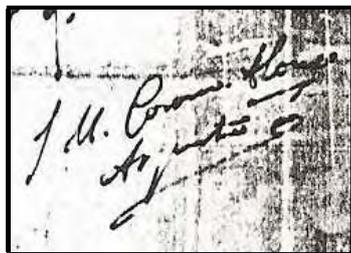


Fig. 7 – Detalhe do desenho da fachada de 1912. (Arquivo Municipal)

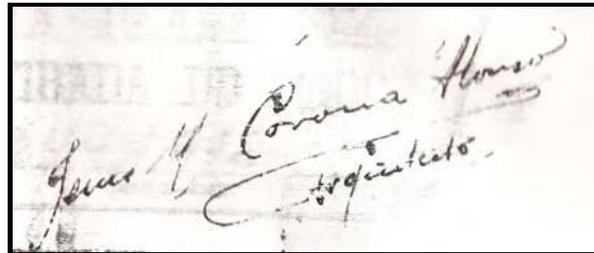


Fig. 8 – Detalhe da planta de 1912. (Arquivo Municipal)

Em texto de Fernando Corona, filho de Jesus Maria, temos a confirmação de se tratarem de obras do Corona pai:

O projeto e as esculturas da fachada do atual cinema Rex, antigo Petit Casino, obedecendo ao gosto do proprietário, sr. Antônio Tavares, são do escultor Jesus M. Corona. As figuras em gesso sobre a boca do palco são da autoria de Alfred Staeger e as decorações dos balcões são de Vitério Livi (CORONA, 1957, p. 233).

Em segundo lugar, Nilo Ruschel fala em “modelo parisiense” e “Folies-Bergère”, sugerindo um estilo de construção *art nouveau*, em tudo oposto ao neoclássico anteriormente referido. Ruschel deve ter em mente a casa de espetáculos francesa durante a *belle époque* (a mesma que talvez tenha inspirado o proprietário Antonio Tavares), de fachada construída em 1872, tipicamente século XIX, “com capitéis esculpidos, vitrais, colunas e gradis”²², pois há anos a mesma fora refeita no estilo *art déco* (Figuras 9 e 10). O desenho de Jesus Maria Corona, bem como as fotos remanescentes do prédio, já sem as esculturas, parecem demonstrar o acerto de Nilo Ruschel quanto ao estilo da construção (Figuras 1, 2, 3 e 4).



Fig. 9 – Folies-Bergère no século XIX.
(<<http://www.chanson.udenap.org>>.)



Fig. 10 – Folies-Bergère no século XX.
(<<http://www.wikipedia.org>>)

Digno de nota é o fato de tanto Nilo Ruschel quanto Fernando Corona fazerem questão de mencionar que a responsabilidade pela concepção do prédio foi toda de seu proprietário, como que desculpando sua falta de conhecimento ou de gosto arquitetônico e artístico. Nilo Ruschel talvez esteja

²² Tradução livre de trecho do texto sobre a história do Folies-Bergère no site do mesmo: <<http://www.foliesbergere.com/histoire.php>>. Acesso em: 15 set. 2008.

citando Fernando Corona – haja vista que agradece à ajuda deste e de outros na dedicatória de seu livro, pessoas que “me fizeram conhecer o que não conheci” (RUSCHEL, 1971, dedicatória) –, principalmente quando diz: “Nesse prédio foi montado um teatrinho, que teve a construção orientada pelo [Jesus Maria] Corona e nele colaborou o escultor berlinense Steige [*sic*], que modelou as ornamentações da boca de cena” (RUSCHEL, 1971, p. 142). Uma pequena digressão: o sr. Frederico Zabert, que segundo os jornais fez as pinturas da sala de espera e da sala de espetáculos, não é citado por nenhum dos dois. Desconhecemos o motivo. Quem foi Frederico Zabert? Ao contrário de Alfred Staeger (1880-19--?) e Vitório Livi (1896-19--?), os outros dois artistas citados além do Corona pai, não encontramos referência a Zabert em lugar algum²³. No livro de Athos Damasceno (1902-1975) *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*, encontramos quatro menções a um certo Frederico Zabel, que poderia ser o mesmo Zabert citado pelos jornais. Além da pronúncia do nome ser bastante semelhante, o Zabel que aparece no livro de Damasceno é um esforçado pintor ornamentalista que trabalha ao lado de outro artista igualmente pouco conhecido e que, segundo Damasceno, também não teve a fortuna de passar para a posteridade, Augusto Verhostrate (DAMASCENO, 1971, p. 309):

Augusto Verhostrate e Frederico Zabel aqui atuaram de parceria, a partir do último lustro da centúria, com animadora clientela. Encarregavam-se de trabalhos de *cenografia*, *paisagens*, *letreiros*, *escudos*, bem como de obras de decoração de igrejas, teatros e restaurantes. Em seu ateliê, bastante acreditado e procurado, ainda encarnavam imagens e restauravam quadros a óleo, *com perfeição extrema*, consoante afirmavam e é de crer que fosse verdade (DAMASCENO, 1971, p. 314, grifos do autor).

Damasceno também afirma que segundo o monsenhor João Maria Balém, em seu livro *A primeira paróquia de Porto Alegre*, as três telas que ficavam no teto da antiga Capela do Divino – representando São Pedro, São Paulo e São João Evangelista – eram de autoria de Zabel (DAMASCENO, 1971, p. 47 e 61). É bem provável que o pintor Frederico Zabel, que portanto

²³ Dentre as obras consultadas destacam-se o *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul* (ROSA e PRESSER, 2000), e os artigos de Fernando Corona para a *Enciclopédia Rio-Grandense* (CORONA, 1957 e 1968).

trabalhava fazendo decoração de teatros, seja o mesmo Frederico Zabert responsável pela pintura interna e do teto das salas do Petit Casino.

Retomando a análise da aparência externa do prédio, é preciso citar que Arnaldo Doberstein, em estudo sobre estatuários rio-grandenses, parece se deixar levar pela sugestão da crônica de Nilo Ruschel ao parafrasear e comentar este autor:

Interpretando o desejo de seu proprietário, o projeto previa a colocação de figuras *femininas* postadas de cada lado das janelas. Estavam *nuas* e *semicurvas*, em posição de quem observa o que se passava no interior do prédio. Não fica difícil imaginar o seu apelo *erótico-pornográfico*. Provocaram um alvoroço. Primeiro surpreenderam, depois escandalizaram e, por fim, exasperaram a circunspecta sensibilidade das elites locais. No final, o proprietário teve que mandar removê-las, para não ver boicotadas as atividades artístico-culturais de seu estabelecimento (Ruschel, 1971, 141). Em matéria de arte pública parece que a província ainda não estava preparada para conviver com o nu mais despudorado (DOBERSTEIN, 2002, p. 77, grifos nossos).

Apesar de podermos chegar a deduzir, pela crônica de Nilo Ruschel, se tratarem de figuras femininas, pois estariam supostamente segurando buquês de flores, ação mais típica de mulheres, e de estas estarem “semicurvas” porque hipoteticamente “espiando para dentro”, os adjetivos “nuas” e “erótico-pornográfico” parecem um tanto demasiados. Ao que tudo indica, foram despertados pelos adjetivos “maliciosos”, “inconvenientes” e “comprometedoras” usados por Ruschel. De todo modo, são acertados na medida em que tentam explicar o motivo de retirada das estátuas.

No desenho da fachada de fato encontramos, nas janelas laterais superiores, esboços de quatro figuras que parecem espiar para dentro, sobretudo quando examinadas a lupa:



Fig. 11 – Detalhe do desenho da fachada de 1912, com destaque para as figuras em questão. (Arquivo Municipal)

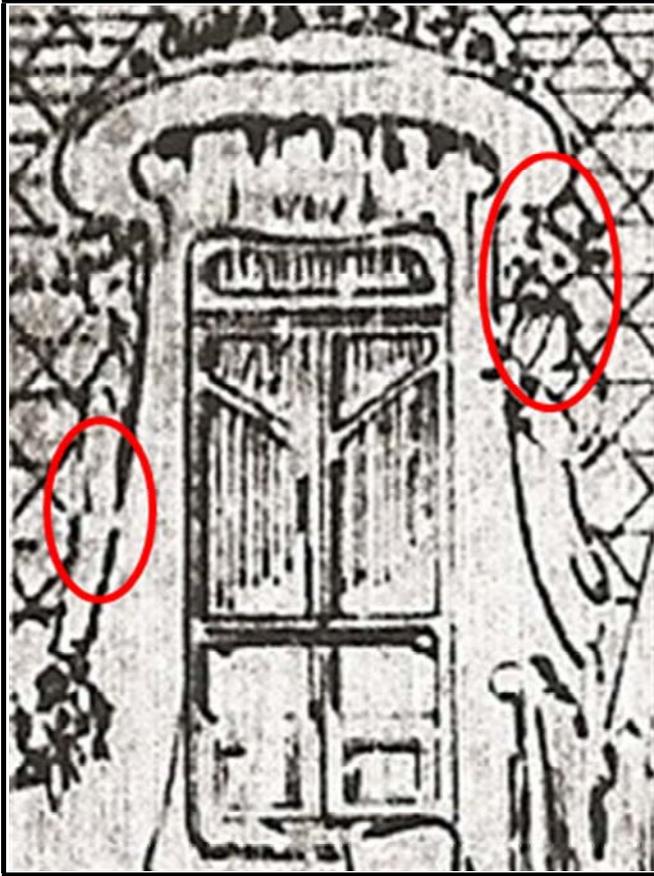


Fig. 12 – Detalhe do desenho da fachada de 1912, com destaque para as figuras em questão. (Arquivo Municipal)

No entanto, essas figuras parecem ser masculinas, com bigodes e chapéus. Características e atributos que encontramos em uma descrição de Augusto Meyer (1902-1970), em *No tempo da flor*:

O Petit-Casino era um cine-teatro que se tornou logo famoso pelo barroquismo delirante da sua fachada. De cada lado dessa heteróclita fachada, lá no alto, dois cavalheiros encartolados pareciam espreitar-se, indiscretos, como quem ainda não acabou de abotoar a braguilha (MEYER, 1996 [1949], p. 176; também citado por TORRESINI, 1999, p. 44).

Este depoimento do conhecido intelectual, poeta e crítico literário, pertencente à geração anterior à de Nilo Ruschel (1911-1975), que era um reconhecido freqüentador dos estabelecimentos do Largo dos Medeiros e seu entorno na rua da Praia – notadamente o Café Colombo e o Bar Antonello –, é feito num momento anterior (1949) ao de Ruschel (1971). Além de o aprofundar, deixando bem claro o motivo do escândalo causado pelas estátuas, não fala nos buquês de flores mencionados por Ruschel. Por outro lado, Augusto Meyer utiliza a expressão “barroquismo”, que não consideraremos aqui como mais uma interpretação sobre o estilo da fachada,

mas sim apenas um adjetivo no sentido de extravagância artística – note-se que ao termo “barroquismo” está aliado o adjetivo “delirante”.

Outro cronista que também fala do prédio do Petit Casino é Paulo de Gouvêa:

[...] o edifício de mais complicada arquitetura que já se viu na cidade. Tinha a fachada inteira tomada por figuras em gesso; grifos, cornucópias, gárgulas e, bem ao alto, duas figuras de homens vestidas com os trajes da época, inclusive cartola; semi-escondidos pelo oval em que figurava o nome do prédio, davam os dois a impressão pouco austera de estarem fazendo pipi. Era o teatrinho “Petit Casino”, inaugurado tempos atrás, pela Companhia de Comédias Cristiano de Souza, este um artista quase tão famoso como Leopoldo Fróes (GOUVÊA, 1976, p. 21).

Paulo de Gouvêa (1901-1988), jornalista e integrante do grupo de intelectuais que se reuniria nos anos 20 nos cafés do Centro, depois do curso ginásial no Colégio Anchieta vai para Cachoeira do Sul, voltando para Porto Alegre apenas em 1926, ano que marca o início desse seu livro de memórias (GOUVÊA, 1976, p. 26 e 61). É então que reencontra o amigo de infância Theodemiro Tostes (1903-1986), jornalista e poeta, e conhece os demais freqüentadores dos cafés e bares da rua da Praia, inclusive Augusto Meyer. Note-se que Gouvêa não menciona a posterior remoção das estátuas despudoradas, provavelmente por não tê-la presenciado (estava morando no interior), mas as descreve de maneira aparentemente inspirada nas palavras de Meyer. A novidade é saber dos grifos, cornucópias e gárgulas, cuja preservação na fachada parece ter ocorrido.

Tomaremos aqui, portanto, devido ao que foi exposto acima, a defesa da descrição de Augusto Meyer, aliada ao esboço de Jesus Maria Corona, quanto a se tratarem de figuras masculinas com as mãos na altura da virilha (Figura 12), e que por isso chocaram e tiveram que ser removidas. Terão sobrevivido em algum lugar? Em caso afirmativo, seu paradeiro é desconhecido.

Quanto ao estilo da construção, foi este o aspecto pelo qual a existência do Petit Casino acabou passando à posteridade, conforme atestado pelo registro dos cronistas citados, inscrevendo-se no imaginário porto-alegrense do início do século. O escândalo provocado pelas imagens que tiveram de ser retiradas, além de cômico, não deixa de ter, hoje em dia, uma certa aura de

mistério – o que se percebe pela divergência entre as lembranças e os estudos sobre elas. O *art nouveau*, com sua ausência de ângulos retos, com sua ênfase em linhas curvas e formas ornamentais retorcidas imitando formas vegetais que criam uma impressão de charme e leveza, é o melhor conceito para descrever a controversa fachada do Petit Casino. Os detalhes abaixo talvez ajudem no julgamento.



Fig. 13 (esq.) –
 Detalhe de foto de 1954.
 (Acervo do MJJF /
 Fototeca Sioma Breitman)



Fig. 14 (dir.) – Detalhe de
 foto do Petit Casino, s.d.
 (Acervo do MCSHJC)

Fig. 15 (esq.) –
 Detalhe de foto de 1954.
 (Acervo do MJJF /
 Fototeca Sioma Breitman)



Fig. 16 (dir.) – Detalhe de
 foto da enchente de 1941.
 (Acervo do MCSHJC)



A aparência do Teatro Petit Casino, no entanto, não parece ter chocado a população nos seus primeiros tempos; o que sempre se acentua nos jornais é sua distinção, como vimos. Assim, abrirá suas portas festivamente e oferecerá ao público estréias diárias de comédias com a Companhia Christiano de Souza nas *soirées* (às 19h30 e 21h30), às vezes com reprises nas *matinéés* do dia seguinte: *Eu arranjo tudo*, *O sr. diretor*, *A confissão*, *O afinador de piano*, *A ciumenta*, *O comissário é um bom rapaz*, *Rosas de todo o ano*, *O irmão do felizardo*, *As surpresas do divórcio*, *Bela Octávia*, *Puf!*, para mencionar apenas algumas peças representadas no primeiro mês de funcionamento. Os ingressos são sempre vendidos na New York Store, casa de calçados ao lado do Petit Casino, das 10h às 17h. Os preços variam de camarotes (15\$000), cadeiras numeradas (2\$000), varandas (2\$000) e galerias (1\$000). A certa altura, começa a aparecer na margem inferior dos anúncios do novo teatro a seguinte advertência: “A Empresa não se responsabiliza pela validade dos bilhetes vendidos fora da bilheteria, como também reserva-se o direito de vedar a entrada a quem julgar conveniente”²⁴. Seriam alertas contra possíveis falsificações e cambistas? O certo é que a freqüentação ao novo teatro parece ser intensa, visto que

Em atenção a diversos pedidos de exmas. famílias e devido à grande concorrência, a Empresa Brandão Sobrinho resolveu transformar as galerias em varandas.

O Petit Casino é o teatro *chic* de Porto Alegre e, assim sendo, é perfeitamente dispensável toda localidade que não possa ser ocupada pelo nosso mundo elegante²⁵.

Nos reclames publicitários, o teatro é anunciado como “O único no gênero na América do Sul”, “Ponto de reunião da elite porto-alegrense” e “Rendez-vous das exmas. famílias”. Conforto e elegância são os atrativos oferecidos à clientela.

A partir de 1º de outubro de 1916, também serão inaugurados os restaurante, bar, salão de chá e terraços do “elegante teatrinho”, como é chamado na imprensa. Talvez se tratassem das obras ainda não concluídas para a inauguração de agosto:

²⁴ *Correio do Povo*, 04/08/1916.

²⁵ *A Federação*, 11/08/1916.

Hoje, às 14 horas, será inaugurado festivamente o “Bar do Petit Casino”, instalado no andar superior daquele teatro.

A empresa Brandão Sobrinho oferecerá, por esse motivo, um banquete à imprensa local, para o qual recebemos convite.

À tardinha serão também inaugurados o salão de chá, bar e restaurante, oferecendo a empresa daquele centro de diversões um “five o’clock tea” às famílias presentes.

Durante a inauguração tocará uma banda de música da Brigada.²⁶

Anuncia-se serviço *à la carte* para o restaurante com comida de “todas as nacionalidades” feita por cozinheiro vindo do Rio de Janeiro, e serviço por senhoritas nos salões de chás, com orquestra permanente. O serviço é oferecido das 9h da manhã às 2h da madrugada. Chama a atenção o aviso final no anúncio desse novo serviço:

Na sala de saída há elevador gratuito à disposição do público.
Ide ao *terrasse* do Petit Casino e gozareis de um panorama sublime.

O corcovado de Porto Alegre²⁷.

O terraço e o elevador – cujo qualificativo “gratuito” nos faz esboçar um sorriso – também aparecem na crônica de Nilo Ruschel: “Na *terrasse* do alto chegou a funcionar uma casa de chá, onde se ia ter por um elevador lerdíssimo” (RUSCHEL, 1971, p. 142). Quanto a chamar o Petit Casino de “corcovado de Porto Alegre”, parece uma demasia provinciana – cujo termo de comparação é o Rio de Janeiro. Mas a vista provavelmente não fora prejudicada pela construção dos prédios dos Correios e Telégrafos e da Delegacia Fiscal, inaugurados em 1914 (DOBERSTEIN, 1992, p. 26 e 32), pois ainda se poderia ver o rio bastante bem por entre eles e as ainda poucas árvores da praça (Figuras 17 e 18). Seu concorrente na mesma quadra, para o lado esquerdo (oeste), talvez tenha sido o prédio da Previdência do Sul, do Cine-Teatro Guarany (atual Banco Safra), inaugurado em 1913 (DOBERSTEIN, 1992, p. 59), pois o prédio do grande Hotel na esquina com a Caldas Júnior só seria construído em 1918²⁸ (Figura 19). Ao lado direito, o prédio do Palacete Chaves, na esquina com a General Câmara e o da Livraria Americana na esquina oposta eram mais altos mas perdiam um pouco a posição mais central

²⁶ *Correio do Povo*, 01/10/1916.

²⁷ *Correio do Povo*, 07/10/1916.

²⁸ O Grande Hotel começara a funcionar com esse nome em 1908, no prédio do antigo Hotel Brasil, no local onde hoje fica o Clube do Comércio (CASTILHO e PERONI, 2008, p. 8).

em relação à praça. Do outro lado da rua, o Café Colombo e a Confeitaria Central talvez tapassem seus panoramas. Fica a imagem, portanto, do terraço do Petit Casino como local de onde se poderia ter, além de um serviço diferenciado, uma bela vista.

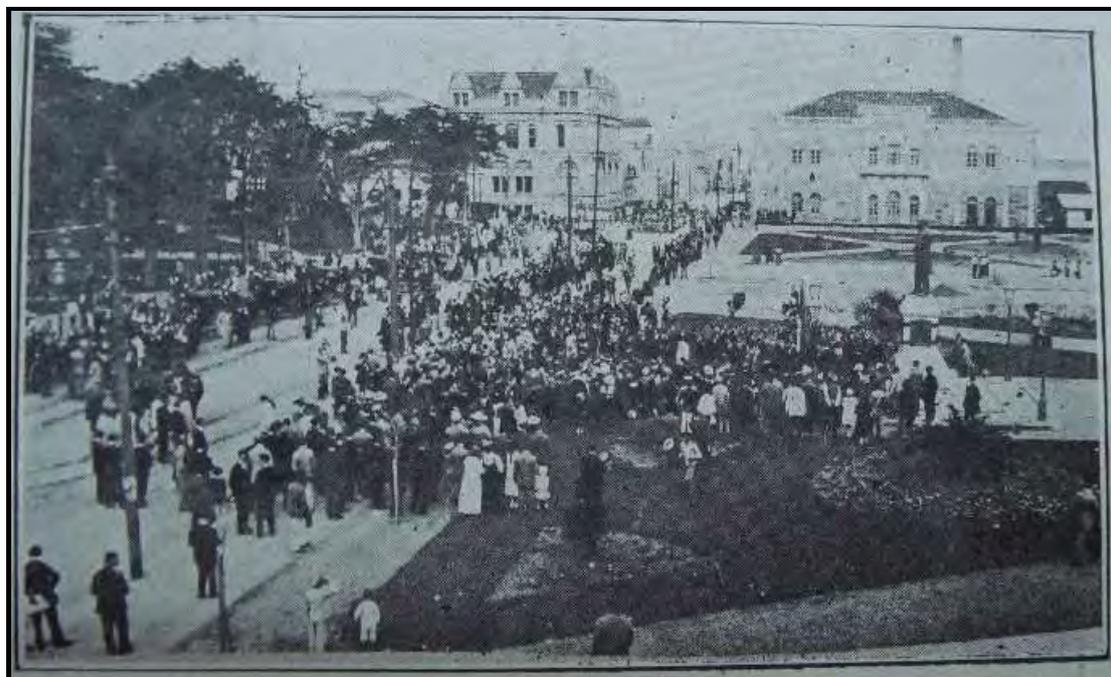


Fig. 17 – À direita, a praça Rio Branco, em frente à Delegacia Fiscal e aos Correios, absolutamente sem árvores. Note-se o antigo prédio da Alfândega, ao fundo à direita, e da Caixa Econômica, ao lado. À esquerda, os fundos da Praça da Alfândega (Revista Máscara, ano I, nº XXXII, 14/09/18.)



Fig. 18 – Os fundos da Praça da Alfândega. Note-se a pouca quantidade e tamanho das árvores. (Revista Máscara, ano I, nº XXXII, 14/09/18.)

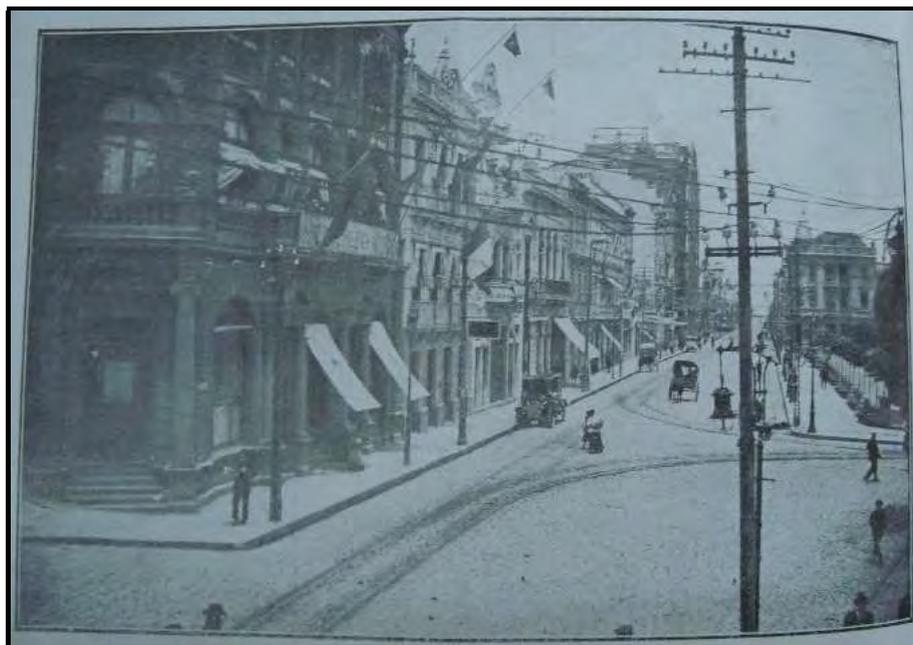


Fig. 19 – A rua da Praia e o Largo dos Medeiros. O Petit Casino é o terceiro prédio da esquerda para a direita, na altura do carro estacionado. Ao fundo, o prédio do Grande Hotel. (Revista Máscara, ano I, nº XXXIX, 09/11/18.)

No mesmo dia 1^o de outubro em que abre o novo serviço do Petit Casino, chegava a Porto Alegre o “príncipe dos poetas” Olavo Bilac, que em campanha pelo serviço militar obrigatório²⁹ recebe homenagens cheias de pompa por parte da população civil e militar da cidade, sendo esperado festivamente no cais, onde três bandas militares tocavam. Depois de desembarcar no cais do centro, Bilac dirige-se a pé para o Grande Hotel, onde ficará hospedado, “sendo, em seu trajeto, coberto de pétalas de rosas, atiradas por várias senhoritas que abriam alas à sua passagem”³⁰.

Dois dias após sua chegada, e após várias baterias de cerimônias, recepções, almoços, conferências e inclusive batalhas de flores, o poeta também será homenageado num espetáculo teatral de gala no Petit Casino, que não perde a ocasião de se destacar com a representação de *O amigo das mulheres*, comédia de Dumas Filho. No dia 11 de outubro, um dia depois de recebido pelo Tiro Brasileiro nº 4, Bilac voltará ao Petit Casino para uma conferência “que escreveu especialmente para ser lida à mocidade rio-grandense”³¹, em dia dedicado a visitas e homenagens da classe acadêmica

²⁹ Olavo Bilac foi grande entusiasta das instruções militares e cívicas no Brasil, autor do Hino à Bandeira. Em 1966, foi homenageado como Patrono do Serviço Militar.

³⁰ *Correio do Povo*, 03/10/1916.

³¹ *Correio do Povo*, 11/10/1916.

da cidade. Apesar de localizado pertíssimo do Grande Hotel, uma comissão de estudantes lá buscaria o poeta, “em um landau, transportando-o ao teatro”³². Ao chegar, homenageado no palco por estudantes e senhoritas representando as nove musas, que lançaram pétalas de rosas sobre o poeta, Bilac ainda recebeu uma coroa de louros. A pompa foi grande, seguindo-se “declamações diversas” (SANMARTIN, 1969, p. 35)³³.

As atividades do Petit Casino seguem intensas e ricas nos meses seguintes (ainda sob direção da Empresa Brandão Sobrinho e Cia.), com a estréia de uma nova companhia, a Grande Companhia de Operetas, Revistas e Comédias, comandada pelo ator Brandão (tio) – enquanto a Companhia Christiano de Souza se fixa no Coliseu. Era comum, na época, essa itinerância dos artistas e companhias pelos diferentes palcos da cidade, em verdadeiras pequenas turnês pelos bairros da cidade.

O sucesso empreendedor do Petit Casino como um todo é tão grande que desperta comentários no Rio de Janeiro, conforme noticiado pelo jornal *A Federação*:

Diz a “Notícia” do Rio:

Bem poucas empresas conseguem ver coroados de êxito os seus esforços como essa que explorou o teatro Petit Casino de Porto Alegre.

Graças à boa vontade do seu principal criador, o sr. Cardoso, e ao esforço do conhecido ator Brandão Sobrinho, um dos mais fortes batalhadores pelo teatro nacional, conta pois hoje a capital gaúcha com um teatro à altura do seu notável adiantamento.

Pudéssemos nós contar aqui com um número regular de pessoas de igual vontade e certo não estaríamos nas condições de inferioridade em que nos encontramos.

Porto Alegre, nesse ponto, não se pode negar que nos levou a palma.

O Petit Casino, bem montado, com o que se pode exigir de confortável e bom, prepara-se para receber bons agrupamentos artísticos e conta com um público numeroso. que o recebeu bem e que o honra com o seu favor, freqüentando-o assiduamente, tomando-lhe a lotação completa de cada um dos espetáculos³⁴.

³² *Correio do Povo*, 21/10/1916.

³³ Note-se que no livro de Olyntho Sanmartin a data da recepção no Petit Casino foi impressa erroneamente como 12 de outubro.

³⁴ *A Federação*, 05/10/1916.

O elogio parece devido, principalmente levando em conta o acompanhamento das profusas atividades do estabelecimento nos principais jornais da cidade e os adjetivos utilizados para qualificá-lo. (O citado sr. Cardoso não foi localizado, talvez se tratando de um engano, de algum patrocinador, ou de representante da Empresa Brandão Sobrinho.)

Com a despedida da Companhia Brandão, será inaugurado, no dia 16 de novembro, o Cine-Casino, com um “incomparável film em 2500 metros [e] 7 belíssimos atos” intitulado *A flor do lótus*. Iniciava-se uma nova fase de atividades na casa de espetáculos – pela qual ficaria mais conhecido com o passar do tempo: sala de cinema. A partir desse dia, filmes e espetáculos se revezarão no palco e na tela do Petit Casino, que ainda receberá, até o final do ano, a dupla Os Geraldos e a Companhia Lahoz.

Em 1917, depois de desaparecer misteriosamente dos jornais por vários meses, uma “agradável notícia” do jornal *A Federação* comunica a seus leitores que para meados de novembro desse ano o “conhecido capitalista sr. Antonio Tavares, proprietário do elegante teatro Petit Casino”, reabriria seu estabelecimento provavelmente ao mesmo tempo que a destinação do “salão nobre daquele centro de diversões a certames artísticos”³⁵. Lá seria inaugurada “uma exposição de 40 telas do pintor patricio, já consagrado pela crítica nacional e estrangeira, Luiz de Freitas, atual diretor do curso de pintura do nosso Instituto de Belas Artes”³⁶. Os dias passam e não se ouve mais nada sobre o evento. Em novembro, no entanto, o anúncio de abertura, para o dia 20 desse mês, não prevê uma exposição de quadros mas sim uma companhia de comédias e vaudevilles³⁷. Mas há novo silêncio nos jornais, até que somos surpreendidos pelo anúncio da exposição de Luiz de Freitas no Clube do Comércio, no mês de dezembro³⁸.

Augusto Luiz de Freitas (1868-1962), pintor nascido em Rio Grande e conhecido por duas telas de grandes proporções encomendadas pelo governo do Estado (*O combate da ponte da Azenha* e *A chegada dos primeiros casais*), se fixaria na Itália, onde residiria até o fim da sua vida, mas na ocasião se encontrava em Porto Alegre (onde já realizara a pintura do pano de boca do

³⁵ *A Federação*, 28/09/1917.

³⁶ *A Federação*, 28/09/1917.

³⁷ *A Federação*, 08/11/1917.

³⁸ *A Federação*, 12/12/1917.

Theatro São Pedro, em 1894) (ROSA e PRESSER, 2000, p. 101). A exposição no Petit Casino não ocorrera e fora transferida para o Clube do Comércio (em sua sede antiga, pois o atual Palácio Rosado só seria inaugurado em 1939).

Desconhecemos o motivo dos sumiços e das notícias desencontradas, mas é digna de nota a vontade da direção de enveredar por novos caminhos ao pelo menos cogitar realizá-la. O Petit Casino acabará reabrindo suas portas apenas em 29 de dezembro desse ano de 1917, depois da viagem ao Rio de Janeiro e retorno do proprietário, Antonio Tavares, onde contratara aquela que passaria a se chamar Companhia de Comédias do Petit Casino. Antes da reabertura, anuncia-se que o teatro “passou por diversas reformas, apresentando, atualmente, muito conforto aos seus *habitués*”³⁹. Seria a reforma do andar a mais, mencionada anteriormente? Reforma com retirada das estátuas? O que sabemos é que levou à diminuição da lotação do teatro. Os preços das cadeiras precisaram ser aumentados e criou-se outra localidade na platéia, chamada *strapontin*⁴⁰. Talvez também tenha ocorrido uma modernização do espaço interno do prédio, visto que a imprensa chega inclusive a chamar o teatro de “elegante *boite* da praça da Alfândega”⁴¹. Ao mesmo tempo, é agora anunciada, além de sua elegância e luxo, sua comodidade – palavra talvez indicadora das preocupações de novos tempos ou das exigências da clientela.

Para a reinauguração do teatro “completamente reformado”⁴², a mesma pompa da inauguração de 1916: provável presença de Borges de Medeiros e autoridades civis e militares, bandas de música à frente do teatro e “antes dos espetáculos e durante os intervalos, uma excelente orquestra sob a direção do compositor Calderón de la Barca”⁴³.

Alguns meses depois, em 1918 (depois de novo fechamento!), o Petit Casino mais uma vez aparecerá na imprensa por motivo de reabertura, num ciclo que lembra os anúncios de “sob nova direção” nos estabelecimentos comerciais de hoje. Dessa vez no dia 7 de junho, “graças aos esforços da

³⁹ *A Federação*, 24/12/1917.

⁴⁰ Lugar de importância secundária e efêmera, por ser um assento suplementar, removível ou retrátil.

⁴¹ *A Federação*, 28/12/1917.

⁴² *A Federação*, 01/01/1918.

⁴³ *A Federação*, 29/12/1917.

agência teatral ‘South American Tour’⁴⁴. A temporada de inverno será assim inaugurada com “variedades e atrações especialmente morais e no gênero do ‘Petit Casino’ de Paris, o que constitui uma surpresa agradável para nossa culta platéia”⁴⁵. A primeira noite contara com bailados, cantos, sapateados e projeções luminosas.

É a primeira vez que encontramos uma alusão direta ao Petit Casino de Paris, café-concerto que apresentava espetáculos de variedades e divertimentos populares (músicos, cantores, dançarinas, cômicos), famoso no final do século XIX e início do XX, ao lado do emblemático Folies-Bergère, lembrado por Nilo Ruschel. Se ao escolher o nome do estabelecimento o proprietário já não fizera uma referência ao Petit Casino parisiense, pelo menos agora podemos admitir seu conhecimento da existência do mesmo. Toulouse Lautrec (1864-1901), o famoso pintor francês de hábitos noturnos e vida tumultuada, pintara um pôster anunciando, no Petit Casino de Paris, uma cantora por quem se encantara. O espírito do lugar, misto de cabaré e teatro de revista, pode ser percebido na ilustração abaixo:

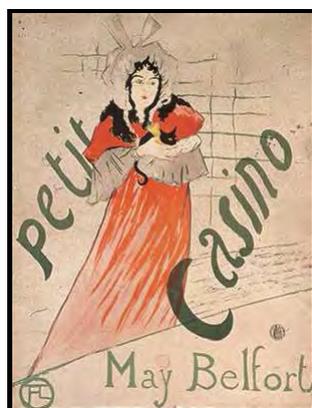


Fig. 20 –
Toulouse-Lautrec,
May Belfort (1895)
(Musée d'Ixelles, Bruxelas)

É importante observar que o Petit Casino porto-alegrense continua tendo como público alvo a elite da cidade, deixando isso bem claro em seus anúncios. Para essa nova fase, chega-se a acrescentar: “A Empresa faz público que os artistas que tomam parte neste espetáculo não trabalham, nem trabalharão em ‘cabaret’⁴⁶. Ou seja, senhoras, senhoritas e famílias elegantes poderiam continuar freqüentando o local sem se preocuparem de lá encontrar espetáculos escandalosos ou ofensivos à boa moral.

⁴⁴ *A Federação*, 06/06/1918.

⁴⁵ *A Federação*, 08/06/1918.

⁴⁶ *A Federação*, 24/06/1918.

A escolha do nome Petit Casino parece, portanto, ter sido desde o início alusiva ao congêneres francês, se não no espírito, na letra – se é que não foi escolhido apenas por ser francês. Mas é um nome adequado às dimensões do edifício porto-alegrense, tantas vezes chamado na imprensa de “teatrinho”. Aos 450 lugares publicados na imprensa, cotejamos os 372 lugares da platéia, na planta de 1912, além de dois andares de mezaninos cujos lugares não aparecem demarcados (Figura 5). Nilo Ruschel parece ter se enganado mais uma vez ao dizer que se tratava de “uma sala pequena, para uns duzentos lugares, o bastante na época” (RUSCHEL, 1971, p. 142). O bastante de então era muito maior: vale lembrar que essa era a época dos imensos cines-teatro como o Coliseu e o Apollo, com lotação de cerca de 2500 e 2000 lugares, respectivamente (STEYER, 2001, p. 68 e 71). Uma preciosa foto da Revista Máscara ilustra uma lotação quase esgotada do salão de espetáculos do Petit Casino (Figura 21), em foto que lembra bastante uma conhecida foto do interior do cinema Central no final dos anos 20. Aqui, se trata de uma sala um pouco menor em comprimento que a do Central, mas comparando com uma foto do antigo salão do Conservatório de Música (Figura 22), percebemos que era muito mais cômoda e acolhedora.



Fig. 21 – A audiência do Petit Casino
(Revista Máscara, ano I, nº XLIV, 14/12/18.)

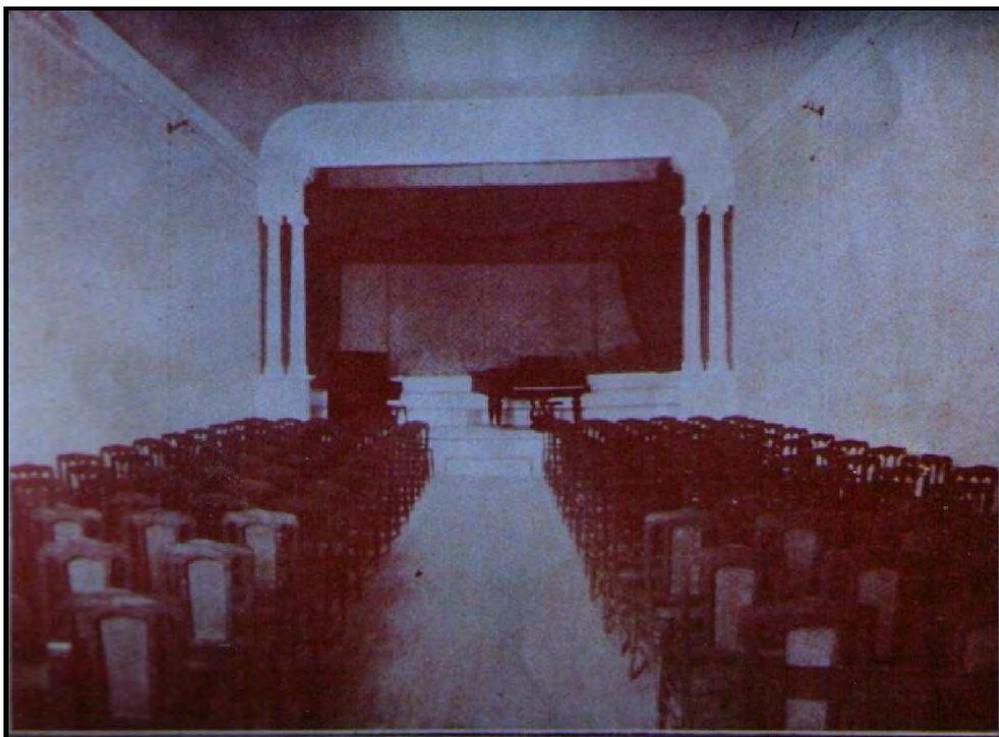


Fig. 22 – O auditório do Conservatório de Música, 1915.
(SIMON, 2003, CD de imagens)

Mas esses espetáculos “no gênero do ‘Petit Casino’ de Paris” parecem não ter agradado. Em julho de 1918 (apenas um mês depois da última reabertura), novas mudanças: o Petit Casino passará a “ser explorado pela empresa do sr. Fredy Genty, a quem foi arrendado, e que ali vai fazer exhibir *films* cinematográficos”⁴⁷. Como a data é a da independência americana, 4 de julho, e devido à presença de Fredy Genty, a orquestra da casa executa os hinos brasileiro e americano antes da primeira sessão⁴⁸.

No mês seguinte, no entanto, nova companhia passa a arrendar o teatro da rua da Praia “por tempo indeterminado”, a Empresa Mary Bracco⁴⁹. Parece se confirmar a suposta “má sina” do local, assinalada por Nilo Ruschel:

A sucessão de empreendimentos gorados, que ele viu passar através do tempo, acabou fazendo o povo sentenciar que ali havia “caveira de burro”. Nada durava. Outros diziam que era a cabeça dura do Tavares (RUSCHEL, 1971, p. 142).

A sabedoria popular apenas colocou em palavras o que todos viam passar sob seus olhos: contamos aqui quatro empreendimentos sucessivos em

⁴⁷ *Correio do Povo*, 04/07/1918.

⁴⁸ *Correio do Povo*, 04/07/1918.

⁴⁹ *Correio do Povo*, 03/08/1918.

menos de um ano. Não é pouca coisa, e não são poucos os esforços para encontrar alternativas. A empresa, “arrastando com dificuldades e sujeitando-se mesmo a grandes prejuízos”⁵⁰, continuava ativa.

Seria desviar um pouco do objetivo específico dessa pesquisa acompanhar toda a trajetória do “lindo teatrinho da Praça da Alfândega”⁵¹ por mais tempo. Pretendeu-se aqui apresentar um pequeno histórico da construção do prédio e analisar seu uso enquanto espaço para atividades culturais, para melhor contextualizar seu emprego para a prática da música erudita nos anos de 1931 e 1932, o que será feito nos capítulos seguintes.

Não descobrimos, por enquanto, em que momento o Petit Casino foi desativado como teatro ou se de fato chegou a funcionar apenas como cinema. O certo é que até 1918 (momento em que paramos de acompanhar os jornais) continuou abrigando companhias teatrais. Em seu curioso livro de memórias, o pintor José de Francesco (1895-1967) diz que nesse mesmo ano, em que a gripe espanhola assolou a cidade, muitos teatros haviam precisado fechar suas portas devido à doença de suas equipes:

Era o tempo da Influenza Espanhola. Tinha escrito eu uma peça à guisa de sátira, que estava sendo ensaiada pela Cia. do Antonio Marzulo no Teatro Petit Casino, de propriedade de Antonio Tavares. O dia da estréia estava marcado, porém a epidemia alastrava-se assustadoramente, os cinemas fechavam suas portas, havia enfermos dessa doença entre elementos da Cia. O Petit Casino seguiu o exemplo das outras casas de diversões, fechando também as suas portas (FRANCESCO, 1961, p. 57; também citado por ABRÃO, 1998, p. 65).

O *Correio do Povo* também anunciaria o fato:

O dr. Antonio Tavares, proprietário do Petit Casino, [...], veio, [...], a esta redação, comunicar que, em vista do incremento que vai tomando em nossa capital a epidemia [...], resolveu suspender, temporariamente, os espetáculos daquela casa de diversões [...]⁵².

Com o declínio da Espanhola, em fins de novembro de 1918, as portas do Petit Casino são reabertas no dia 20, com um “atraente programa”⁵³, logo

⁵⁰ *A Federação*, 17/06/1918.

⁵¹ *A Federação*, 07/12/1916.

⁵² *Correio do Povo*, 30/10/1918, citado em ABRÃO, 1998, p.65.

⁵³ *Correio do Povo*, 20/11/1918.

depois das reaberturas do Coliseu e do Apolo, no dia 14⁵⁴. Dessa vez, a anunciante é a Empresa Antonio Tavares, que hospeda a Tournée Maria Lina.

Susana Gastal afirma, amparada em De Francesco, que “em torno de 1918” o Petit Casino já estava fechado como cinema, o que não se confirma, pois continuam a ser anunciados filmes antes ou depois dos espetáculos de variedades da Companhia Internacional que ocupa o teatro em fins desse ano⁵⁵.

Talvez o ano a que se referira De Francesco fosse outro, pois foi por volta de 1919⁵⁶ que o pintor ítalo-brasileiro Torquato Bassi fez uma viagem pelo estado, em visita que De Francesco recorda:

Nessa época estiveram em Porto Alegre vários artistas plásticos, entre estes um pintor – tipo original, Torquato Bassi, vindo de São Paulo, conseguiu realizar a sua exposição na sala de espera do Cine Petit Casino, que como casa de diversão permanecia fechada (FRANCESCO, 1961, p. 63)...

O Petit Casino, portanto, apesar dos altos e baixos (“a empresa, arrastando com dificuldades e sujeitando-se mesmo a grandes prejuízos”⁵⁷), foi local importante para a produção, circulação e consumo de arte – teatral, musical e até mesmo visual.

Esses foram os primeiros anos, de criação e consolidação, em que o Petit Casino passou a fazer parte do emergente campo artístico da cidade, ocupando nele posição de prestígio. A primeira parte do questionamento que motivou este trabalho monográfico pôde assim ser respondida, pelo menos em parte. O Petit Casino poderia render um estudo independente; por isso, é um pouco a contragosto que abandonamos aqui sua história para passar ao segundo momento da investigação, em que analisaremos o uso de seu prédio no início da década de 1930, quando nele será criada a Sala Beethoven. Para tanto, primeiro percorreremos aspectos culturais e do campo artístico de Porto Alegre no período, colocando em contexto a fundação da nova Casa.

⁵⁴ *Correio do Povo*, 14/11/1918.

⁵⁵ *Correio do Povo*, 13/12/1918

⁵⁶ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, consultada em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 26 set. 2008.

⁵⁷ *A Federação*, 17/06/1918.

Capítulo 2

A VIDA CULTURAL E O CAMPO ARTÍSTICO

Porto Alegre nos primeiros anos da década de 1930 era uma cidade marcada pela modernização em vários níveis, do administrativo ao urbanístico, passando por praticamente todos os campos de atuação humana⁵⁸. A cidade vivera grandes reformas – especialmente durante o governo de Otávio Rocha, de 1924 a 1928 –, com a abertura de novas avenidas para facilitar a circulação no centro da cidade, a modernização do serviço de abastecimento e tratamento de água, a ampliação da pavimentação, da rede de esgotos e do serviço de iluminação pública (FRANCO, 2006, p. 349).

A recém-iniciada década, agora sob a gestão Alberto Bins (1928-1937), paralela à ascensão de Getúlio Vargas ao cargo de presidente do Brasil (1930), também foi um momento em que se verificou, segundo Nara Machado, “o crescimento de uma burguesia citadina, ligada à indústria, ao comércio e à especulação imobiliária, com a conseqüente busca de ampliação de seu espaço” (MACHADO, 1998, p. 61).

Nesse contexto, a cidade vê o surgimento de novos prédios e edifícios, que constituem verdadeiros novos espaços e novas formas de convivência e sociabilidade, que vão se afirmando notadamente na área central da cidade, principal alvo da política de remodelação, higienização e modernização que preparava Porto Alegre para o futuro.

A rua da Praia se consolida definitivamente como principal artéria da cidade; era chamada de “sala de visitas”, com seu comércio elegante, seus cafés, confeitarias, restaurantes, cinemas, teatros, hotéis e jornais – além do próprio *footing* –, onde eram expostos e apreciados os novos espetáculos e atrações da vida moderna:

[...] assiste-se um processo que se pode chamar de modernização de hábitos, com uma gradativa ascendência de importância da vida pública sobre a privada, o que gera e impulsiona novas sociabilidades: proliferam cafés, bares, restaurantes, hotéis, lojas, confeitarias. A rua da Praia afirma-se como espaço aglutinador, local de passagem obrigatório, distribuidor em relação a outros pólos, no qual a prática diária do *footing* se institucionaliza (MACHADO, 1998, p. 286).

⁵⁸ A obra de MONTEIRO (1995) é tomada aqui como referência.

Footing este que é acompanhado com assiduidade pela coluna social dos jornais, onde são reproduzidas as fotos das senhoras e senhoritas que passeiam pelo centro da cidade em dias específicos – principalmente aos sábados (chamado “dia do *footing*”), ao cair tarde, das 16h30 às 19 horas, quando a luz do fim do dia coloria com seu lusco-fusco as beldades locais. O colunista da *Vida social* do *Diário de Notícias* faz questão de descrever a Rua da Praia nesses dias:

Chova ou vente. Faça frio ou calor, as belas mulheres de Porto Alegre, dão, sempre, alegria à rua dos Andradas, às quartas e sábados.

Com as suas lindas silhuetas, são elas deusas e rainhas absolutas naquele ambiente chic e elegante...

Basta vê-las passarem, para que a gente se sintam bem e ache bela a principal artéria da cidade, embora gotas d’água ou ventos frigidíssimos açoitem o nosso rosto⁵⁹.

As praças públicas também se tornam pontos de freqüentação elegante, notadamente a praça mais central da cidade:

A praça da Alfândega – hoje Senador Florêncio – é o coração da cidade. Em seu redor e nas suas proximidades estão localizadas as mais importantes casas de diversões, estabelecimentos de crédito, casas de artigos de luxo, repartições públicas. Desde sempre ela é o ponto de convergência do movimento do centro da cidade⁶⁰.

A “vida pública” e os “espaços fechados de sociabilidade”, portanto, se ampliam e incorporam novos hábitos, na qualidade de locais de encontro e de compartilhar, formando, no centro da cidade, uma aglutinação que concentrava a história da cidade (MARONEZE, 1994, p. 115).

É nesse ambiente que surge, por exemplo, a primeira passagem coberta de Porto Alegre, a Galeria Chaves, que liga a rua da Praia à rua Quinze de Novembro (atual José Montauray). Inaugurada oficialmente em 19 de abril de 1930, a Galeria também se consolida “como ponto de encontro favorito de políticos, jornalistas, jovens, intelectuais, médicos e advogados, extensão obrigatória e mesmo substituta do *footing* da rua da Praia” (MACHADO, 1998, p. 287-288, em capítulo dedicado aos antecedentes da galeria porto-alegrense

⁵⁹ *Diário de Notícias*, 21/05/1931.

⁶⁰ *Correio do Povo*, 04/02/1931.

e à galeria em si). Além dos cafés e confeitarias, a nova galeria abriga lojas variadas (alfaiataria, chapelaria, joalheria, floreiras, bancas de revistas e jornais), se afirmando “rapidamente como local obrigatório para as compras da sociedade porto-alegrense” (MACHADO, 1998, p. 287).

Outro edifício que se destaca na mesma época, inaugurado em 1931, e contribui para continuar fazendo da rua da Praia o pólo atrativo da vida pública, é o da Cia. Previdência do Sul, “prédio de grandes proporções, abrigando, além das dependências do cinema Imperial e de sua respectiva galeria, salas para alugar no segundo andar e, a partir do terceiro piso, apartamentos duplex” (MACHADO, 1998, p. 322). O Cine-Teatro Imperial, “amplo e moderníssimo cinema que ocupará toda a parte térrea do magnífico arranha-céu”⁶¹, abriria suas portas no dia 18 de abril. No programa, depois da interpretação da *Rapsódia Húngara nº 2*, de Liszt, por Grande Orquestra Sinfônica, seguiria uma *revuete* “em dois atos inteiramente coloridos”⁶² e o filme *Romance*, com Greta Garbo.

Localizado no número 1051 da rua dos Andradas, ao lado do Guarany, que ocupava o número 1041, foi dos primeiros cinemas a não existir numa edificação independente, destinada exclusivamente a espetáculos e exibição de filmes (SILVEIRA NETO, 2001, p. 168). O fato de ocupar o pavimento térreo de um luxuoso edifício misto talvez contribuisse para a grande concorrência de espectadores ao local.

No mês seguinte, no dia 8 de maio, é a vez da inauguração do palco do Imperial, com um programa musical precedendo ao filme *Noites no deserto*, de John Gilbert: “30 minutos de boa música” sob a regência do maestro porto-alegrense Roberto Eggers e sua Grande Orquestra de Concertos Sinfônicos, composta de 31 professores (Figura 23). No programa, o prelúdio da ópera *Maria Tudor*, de Carlos Gomes, a *Suíte nº 1* do *Peer Gynt*, de E. Grieg, e o prólogo do *Mefistófeles*, de A. Boito. A direção do cinema fizera questão de convidar artistas locais para a estréia da nova fase, fugindo da regra comum de contratar “elementos importados de outras partes”⁶³. O *Diário de Notícias* enfatiza a importância da “contribuição altruística dos dirigentes do novo

⁶¹ *Correio do Povo*, 08/04/1931.

⁶² *Correio do Povo*, 15/04/1931.

⁶³ *Correio do Povo*, 06/05/1931.

cinema, para o progresso, sempre crescente, da educação artística do nosso povo⁶⁴ – observando, por outro lado, que a programação cinematográfica não seria alterada e que os preços dos ingressos continuariam os mesmos.

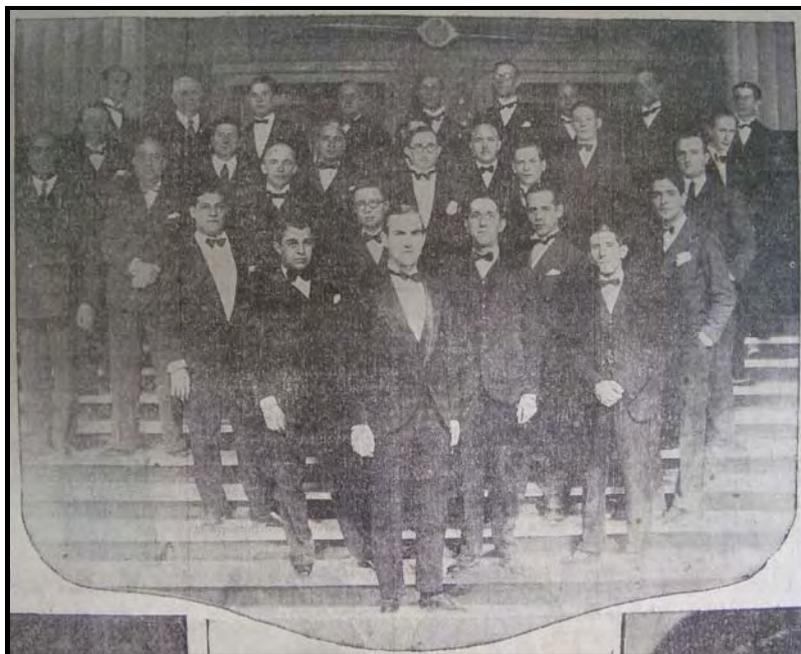


Fig. 23 – O maestro Roberto Eggers à frente da orquestra que se apresentou no Imperial.
(Diário de Notícias, 07/05/1931)

A iniciativa também é louvada no *Correio do Povo*, que diz que, além de bem servir o público,

fez com que reaparecessem os nossos músicos – que de uns tempos a esta parte, estavam afastados dos centros de diversões, dando a impressão de que Porto Alegre era uma cidade sem orquestras.

Efetivamente, com o advento do cinema sonoro, as boas orquestras foram terminando pouco a pouco. E agora, com a recente suspensão dos concertos da Banda Municipal, a situação dos artistas musicistas tornou-se mais grave e, por conseguinte, difícil⁶⁵.

Tais palavras são bastante significativas para se compreender o que acontecia com toda uma categoria de músicos. Suas entrelinhas fazem referência a uma época que chegava ao fim. O cinema mudo de fato empregava, nas primeiras décadas do século XX, vários músicos, em “orquestras” (na verdade “conjuntos”) de geralmente 4 ou 5 integrantes, que se apresentavam no espaço entre a tela e a platéia, ou instrumentistas que

⁶⁴ *Diário de Notícias*, 06/05/1931.

⁶⁵ *Correio do Povo*, 10/05/1931.

tocavam nas salas de espera (como o compositor Ernesto Nazareth em 1910, no cinema Odeon do Rio de Janeiro⁶⁶). Cavalheiro Lima apresenta a seguinte descrição desse uso da música na época:

Nas interrupções e mesmo no decorrer do filme, fazendo-lhe fundo psicológico às cenas de incrível e estóico dramatismo, uma pequena orquestra tocava música mais ou menos adequada às situações (CAVALHEIRO LIMA, 1956, p. 29).

Nas palavras um pouco mais enfáticas de Hardy Vedana, em livro sobre o cotidiano musical em Porto Alegre, “todo cinema que se prezasse tinha um pianista ou um conjunto para acompanhar, ao vivo, o desenrolar das cenas. Ou seja: cena triste, música lenta; cena alegre, ritmo também” (VEDANA, 1987, p. 13).

O Recreio Ideal, por exemplo, contava em 1913, além dos operadores, bilheteiros e porteiros, com “um maestro e mais os músicos da orquestra” (STEYER, 2001, p. 137). O cinema Central, por sua vez, inaugurado em 1921, anunciava possuir uma orquestra de sete professores (STEYER, 2001, p. 76). Mas a situação logo mudaria, pois o número de músicos das orquestras começava a tornar proibitivo o preço dos ingressos. Nesse mesmo ano de 1921, elas seriam suprimidas e substituídas unicamente pelo piano (STEYER, 2001, p. 147)⁶⁷. Mas talvez esse rigor dos empresários e donos das salas de cinema não tenha durado muito, pois no ano seguinte, “aos 16 anos, ganhando dez mil-réis por dia, Radamés trabalhou no Cine Colombo, no bairro Floresta, animando fitas de cinema mudo” (BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 14). Tratava-se do jovem que depois se tornaria o famoso maestro Gnattali (1906-1988), pianista e compositor nascido em Porto Alegre que posteriormente faria carreira no Rio de Janeiro. Na época, ao lado dos irmãos que também se tornariam conhecidos, Sotero (1905-1978) e Luiz Cosme (1908-1965), e de Júlio Grau, “compunham uma orquestrinha de seis músicos, formada por dois violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano, que executava no Cine Colombo *pot-pourris* de canções francesas e italianas, operetas, valsas e

⁶⁶ MACHADO, 2007, p. 242.

⁶⁷ O assunto merece estudos mais aprofundados, nos limitamos aqui a citar as indicações passageiras do trabalho de Steyer sobre a questão.

polcas” (BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 14). Augusto Meyer tem uma viva lembrança desses tempos:

Bem entendido, os cinemas eram mudos, mas a nossa gárrula imaginação falava por eles, assobiava e cantava por eles, e com mais harmonia dos que as suas orquestrinhas (MEYER, 1996 [1949], p. 176).

Outra recordação de Augusto Meyer, desta vez do primeiro encontro com os irmãos Cosme, notadamente Sotero, que se tornaria amigo e freqüentador do “grupinho vagamente literário que acampava a horas certas no Colombo” (TOSTES, 1989 [1975], p. 37):

Foi num cinema dos bons tempos mudos, na orquestrinha heróica, ao pé da tela, tocando violino e de olho revirado para a fita, que o conheci, ao lado de seu irmão Luís Cosme. Sotero e Luís, violino e viola, irmanados no mesmo esforço de sacrifício, consolavam-se pregando os olhos nas imagens luminosas da tela, que só podiam ver muito enviesadas, e assim mesmo com torcicolo (Apud GOUVÊA, 1976, p. 10).

Quanto ao cinema sonoro, cuja primeira realização ocorreu em 1928 (com *O cantor de jazz*, da Warner Bros.), chegaria a Porto Alegre em 1929, “ano em que foram exibidos na cidade os primeiros filmes que incluíam a novidade” (STEYER, 2001, p. 247). Com ele, “os músicos começariam a ser dispensados” (VEDANA, 1987, p. 13) e “as orquestras foram postas de parte” (FRANCESCO, 1961, p. 137). Em 1931, não são todas as salas que oferecem o “film sonoro”, sendo este ainda muitas vezes anunciado, quando se trata do caso. E não são todos que aplaudem incondicionalmente a nova tecnologia, como parece ser o caso de Theodemiro Tostes, que em crônica intitulada *Cinema falado*, no *Diário de Notícias*, lança mão da imagem de um homem silencioso e taciturno, que apesar de sombrio era considerado por todos inteligente, genial e talentoso, mas quando finalmente abre a boca não tem muito a dizer, suscitando a seguinte observação: “Foi para isto, afinal, que este sujeito abriu a boca?”⁶⁸.

No dia da inauguração do palco do Imperial, portanto, o cenário é bem diferente dos anos das orquestras do cinema mudo. Os 31 professores que lá se apresentam não são mais apenas acompanhamento – apesar de não serem

⁶⁸ *Diário de Notícias*, 21/03/1931.

a única atração, pois, como é frisado pelos jornais, precedem à programação cinematográfica predefinida e não intervêm no preço dos ingressos. A iniciativa precisa ser louvada, sobretudo porque parece suscitar imitações: no fim do mesmo mês, é a vez do cinema Coliseu acolher o Grande Concerto Sinfônico da orquestra do maestro Roberto Eggers, que conta agora com 45 professores e dois cantores solistas⁶⁹. No entanto, os “legítimos concertos de música clássica”⁷⁰, conforme chamados pela imprensa, ainda não são, de todo, concertos autônomos e auto-suficientes. A música ainda estava, de certa forma, a serviço do cinema e dele dependia.

Depender de espaços e patrocínios, de resto, é característica da condição da música na época⁷¹. A Banda Municipal, também citada na crítica sobre a sorte dos músicos, vivia momentos críticos. Criada em maio de 1925 e instituída em 1926 (CORTE REAL, 1984, p. 49), recebera em novembro de 1927 um auditório público a céu aberto para suas apresentações – mandado construir por Otávio Rocha em sua gestão à frente da cidade –, uma imensa concha acústica em plena Praça da Matriz, nos terrenos onde antes se erguiam a Companhia Hidráulica Porto-Alegrense e a Sociedade Bailante, que receberia o nome de Auditório Araújo Viana, em homenagem ao compositor e professor de música José de Araújo Viana (1872-1916). Ao que tudo indicava, um começo auspicioso.

A Banda aparece, assim, desde o primeiro instante de vida do novo auditório, vinculada a ele. Não há documentação que diga e comprove que este tenha sido construído especificamente para ela, mas chama a atenção uma pequena nota no jornal, no mesmo dia da inauguração da concha acústica da praça da Matriz, com o título “As praças públicas de Porto Alegre”:

O dr. Otávio Rocha, intendente municipal, determinou fosse retirado da Praça Senador Florêncio o coreto ali existente, visto ser inaugurada hoje a praça de concertos Araújo Viana. Retirado o coreto, A Diretoria Geral de Obras iniciará imediatamente os trabalhos de reparação de que carece a praça, em virtude dos estragos provenientes do estacionamento de populares naquele local para assistirem às retretas da Banda Municipal. Será estendido, pelo interior,

⁶⁹ *Diário de Notícias*, 31/05/1931.

⁷⁰ *Diário de Notícias*, 07/05/1931.

⁷¹ A situação parece não ter mudado muito hoje em dia, visto que a própria Orquestra Sinfônica do Estado ainda não tem casa própria e seguidamente é ameaçada de extinção.

pequenos lençóis de grama, reformados os jardins e colocados novos bancos. Os trabalhos serão iniciados por estes poucos dias⁷².

Ou seja: a antiga casa da Banda perdia sua função e podia ser removida, pois a nova assumia seu lugar. Se não foi construído especificamente para a Banda, o Araújo Viana foi decisivo para a destruição de seu antigo espaço de apresentação. Por outro lado, através dessas providências tomadas tão prontamente, vemos que Otávio Rocha estava de fato embelezando e reformando a capital. A idéia da construção do auditório na Praça da Matriz não fora sua, no entanto. Teria sido sugestão de um amigo, Pereira da Silva, médico e músico que, ao viajar pela Alemanha, avistara uma concha acústica a céu aberto e trouxera uma fotografia da mesma para servir de modelo à construção (TOMASI e DEROSSO, 1994, p. 18).

Quanto à freqüentação do novo espaço na praça da Matriz, segundo a Secretaria Municipal de Cultura, em texto sobre a história do Araújo Viana,

logo após sua inauguração, o auditório passou a se constituir num espaço de extrema importância, pois localizava-se em área central, ao lado da Praça da Matriz, e oportunizava o acesso de pessoas de todas as classes sociais a apresentações musicais, especialmente por ser palco para a Banda Municipal⁷³.

Em 1931, pelo menos, quando a Banda é desativada por Alberto Bins durante alguns meses, o *Correio do Povo* critica o ato do intendente e louva os concertos públicos no Araújo Viana, que atraíam “mais de 5000 pessoas de todas as classes sociais que ali iam apurar a sua educação artística e aplaudir os músicos regidos pela batuta do maestro Leonardi”⁷⁴. Além do mais, “seria possível que a Municipalidade fosse deixar às moscas o belo Auditório Araújo Viana, único do Brasil e no qual se gastaram cerca de trezentos contos de réis para oferecer um nobre divertimento à população?”⁷⁵.

⁷² *Diário de Notícias*, 19/11/1927.

⁷³ Consultado em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?reg=9&p_secao=19>. Acesso em: 14 mai. 2008.

⁷⁴ *Correio do Povo*, 07/07/1931.

⁷⁵ *Correio do Povo*, 07/07/1931.



Fig. 24 – O Araújo Viana em dia de Parada Militar.
(Acervo do MJJF / Fototeca Sioma Breitman)

A interrupção dos concertos da Banda, em 1931, deveu-se ao vencimento do “contrato de cinco anos, firmado pela Intendência Municipal com os músicos da referida Banda Municipal” (CORTE REAL, 1984, p. 55). Poucos dias antes da inauguração do palco do Imperial, em 28 de abril, ela é provisoriamente suspensa, para se formular uma nova organização, mais “de acordo com as possibilidades financeiras do momento”⁷⁶. Alberto Bins tentara um entendimento com os músicos, consultando-os sobre a possibilidade de aceitarem uma redução em seus salários, mas não fora atendido. No dia 1º de maio, seria ouvido o último concerto do conjunto⁷⁷, que viria a ser reorganizado em novembro do mesmo ano, mas desde então existiria “em condições precárias” (CORTE REAL, 1984, p. 55).

A dissolução dessa entidade que gozava do carinho e apreço da população (“é uma notícia altamente dissonante, desoladora mesmo, que a cidade recebe desprazerosamente”⁷⁸) evoca o fechamento de outro estabelecimento, que fora responsável, ao longo de todos os anos 20, por muito da efervescência da Rua da Praia: o Café Colombo. Este “ponto

⁷⁶ *Correio do Povo*, 29/04/1931.

⁷⁷ *Correio do Povo*, 03/05/1931.

⁷⁸ *Correio do Povo*, 03/05/1931.

obrigatório de encontro dos intelectuais porto-alegrenses” e “passo inicial do subsequente itinerário noturno” (TORRESINI, 1999, p. 45.), foi saudado por vários de seus conhecidos freqüentadores, como Theodemiro Tostes, Augusto Meyer e Paulo de Gouvêa, que assina a seguinte descrição do espaço:

Toda a área térrea, com frente para as duas ruas, era tomada pelo salão de altas paredes, no qual se alinhavam dezenas de mesinhas de mármore e cadeiras de estilo a condizer com elas. Bem ao fundo, largo e alteroso balcão, semelhante a uma mesa de conferências de salão nobre, exibia, do lado direito de quem entrava, uma saliência arredondada, muito parecida com um púlpito. Era o lugar onde os proprietários do Café, J. Romba e o Schmidt, seu familiar e sócio, revezavam-se na fiscalização da larga sala e do serviço dos garçons (GOUVÊA, 1976, p. 18).

O Café Colombo é fechado em 18 de março de 1931, não definitivamente, como veremos, mas por alguns anos. Às 15 horas daquele dia, os garçons do estabelecimento convidaram os clientes que ali se encontravam a se retirar, fato este que causou surpresa a todos⁷⁹. O acúmulo de dívidas forçara a firma Pacheco e Cia., administradora do Café – que tinha saídas para a rua dos Andradas e para a General Câmara –, a fechar suas portas: impostos atrasados, taxas e multas devidos à Intendência Municipal no valor de 21:539\$520, mais alugueis atrasados devidos à proprietária do edifício, Ilsa Pinto Chaves Barcellos, na quantia de 24 contos de réis⁸⁰. A próxima vez que se ouvirá falar do Café Colombo nos jornais será nas páginas de leilões do *Correio do Povo* e do *Diário de Notícias*, dois meses depois. O leiloeiro Victorino Pinto anuncia um leilão judicial, “autorizado pelo exmo. sr. dr. juiz distrital da vara comercial”⁸¹, em que serão vendidos “as existências, móveis e utensílios do Café Colombo”⁸². Os principais lotes conteriam frigoríficos, máquina para fabricação de gelo, máquina para cortar frios, armários, espelhos, cadeiras Gerdau e um excelente piano da marca Estey⁸³. A nota final do anúncio atesta o prestígio gozado até então por este estabelecimento: “É desnecessário acentuar a importância deste grande leilão, porque Porto Alegre inteiro conhece as instalações e o elegante mobiliário do Café Colombo, no

⁷⁹ *Diário de Notícias*, 19/03/1931.

⁸⁰ *Correio do Povo*, 19/03/1931.

⁸¹ *Correio do Povo*, 10/05/1931.

⁸² *Correio do Povo*, 10/05/1931.

⁸³ *Correio do Povo*, 12/05/1931.

gênero, uma das primeiras casas desta capital”⁸⁴. O leilão ocorre no dia 12 de maio, às 15h, e até o final do mês outros dois serão realizados para liquidar o restante do mobiliário, nos dias 20 e 28. No mês seguinte, será a vez de um leilão de bebidas, conservas, louças e talheres, transportados para a rua do Rosário⁸⁵ – pois é provável que o leilão da “existência” do café já fora efetivado. Depois disso, perderemos o rastro do Café Colombo, que desaparece dos guias telefônicos de 1932 e 1933, mas volta a constar no de 1934, sob o endereço rua dos Andradas, nº 1179⁸⁶.

É bom lembrar que o Café Colombo, ao longo dos anos 20, tinha uma galeria,

que em plano elevado, na altura da sobreloja, está confortavelmente instalada, e onde as famílias, em alegre e distinta convivência, podem com todo conforto ouvir belíssima música, feita por bem afinada orquestra, que executa, diariamente, escolhidas partituras dos mais reputados autores (REVISTA MÁSCARA, Número Especial Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil, 1922).

Ali “a orquestra do maestro Gnatalli, pai do Radamés” (GOUVÊA, 1976, p. 18), tocava valsas, tangos e foxes. As conversas se embaralhavam ao som da música, sempre presente. Hardy Vedana diz que tornara-se um hábito a freqüência ao “chá das cinco” – ou *five o'clock tea*, como preferiam alguns – nos cafés e confeitarias: “os namoros começavam ali e as famílias recorriam cada vez mais a esse tipo de lazer, pois além de passarem horas agradáveis, havia respeito, educação, uma completa cortesia” (VEDANA, 1987, p. 52). Em 1930, a orquestra que embala o zunzum dos fregueses do Colombo é a de Paulo Coelho, pianista talentosíssimo que cursara o Conservatório de Música mas acabara músico da noite e de rádio, para lástima de muitos (RUSCHEL, 1971, p. 96). Mas no café ele era praticamente uma atração principal, e por isso o bar enchia sempre mais. Para Nilo Ruschel (1971, p. 97), em reflexão retrospectiva, “a música de Paulo Coelho fazia insinuar pela rua da Praia um jeito novo de ser, uma nova vida que nascia”.

⁸⁴ *Correio do Povo*, 10/05/1931.

⁸⁵ *Correio do Povo*, 07/06/1931.

⁸⁶ Cf. Guia de 1931, Guia de 1932, Guia de 1933 e Guia de 1934, da Companhia Telefônica Rio-Grandense.

O ano de 1931, portanto, não deixa de ver importantes acontecimentos se produzindo no campo da música: além da inauguração de um espaço como o cinema Imperial, viu a interrupção das atividades da Banda Municipal – agente produtor significativo na formação de um público consumidor de música erudita – e o fechamento do Café Colombo, tradicional espaço em que a música se fazia presente. Mas apesar de poderem continuar tocando nos cafés e cinemas – como vimos, com outras funções –, os músicos também começavam a ter trabalho junto às emissoras de rádio, que se desenvolvem consideravelmente ao longo da década de 30. Vale a pena evocar rapidamente algo deste fascinante mundo e sua relação com a música.

A primeira entidade a realizar transmissões radiofônicas no Rio Grande do Sul, a Rádio Sociedade Rio-Grandense, fora instaurada em setembro de 1924, e apesar de sua curta duração, fora, “sem dúvida, a primeira tentativa de repetir em Porto Alegre as experiências levadas a cabo na época em outros centros” (FERRARETO, 2002, p. 41 e 52). A música, como seria de se esperar, teria presença obrigatória já na inauguração da emissora, constituindo “o ponto alto da noitada festiva”, com “números musicais predominantemente eruditos, com trechos da ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner, ou uma *Polonaise*, de Frédéric Chopin” (FERRARETO, 2002, p. 43). O pianista Tasso Corrêa, professor do Conservatório de Música e futuro diretor do Instituto de Belas Artes, inclusive faria parte de seu Conselho Diretor (FERRARETO, 2002, p. 46).

A irradiação da música e a transmissão de programas musicais de fato parece ter sempre sido um dos objetivos primordiais da radiofonia, e levar a música ao vivo aos lares de espectadores, inclusive para cidades do interior do estado, é meta alcançada já nesse primeiro ano de 1924, quando,

em 23 de outubro, a Rádio Sociedade Rio-grandense fez sua primeira experiência diretamente do Theatro São Pedro, onde a Companhia Alemã de Operetas Modernas Urban & Lessing apresentava, naquela noite, o espetáculo *A diretora dos correios*. Dois dias depois, ocorreu a irradiação da opereta *O primo lá das Índias*, de Eduard Kuennecke, dentro das comemorações do centenário da imigração alemã (FERRARETO, 2002, p. 51).

Outra emissora importante, a Rádio Sociedade Gaúcha, iniciaria suas irradiações oficiais em 1927, no mesmo dia da inauguração do Auditório Araújo

Viana. Depois do discurso do presidente da entidade, seguiriam duas horas de música com um quarteto de cordas e peças líricas para canto e piano (FERRARETO, 2002, p. 79). Nos anos 30, a emissora continuaria com um perfil mais de agremiação do que de veículo de comunicação, e as atrações musicais teriam papel importante em semelhante contexto:

Segundo Nilo Ruschel – que em março de 1931 torna-se *speaker* da Gaúcha e, depois, passa a vender reclames –, quando ocorre o aniversário de um diretor ou sócio destacado da entidade, organizam-se improvisadas *horas de arte* na residência dos homenageados, para onde se transfere o microfone da emissora (FERRARETO, 2002, p. 91).

Essas *horas de arte* provavelmente contavam com alguma participação musical ou literária, e lembram as Horas de Arte do clube porto-alegrense Jocotó, relatadas por Olyntho Sanmartin em seu livro *Um ciclo de cultura social* (1969). O Clube, por essa época conhecida agremiação veranista e carnavalesca, figurava ao lado das mais antigas e prestigiosas sociedades de carnaval ainda atuantes, lembradas até hoje, a Sociedade Esmeralda e a Sociedade Filosofia, que também organizavam festas e bailes ao longo do ano para seus associados, em locais como o Clube Caixeiral e a Confeitaria Rocco, às vezes inclusive no Theatro São Pedro. Muito ativo nos meses de verão, quando a vida cultural na cidade literalmente parava em função do carnaval, o Clube Jocotó também quis se destacar e diferenciar dos demais. Além dos bailes burlescos no período carnavalesco e das festas mundanas realizadas ao longo do resto do ano, o clube se preocupou em aumentar o número de encontros periódicos, sob o signo de uma arte mais elevada e distinta. Seriam encontros semanais chamados de Horas de Arte, sempre às quintas-feiras, a que bastaria os sócios apresentarem seus carnês de pagamento da mensalidade do mês em questão para garantirem franco acesso.

As Horas de Arte são pensadas como “saraus artísticos” divididos em três partes: uma parte literária, com palestra proferidas por intelectuais locais ou visitantes; uma parte musical, com execuções vocais e instrumentais de profissionais e amadores; e uma parte final com danças, animadas por alguma orquestra da cidade. Palestram nessas Horas de Arte destacados homens de letras, escritores, poetas e jornalistas gaúchos, como Mansueto Bernardi, Alcides Maya, Eduardo Guimaraens, Zeferino Brasil, Jorge Jobim, Mário Totta,

Moysés Vellinho, Ângelo Guido, Dyonélio Machado, Augusto Meyer e outros mais. Muitas dessas verdadeiras conferências sobre assuntos variados – “O belo e o feio”, “A arte de ser feliz”, “O elogio do sacrifício”, “A mulher e suas armas”, “A tendência moderna na arte”, “A renascença da dança”, “Casar é bom” – têm trechos publicados no *Correio do Povo*. Algumas vezes há inclusive declamação de versos.



Fig. 25 – “Flagrante” de uma palestra no Clube Caixeiral.
(Revista Máscara, ano VIII, nº X, outubro de 1925)

Na seção musical, sempre há um recital de música erudita, onde se pode ouvir obras de épocas variadas: Liszt, Puccini, Gluck, Saint-Saëns, Chopin, Verdi, Rossini, Strauss, Donizetti, Massenet, Bach, Beethoven. Às vezes, compositores nacionais são homenageados, como Villa-Lobos, Leopoldo Miguez, Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno. A única exceção a esse tipo de repertório parece ser a participação do conhecido grupo “Ases do samba”, com Francisco Alves, Mário Reis e Noel Rosa, em maio de 1932 no Theatro São Pedro, quando da turnê do conjunto pelo Estado. A distinção do encontro é enfatizada pelo “traje de passeio” exigido e pela formalidade no

nome do evento, “Noite da canção brasileira”, que é divulgado na imprensa de maneira elegante:

[...] A esses notáveis e apreciáveis artistas confiou a diretoria do Jocotó a execução da parte musical de sua sedutora velada, proporcionando, deste modo, aos seus inúmeros associados uma grata oportunidade de sentirem a doçura e a beleza da música nacional, através de uma impecável e brilhante interpretação⁸⁷.

Quanto às danças, eram geralmente animadas pelo Jazz Marconato e pela Jazz-band da Confeitaria Colombo. Algumas vezes anunciava-se simplesmente: “uma grande orquestra executará os mais moderno dos repertórios”⁸⁸ ou “as danças deslizarão ao som de flamejante jazz”⁸⁹. O certo é que recebiam grande destaque, inclusive com bailes temáticos como o “Grande Baile de Estilo”, a “Noite Vienense”, a “Festa Espanhola”, o “Baile das Rosas” e o “Baile Branco”.

Ora, os músicos que tocavam nessas *horas de arte* certamente participavam das programações radiofônicas da Rádio Sociedade Gaúcha, citada acima. A programação básica da rádio previa um horário diário para apresentações musicais ao vivo, ou, quando faltavam artistas, para audições de “discos selecionados”, fornecidos por casas comerciais da cidade” (FERRARETO, 2002, p. 91). Se tornaria comum, também, a irradiação dos concertos da Banda Municipal no Araújo Vianna para todo o resto do estado⁹⁰. Segundo Hardy Vedana, a emissora possuía, em seu “quadro musical”, os músicos Paulo Coelho, Ivan Castro e Nilo Ruschel, entre outros (VEDANA, 1987, p. 150).

Um pouco mais adiante, em 1934, seria fundada a Rádio Difusora Porto-Alegrense, pelo comerciante Arthur Foltran de Pizzoli, que depois se tornaria diretor e principal acionista da Rádio Sociedade Gaúcha (FERRARETO, 2002). A Difusora também criaria seu departamento musical. Um ano depois, em 1935, com a fundação da Rádio Sociedade Farroupilha, esta aumenta o período diário de música ao vivo em suas irradiações, “programando apresentações de seus músicos contratados – reunidos na Orquestra

⁸⁷ *Diário de Notícias*, 06/05/1932.

⁸⁸ *Correio do Povo*, 22/12/1931.

⁸⁹ *Correio do Povo*, 14/08/1931.

⁹⁰ *Correio do Povo*, 18/05/1932.

Internacional, na Orquestra Típica e no Conjunto de Jazz” (FERRARETO, 2002, p. 131). Três orquestra para a mesma rádio! As possibilidades de emprego para os músicos se ampliavam sensivelmente. Vale notar que a Internacional, cujo nome denota a presença de vários músicos europeus, sobretudo refugiados das perseguições nazistas, se dedicava mais à música erudita.

A música no início dos anos 30, portanto, apesar de ter perdido sua função nos cinemas, começaria a se tornar presença obrigatória nas programações radiofônicas, estando na raiz inclusive da grande Era de Ouro do rádio nacional. O cenário era promissor.

Em maio de 1931 também acontece o primeiro concerto de uma nova “sociedade coral permanente” (CORTE REAL, 1984, p. 162), fundada em setembro de 1930. O palco do Theatro São Pedro é ocupado pelo Orfeão Rio-Grandense, dirigido pelo maestro Léo Schneider. Formado por cantores amadores, o grupo se notabilizaria, na segunda metade dos anos 30, pela promoção de temporadas líricas no Theatro São Pedro, apresentando óperas como *Tosca*, *La Bohème*, *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, *Madame Butterfly* e *Il Trovatore*, entre tantas outras (CORTE REAL, 1984, 168-171). Como bem resumiu Herbert Caro (1906-1991) – que antes de se tornar o conhecido tradutor de Thomas Mann e crítico musical do *Caderno de Sábado* do *Correio do Povo* foi “conselheiro dos livros e das partituras musicais a serem adquiridas pelos clientes” da Livraria Americana (GUTFREIND, 2007, p. 2) –, ao Orfeão Rio-Grandense,

durante longos anos, coube um lugar de destaque na vida musical de Porto Alegre, inicialmente, porque dava aos amadores da Capital gaúcha e, em especial, aos vocalistas, a almejada oportunidade de exibirem-se publicamente, e mais tarde como organizador de concertos de famosos artistas estrangeiros (CARO, 1975, p. 327).

Mas a novidade agora, 5 de maio, era tratar-se de um corpo coral que cantava exclusivamente em vernáculo e cultivava a música nacional, e que tinha como “principal escopo propagar o canto coral na língua portuguesa” (CORTE REAL, 1984, p. 162). O concerto é saudado como um “triumfo” pelo crítico musical do *Correio do Povo*, Léo Lanner, que no entanto admite não ter

ouvido peças “de grande valor musical”, mas sim “arranjos simples e agradáveis”. Mesmo assim, afirma que

a execução que lhes deu o coro do Orfeão Rio-grandense veio colocar a nova sociedade de canto à vanguarda de todos os grupos corais da cidade. Em qualidades de vozes, afinação e harmonia de conjunto o corpo de cantores do maestro Léo Schneider se afirma como um excelente instrumento capaz de traduzir dignamente as páginas bem mais profundas e difíceis dos grandes músicos⁹¹.

Em matéria de sociedades musicais porto-alegrenses, é preciso mencionar que o veterano Club Haydn continuava com suas temporadas de concertos. Fundado em 1897, esse clube estabelecia, em seus estatutos, ocupar-se com a “cultura da música elevada”, não pretendendo envolver-se “em assuntos de ordem didático-musical” (CORTE REAL, 1984, p. 33). Ou seja, formava uma orquestra para a divulgação e apreciação da música erudita, que se caracterizava por ser composta de amadores, apesar de lançar mão,

à medida que as necessidades de ordem artística exigissem e, naturalmente, as possibilidades de ordem financeira, da sociedade comportassem, de músicos profissionais, convidados esporadicamente para preencherem os claros de seu quadro orquestral permanente (CORTE REAL, 1984, p. 37).

Em 8 junho de 1931, seu 102º concerto aconteceria no palco do Cine Imperial, ao que tudo indica pouco a pouco incorporado ao campo musical, que também incluía, além dos palcos do Theatro São Pedro e do Conservatório de Música, alguns clubes e sociedades, como o Clube Caixeiral, a Sociedade Germânia, o Clube do Comércio e a Sociedade Turnerbund, futura SOGIPA. Os salões do Imperial são locados pela diretoria do Club Haydn porque se tratam “de recintos que se prestam magnificamente para a realização de concertos, pois a sua acústica é admirável”⁹². Ao mesmo tempo, espera-se que a iniciativa também seja bem recebida pelo público, inclusive no aspecto financeiro, pois redundaria “num apreciável progresso para a solução de nossas salas de concertos”⁹³. Sim, palco grande, para orquestra numerosa, só

⁹¹ *Correio do Povo*, 06/05/1931.

⁹² *Correio do Povo*, 27/05/1931.

⁹³ *Correio do Povo*, 27/05/1931.

havia mesmo o do Theatro São Pedro. A “orquestra de 60 figuras”⁹⁴ do Club Haydn – número significativo inclusive hoje em dia⁹⁵ – precisava de um palco espaçoso, e acaba ocupando o do Cine Imperial em todos os seus concertos até o final desse ano, o 103º (6 de agosto), o 104º (8 de outubro) e o 105º (26 de novembro). A foto abaixo demonstra a adequação do tamanho do palco do Imperial para uso em concertos orquestrais:



Fig. 26 – A orquestra do Club Haydn no palco do Imperial (06/08/1931).
(CORTE REAL, 1984, p. 41.)

Os cinemas, portanto, são verdadeiros cines-teatro. E o Imperial não é o único – apesar de sua tentativa de se distinguir dos demais oferecendo concertos de música clássica. Os grandes cines-teatro sempre recebem famosas companhias teatrais e revistas – como a Companhia de Operetas Vicente Celestino, no Coliseu, e a Companhia de Comédias Palmeirim Silva, no Avenida, para citar apenas dois cinemas com atividade significativa na época. O ano de 1931 também vê a inauguração da sala de espera e da sala de projeções do Baltimore, no dia 2 de setembro. Aos presentes (autoridades, imprensa, cinematografistas e famílias) são oferecidos, na sala de espera,

⁹⁴ *Correio do Povo*, 04/06/1931.

⁹⁵ A OSPA, por exemplo, é hoje constituída por cerca de 80 músicos. A Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro, orquestra constituída apenas de instrumentos de corda, conta com 19 músicos. É importante destacar, no entanto, que a conta dos 60 músicos do Club Haydn, a se olhar pela foto, leva em consideração o número de cantores do coral, pois a orquestra em si parece contar com menos instrumentistas.

doces, champanhe e chope, além da música de uma “excelente orquestra de 10 professores”⁹⁶. Na tela, o filme *Que viúva!*, com Gloria Swanson. O Baltimore também passaria a hospedar companhias e “trupes de variedades”, integrando-se ao campo musical da cidade.

Mas é preciso enfatizar que os concertos de música erudita continuam tendo como palco preferencial o Theatro São Pedro. É lá que se apresenta, por exemplo, representando o apogeu da temporada⁹⁷, a pianista Guiomar Novaes, consagrada instrumentista brasileira de renome internacional. Uma placa comemorativa de sua passagem por porto Alegre é inaugurada no São Pedro, e uma visita ao Conservatório de Música é agendada. O sucesso é tão grande que a pianista precisa realizar novo recital:

O público culto de Porto Alegre ouvirá amanhã novamente a notável pianista Guiomar Novaes. Quer isto dizer que o Theatro São Pedro terá a presença das principais famílias desta capital e a mesma vibração de entusiasmo estremecerá na sala da nossa principal casa de espetáculos⁹⁸.

E uma terceira apresentação também tem lugar, graças à iniciativa da Empresa Teatral Sul Brasil de promover, “a fim de facilitar a educação artística”, “concertos e veladas de arte a preços mais acessíveis”⁹⁹. A “difusão cultural” pretendida pela empresa, no entanto, parece ter como público alvo as classes mais abastadas, conforme se pode deduzir pelo comentário da imprensa no dia seguinte ao recital em questão: “O velho São Pedro recebeu, por isso, uma seleta assistência, onde se viam os elementos mais representativos da sociedade local”¹⁰⁰.

A citada Empresa Teatral Sul Brasil Ltda é a arrendatária do Theatro São Pedro em 1931. No início do ano, seu diretor-gerente, o “esforçado empresário sr. Raul Gomes da Silva”¹⁰¹, viajara para o Rio de Janeiro e São Paulo a fim de efetuar contratos para a temporada deste ano. A agenda do palco parece ser fechada com bastante antecedência, e as temporadas são anunciadas nos jornais. A maior parte dos espetáculos são de companhias

⁹⁶ *Diário de Notícias*, 05/09/1931.

⁹⁷ Segundo a opinião de Herbert Caro, 1975, p. 328.

⁹⁸ *Diário de Notícias*, 24/10/1931.

⁹⁹ *Diário de Notícias*, 27/10/1931.

¹⁰⁰ *Diário de Notícias*, 01/11/1931.

¹⁰¹ *Correio do Povo*, 10/02/1931.

cênicas, como a Companhia de Comédias Palmeirim Silva – Cecy Medina, Bertha Singermann e “seu moderníssimo teatro de câmara”¹⁰², a Companhia Italiana de Operetas, a Companhia Portuguesa de Comédia e tantas outras. Os concertos de música erudita contratados pela Sul Brasil geralmente são com músicos do exterior (como os pianistas russos Xenia Prochorova e Iso Elinson, e o violonista uruguaio Isaías Sávio) ou a citada série de propaganda artística (com o pianista Radamés Gnattali, o violinista Pery Machado e a pianista Aída Gnattali). Para a música erudita, quando o Theatro São Pedro está ocupado ou é grande demais para as proporções intimistas de um recital de câmara, como canto e piano, por exemplo, o Conservatório de Música e os clubes da cidade continuam sendo as alternativas mais atraentes.

O Conservatório de Música, como seria de se esperar por parte do órgão institucional formador de músicos, abriga recitais de seus alunos e professores, bem como alguns solistas de fora. Digno de nota é o fato de os concursos dessa escola, que premiam os melhores alunos em cada instrumento, ocorrerem sempre no Theatro São Pedro. Em 1931, o único premiado é o aluno de violino Fernando Herrmann (que mais tarde se destacaria como *spalla* da OSPA), que apresenta um recital, no entanto, nos salões da Sociedade Germânia.

Quanto às escolas de músicas, além do Conservatório de Música, criado em 1909, parte do então Instituto Livre de Belas Artes, destaca-se o Instituto Musical de Porto Alegre (fundado em 1913), do maestro José Corsi, e o Instituto Brasileiro de Piano (fundado em 1917), do professor João Schwarz Filho. As propostas pedagógicas e estruturas curriculares dos três institutos foram estudadas por Cláudia Rodrigues, que os considera os responsáveis pelo “processo de construção do ensino musical profissional” (RODRIGUES, 2000, p. 162) na cidade. Em 1931 também se destaca nos jornais o Curso Musical Henrique Oswald – cujo nome homenageia o recém-falecido compositor e pianista brasileiro Henrique Oswald (1852-1931) –, que é inaugurado no dia 10 de agosto com uma Hora de Arte (o termo é usado largamente) no Salão Nobre do Theatro São Pedro. As aulas, seguindo os programas do Conservatório de Paris e do Instituto Nacional de Música do Rio

¹⁰² *Correio do Povo*, 10/02/1931.

de Janeiro, ocorrem no próprio Salão Nobre do Theatro São Pedro, e são ministradas por professores de piano, canto, violino e flauta¹⁰³. Além desta escola de música, encontramos menção ao Instituto Carlos Gomes (fundado em 1924), da professora de canto Sybilla Fontoura, e ao Conservatório Chopin, da professora de piano Santina Plumato Fornari. Somem-se a elas os professores particulares e as escolas dos bairros.

Os espaços citados até então – cinemas, cafés, clubes, escolas – são os que aparecem nos jornais como lugares para a prática da música erudita em Porto Alegre, viabilizando a produção, a circulação e o consumo dessa arte. Seus nomes se sucedem e alternam nas colunas Artes e Artistas, do *Diário de Notícias*, e Notas de Arte, do *Correio do Povo*. Quando os recitais ocorrem nas dependências de clubes ou sociedades, quase sempre são anunciados simultaneamente nas colunas Notas Sociais, do *Correio do Povo*, e Vida Social, do *Diário de Notícias*. Note-se que as récitas das companhias teatrais e de operetas aparecem, por sua vez, nas colunas Teatros e Artistas, do *Correio do Povo*, e Palcos e Salões, no *Diário de Notícias*. A música erudita parece gozar de maior *status*, portanto – e a música de câmara, para pequenas audiências nos clubes e sociedades, mais ainda.

Os ingressos para esses concertos e recitais são vendidos nas principais lojas de instrumentos ou partituras do centro, como o Bazar Musical (Andradas, 1765), a Livraria Americana (Andradas, 1297), a Livraria Herrmann (Andradas, 1599), a Casa D'Aló (Andradas, 1402) e a Casa Mariante (Andradas, 1423). Todas na rua da Praia, perto dos principais clubes e do Theatro São Pedro, e no meio do comércio elegante. A esta lista, se somaria uma importante casa, na mesma rua da Praia, que marcaria época na cidade: a Casa Beethoven. Sua história não deixar de apresentar certos paralelismos com o que vimos no Capítulo 1. Vejamos como e por quê.

¹⁰³ *Diário de Notícias*, 12/08/1931. Os professores são Odette de Faria, Maria de Almeida, Carmen Torres, Côrte Real, Luiz Cosme e Júlio Grau.

Capítulo 3

A SALA BEETHOVEN

No domingo 14 de junho de 1931, um anúncio no *Correio do Povo* convida para uma grande leilão de “material de teatro, móveis e outras instalações modernas”. Ele se realizaria no dia 17, quarta-feira, às 15h, e aconteceria no número 1133 da rua dos Andradas, bem em frente à Praça da Alfândega. A venda pública seria de cadeiras, poltronas estofadas, quadros de luz, pano de boca, cenários, refletores, armários, móveis, todos em perfeitas condições. A retirada deveria ser feita “no dia imediato, impreterivelmente”¹⁰⁴.

Trata-se do endereço do Petit Casino. Ao que tudo indica, todo seu mobiliário e apetrechos serão vendidos, e não há folga para a retirada do material, que talvez esteja estorvando. Liquidação dos últimos resquícios de uma época? Simples retirada de objetos de um prédio abandonado? Ou leilão causado por falência, crise, morte?

Não podemos responder a estas perguntas, principalmente levando em conta que, nos 13 anos entre 1918 (quando deixamos de acompanhar as atividades do Petit Casino, no Capítulo 1) e 1931, muita coisa pode ter acontecido. Como por exemplo o local abrigar um estabelecimento bancário, coisa típica nos arredores. Conforme atestado pela *Guia Pública* de 1929, ano tão importante para as finanças mundiais, no nº 1133 da rua dos Andradas, portanto no prédio do antigo Petit Casino, de fato localizou-se o Banco Popular Italiano. Outra nota avulsa sobre o Petit Casino, durante esse longo período de silêncio entre 1918 e 1931, é de Olyntho Sanmartin (1969, p. 109), que diz que no ano de 1926 “uma excelente exposição de artistas italianos foi inaugurada no Petit Casino da praça Senador Florêncio”. Segundo ele, “mais de 90 telas estavam expostas”, e ao “ato inaugural esteve presente o Cônsul da Itália em Porto Alegre, Cav. Júlio Bozano”. É provável que o Banco Popular Italiano já se localizasse no prédio do Petit Casino na época dessa exposição, pois abriu sua filial no Estado – tinha sede em São Paulo – neste mesmo ano de 1926 (PETERSEN, 1999, p. 128). Um banco italiano talvez explique o motivo de uma mostra de pintores italianos em suas dependências, com a presença do cônsul

¹⁰⁴ *Correio do Povo*, 17/06/1916.

da Itália, provavelmente em homenagem final ao recente cinquentenário da imigração italiana no Estado, comemorado em 1925. Sabemos, por outro lado, que o Banco Popular Italiano fechou sua agência rio-grandense em 1930 (PETERSEN, 1999, p. 128). Teria ele funcionado apenas na ante-sala do teatro, e por isso o material teatral lá se encontrava ainda em 1931, quando do leilão acima mencionado? O que houve antes dele? E depois? Por que fechou? Essas são questões com as quais trabalhamos apenas mediante precárias hipóteses, devido à escassez de fontes no atual estágio da pesquisa.

De qualquer forma, o importante é ressaltar que pouco menos de um mês depois do anunciado leilão – cujo resultado também não podemos saber (teria uma única pessoa ficado com tudo, inclusive o prédio? Estaria este para alugar?) –, um novo destino para o local é anunciado na imprensa:

Dentro de breves dias será inaugurada nesta capital a Sala Beethoven, situada no edifício do antigo Petit Casino. Essa sala destinar-se-á a recitais e conferências e festas de arte, tendo instalações apropriadas, ótima acústica e espaço para diversas centenas de pessoas¹⁰⁵.

No dia 12 de julho daquele ano, os dois principais jornais porto-alegrenses publicam reclames sobre essa inauguração, que ficamos sabendo com mais detalhe seria de uma nova loja de instrumentos musicais e partituras, a Casa Beethoven, que abrigaria a sala de concertos antes referida:



Fig. 27 – Anúncio publicitário da Casa Beethoven. (*Diário de Notícias*, 12/07/1931)

Fig. 28 – Anúncio publicitário da Casa Beethoven. (*Correio do Povo*, 12/07/1931)

¹⁰⁵ *Diário de Notícias*, 09/07/1931.

O *Correio do Povo* falava do espaço como “criação de arte e elegância” e anunciava o evento como “um dos notáveis acontecimentos da temporada”¹⁰⁶. Certamente o foi. E é possível saber por quê.

A Casa Beethoven abre suas portas numa terça-feira, 14 de julho de 1931, com uma audição para convidados em que se apresentaram “vários artistas do nosso meio musical”¹⁰⁷. Naquela noite, às 20h30min, as cordas do piano Essenfelder de fabricação inteiramente nacional – cujas qualidades “o igualam aos melhores de procedência estrangeira”¹⁰⁸ e cuja instalação é louvada pela imprensa como “patriótica iniciativa”¹⁰⁹ –, e as cordas de dois violinos, uma viola e um violoncelo, bem como as cordas vocais de uma soprano, vibram em composições brasileiras (Villa-Lobos, Henrique Oswald e Luciano Gallet) e estrangeiras (Alexandre Cellier, George Hue, Francesco Santoliquido, López Buchardo e César Franck). Alguns dos mais conhecidos jovens músicos locais da época se apresentam: Luiz Cosme (violino), Radamés Gnattali (viola), Carlos Barone (violino), Ubaldina Bicca (canto) e Nilda Guedes (piano). Todos eram conhecidos pelos freqüentadores do citado “meio musical” (campo analisado no capítulo anterior), seja por recitais no Theatro São Pedro e no Conservatório de Música, por participações em Horas de Arte dos clubes da cidade, por apresentações em programas radiofônicos ou ainda por acompanhamentos nas outrora abundantes salas de cinema mudo.

Graças à fotografia abaixo (Figura 29), publicada no *Diário de Notícias* após a inauguração, identificamos alguns dos anunciados “vários artistas que tomarão parte no concerto, cercados de intelectuais e pessoas da nossa sociedade”¹¹⁰: Arthur Pizzoli (1), Luiz Cosme (2), Carlos Barone (3), Tasso Corrêa (4), talvez Radamés Gnattali (5), Demóphilo Xavier (6) e talvez Jan Hoog (7).

¹⁰⁶ *Correio do Povo*, 11/07/1931.

¹⁰⁷ *Diário de Notícias*, 12/07/1931.

¹⁰⁸ *Diário de Notícias*, 16/07/1931.

¹⁰⁹ *Correio do Povo*, 14/07/1931.

¹¹⁰ *Diário de Notícias*, 16/07/1931.



Fig. 29 – O palco da Sala Beethoven na noite de estréia.
(*Diário de Notícias*, 16/07/1931)

Além dos músicos, esse “meio musical” incluía o público, que segundo os jornais foi numeroso, e no qual “figurava o que o nosso meio artístico e social tem de mais representativo”¹¹¹. Em outra passagem, o *Correio do Povo* fala do “nosso mundo artístico e social”¹¹² em contexto semelhante. Expressões como estas são bastante freqüentes nas resenhas musicais e artísticas dos jornais da época, e denotam a existência, ao menos em certo nível, de um sistema de relações específico e diferenciado. O proprietário da casa se refere a ele, em seu convite ao público, como “Mundo Musical” (Figura 27), assim mesmo, em maiúsculas.

Antes do concerto, foi ouvido o sr. Renato Costa, secretário do Instituto de Belas Artes, que, “em belíssimo improviso, frisou a importância da nova realização e o seu papel na cultura musical porto-alegrense, em particular, e brasileira em geral”¹¹³. Este não é o único momento em que se salienta, nos jornais, o valor da realização, que demonstraria o “grau de adiantamento a que chegamos no campo artístico”¹¹⁴. A criação do novo espaço, iniciativa do proprietário da casa, o senhor Arthur Pizoli, e de um “grupo de abnegados amadores das belas artes”¹¹⁵ ou “colaboradores”¹¹⁶, encheu de entusiasmo, portanto, o meio artístico e musical.

¹¹¹ *Diário de Notícias*, 16/07/1931.

¹¹² *Correio do Povo*, 14/07/1931.

¹¹³ *Correio do Povo*, 15/07/1931.

¹¹⁴ *Correio do Povo*, 15/07/1931.

¹¹⁵ *Correio do Povo*, 15/07/1931.

¹¹⁶ *Diário de Notícias*, 16/07/1931.

O nome Arthur Pizzoli, ou A. Pizzoli, citado nos jornais, talvez soe familiar, pois apareceu rapidamente no capítulo anterior. Deve se tratar do mesmo comerciante que fundaria a Rádio Difusora Porto-Alegrense em 1934: Arthur Foltran de Pizzoli. A diferença na grafia dos nomes é uma constante nos jornais, portanto não nos fixaremos nela como essencial para determinar a identidade do personagem.



Fig. 30 – Arthur Pizzoli (1899-1949).
(*Diário de Notícias*, 22/10/1949)

Nascido em 1899, no interior de São Paulo, Arthur Pizzoli viera para o Rio Grande do Sul (Pelotas) aos 16 anos e se fixara em Porto Alegre em 1927, onde trabalhava como gerente da Casa Coates¹¹⁷. Esta vendia os refrigeradores Frigidaire e os receptores Philco com exclusividade no Estado, anunciando seus produtos na Rádio Gaúcha. Criador do slogan “Não compre um refrigerador, compre um Frigidaire” – que segundo Ferrareto (2002, p. 102) torna a marca sinônimo de geladeira no Rio Grande do Sul –, Pizzoli teve a idéia de divulgar os produtos de sua loja com mais eficácia através de uma rádio que fosse sua. Note-se que a autorização e a regulamentação da veiculação de publicidade nas rádios ocorre em 1932, com Decreto de Lei nº 21.111, assinado por Getúlio Vargas. Num período em que as rádios gaúchas ainda não eram marcadamente comerciais, Pizzoli se revela homem de visão e tino comercial aguçados, criando, em 1934, uma rádio com perfil de empresa, a Difusora. Para Ferrareto, a consolidação do rádio comercial se daria justamente a partir desse ano, com a busca de recursos por meio da publicidade – diretamente ligada à Casa Coates e dirigida por seu gerente. Sua

¹¹⁷ Para os dados sobre Pizzoli, utilizamos em grande parte no que é dito por Ferrareto (2002, p. 99-106) e pelos obituários do *Correio do Povo* e do *Diário de Notícias*.

rádio seria a “primeira emissora voltada ao lucro no Rio Grande do Sul” (FERRARETO, 2002, p. 229). O empreendedorismo de Pizzoli o faz, mais adiante, em 1942, passar a controlar a Rádio Gaúcha, onde “cria uma estrutura comercial que permite à emissora fazer frente à Farroupilha [criada em 1935]” (FERRARETO, 2002, p. 19). Ao morrer, ele será lembrado por sua projeção nos meios radiofônicos e comerciais, e também nos meios industriais e sociais do Rio Grande do Sul. Além de sua grande “capacidade de trabalho” e sua “aguçada inteligência”, Pizzoli teria em sua imensa dedicação ao trabalho o “segredo de seu sucesso”¹¹⁸.

Seu empreendedorismo é que o faz adquirir (ou alugar, não sabemos) as dependências do antigo Petit Casino e ali instalar uma loja de música. A Casa Beethoven venderia partituras, acessórios e instrumentos musicais. Seria anunciada como “o maior e mais completo estabelecimento no gênero”¹¹⁹. A exemplo da Casa Coates, que era distribuidora da marca Frigidaire, a Casa Beethoven se tornaria representante da marca de pianos Essenfelder, de Curitiba. O público é convidado a experimentar os vários modelos do piano dessa fábrica nacional, que utilizava madeira maciça de imbuia (e por isso se fixara na região paranaense), e constatar a excelência do “melhor piano nacional” nas dependências do “Templo da Música”¹²⁰. Na foto abaixo vemos seis pianos de armário à venda, alinhados, com bustos de compositores e plaquinhas com os dizeres “Pianos Essenfelder”, na ante-sala da Casa Beethoven – separada da sala de concertos por duas pesadas cortinas de veludo e um pequeno *hall*. Ao fundo, no palco, o piano de meia-cauda da mesma marca. Note-se, nas laterais da foto, balcões de vidro que serviam de mostruário aos acessórios (palhetas, bocais, metrônomos, surdinas, breus) e demais instrumentos (clarinetes, pandeiros, acordeons, trompetes, bandolins). À direita, os escaninhos onde ficavam as partituras que podiam ser compradas no local.

¹¹⁸ *Correio do Povo*, 22/10/1949.

¹¹⁹ *Correio do Povo*, 12/07/1931.

¹²⁰ *Diário de Notícias*, 26/07/1931.



Fig. 31 – O interior da Casa Beethoven.
(Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS)

Para uma casa de música, nada mais adequado que um nome homenageando um grande compositor, neste caso alemão, dos mais conhecidos da música ocidental. É difícil saber o que o nome e a música de Ludwig van Beethoven (1770-1827), ponto máximo do Classicismo vienense e desbravador do Romantismo, evocava ao público em 1931 – se não a imagem consagrada pela literatura e pelo cinema de músico atormentado, explosivo e solitário, quem sabe algo associado com certa dose de espírito (ou gênio), altivez e vigor, características, de resto, adequadas para serem associadas a uma loja de música com sala de concertos anexa. O cartaz publicitário do espaço se inspira numa conhecida máscara em gesso do rosto de Beethoven feita em vida (por Franz Klein, em 1812), que destaca os traços marcantes e sisudos do compositor:

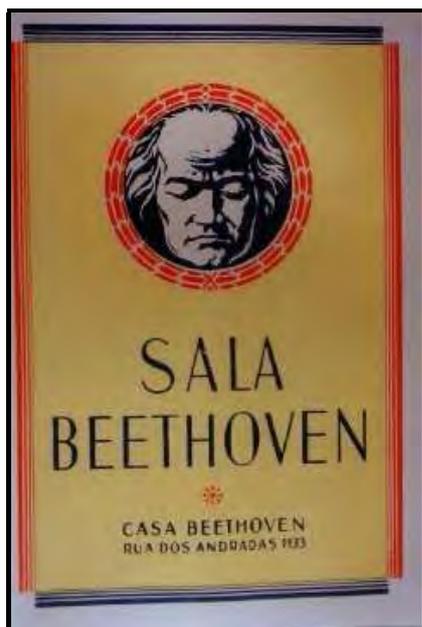


Fig. 32 – Cartaz publicitário da Casa Beethoven.
(SIMON, 2003, CD de imagens)

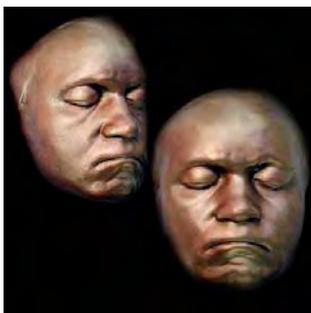


Fig. 33 – A máscara de Beethoven
(<http://www.schubertiademusic.com/index.php?catalog=catalog-2>)

Mas o grande diferencial da Casa Beethoven, que a destacaria em relação às demais lojas de partituras e instrumentos, é oferecer um belo piano de meia-cauda e ampla sala para recitais e apresentações diversas. Foi isto que fez com que sua sala de concertos – chamada na imprensa de Sala ou Salão Beethoven –, aparecesse quase que diariamente na coluna “Notas de Arte”, do *Correio do Povo*, e na coluna “Artes e Artistas”, do *Diário de Notícias*, ao lado de resenhas e notícias musicais do Theatro São Pedro e do Conservatório de Música, entre outras. Marcante é ver que, aos poucos, a Sala Beethoven vai ocupando totalmente esses espaços na imprensa. Em alguns dias, as colunas, de alto a baixo, falam unicamente das atividades da Casa Beethoven, anunciando o programa do dia, comentando o programa anterior e divulgando o programa futuro. Parece estar correta a opinião de um comentarista, ao dizer que “a elegantíssima sala da praça Senador Florêncio veio preencher uma lacuna grande que se notava em nosso meio musical”¹²¹.

Duas semanas após a inauguração, o responsável pela coluna “A cidade” do *Diário de Notícias* escreve uma espécie de editorial avaliando a iniciativa, onde diz que apesar de Porto Alegre ainda não ter um público “*comme il faut* para os espetáculos de pura arte”, a criação da Sala Beethoven seria um “índice sugestivo de culturização da *urbs*”¹²². Sua conclusão é

¹²¹ *Correio do Povo*, 23/07/1931.

¹²² *Diário de Notícias*, 28/07/1931.

categórica: “O seu triunfo é, mesmo – deve dizer-se – um imperativo da cultura porto-alegrense”¹²³.

A Sala Beethoven de fato se impõe como sala de concertos, isto é, para recitais de música erudita. Mais que isso, era para ser uma sala “moderna”. Não havia muitas na cidade. Os concertos, como vimos, geralmente aconteciam no Theatro São Pedro, nesta altura já com mais de 70 anos, e quando se tratava de um recital menos formal ou para audiências menores, utilizava-se o auditório do Conservatório de Música. Eventualmente, havia audições em salões de clubes sociais, como a Sociedade Germânia, o Clube Caixeiral ou o Clube do Comércio, entre outros. Digno de nota, portanto, é o surgimento dessa alternativa às tradicionais salas, mais ainda por se tratar de uma iniciativa privada e autônoma, em contraste com os demais espaços, ligados a instituições coletivas sem ligação específica ou exclusiva com a música. Nilo Ruschel, tão citado no Capítulo 1 deste trabalho, expressa bem a surpresa de saber da existência de semelhante espaço no Centro de Porto Alegre: “Uma sala de concertos na rua da Praia!” (RUSCHEL, 1971, p. 16).

Surpreendente, olhando retrospectivamente, poderia ser o tamanho do espaço, que pelo nome (“sala”, e não “teatro”) sugere um recinto mais íntimo e de espaço limitado. Mas o Petit Casino, apesar de agora abrigar uma loja de música e uma sala de concertos, não foi reformulado internamente, conforme atestado pela fotografia do concerto de estréia, publicada alguns dias depois (Figura 34). Para nós não se trata de uma novidade, pois já conhecíamos o ambiente (Figura 21). A diferença agora está na perspectiva, oposta à da foto de 1918, pois vislumbramos a sala de espetáculos a partir de trás, com o palco a nossa frente.

¹²³ *Diário de Notícias*, 28/07/1931.

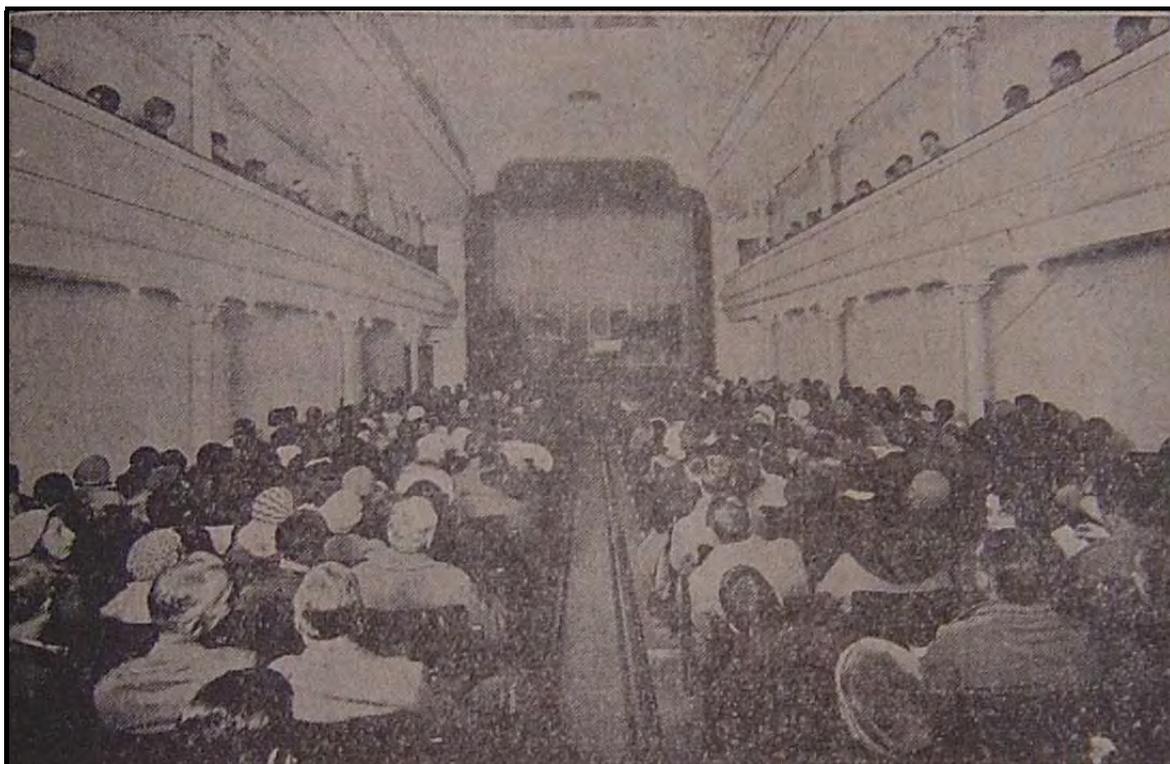


Fig. 34 – Um aspecto da assistência na estréia da Sala Beethoven.
(*Diário de Notícias*, 16/07/1931)

A organização do recinto parece não ter mudado muito. A circulação interna da platéia continua no eixo central, que se afasta do ideal de hoje, de circulação lateral, pois o eixo central é o de melhor visão para o espectador. As cadeiras continuam alinhadas umas atrás das outras, coincidindo nas filas frontais e posteriores (veja também a planta de 1912, Figura 5), não estando na ideal seqüência desencontrada, o que leva diversos espectadores, como observamos na imagem, a terem que se inclinar para o lado em busca de uma melhor visão do palco. Continua a ausência de inclinação da platéia, que de resto parece contar com o mesmo número de lugares, e encontramos os mesmos elementos decorativos (colunas) da foto de 1918. O palco italiano, de posição frontal em relação à platéia, sendo o mais utilizado e encontrado nas salas da cidade, não deve ter sofrido maiores modificações.

Comparada ao ambiente do Salão do Conservatório de Música (cujo nome aqui sim é indicativo da simplicidade do local, conforme visto na Figura 22), que devia continuar o mesmo – pois o prédio antigo do Instituto de Belas Artes só seria demolido em 1941, sendo o novo inaugurado em 1943 (SIMON, 2003, p. 652 e 653) –, a Sala Beethoven se apresentava como alternativa muito mais atraente, cômoda, elegante e bem localizada, em frente à praça Senador

Florêncio. Alternativa também em relação ao Theatro São Pedro (que na época também tinha a platéia dividida no eixo central, diga-se de passagem), cuja lista de pretendentes ao palco era longa e cuja programação era controlada pela Empresa Teatral Sul Brasil, como vimos.

Por outro lado, havia um vínculo com o Conservatório de Música e o Instituto Livre de Belas Artes, conforme já atestado pela presença de um representante deste na noite de estréia, o sr. Renato Costa. Mas a ligação seria muito mais profunda, pois a programação musical da Sala Beethoven estava a cargo do diretor artístico Tasso Corrêa (1901-1977), professor do Conservatório de Música e futuro diretor do Instituto.

Tasso Corrêa já era nome conhecido no campo musical da cidade. Fora nomeado professor de piano do Conservatório de Música em 1924 (SIMON, 2003, 645), quando substituiu no cargo Guilherme Fontainha (1887-1970) – que havia sido professor e incentivador da carreira de Radamés Gnattali, entre outros. Também fora fundador da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro (1920), quando lá estudara (formou-se na Escola Nacional de Música, em 1921), do Conservatório de Música de Rio Grande (quando lá residira, em 1922), e da Sociedade de Cultura Musical de Porto Alegre (em 1927), sendo seu primeiro diretor¹²⁴. O pianista Tasso Corrêa, que também se formaria em Direito, se destacaria, mais tarde, como diretor do Instituto de Belas Artes, cargo que ocuparia por 22 anos, de 1936 a 1958 (SIMON, 2003, p. 649).

Uma anedota interessante, datada de 1933, talvez ajude a esclarecer um pouco seu cargo na Sala Beethoven. Nesse ano, enquanto paraninfo das formandas de 1932, Tasso faria um discurso pelo qual seria expulso do Instituto¹²⁵:

Nós os professores, não temos a menor interferência, nem na administração, nem na parte técnica.

O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul é uma instituição dirigida por médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, etc.

Daí se verifica que o Instituto, sendo uma organização destinada à difusão do ensino artístico no Rio Grande do Sul,

¹²⁴ Dados biográficos extraídos da Ficha do Professor Tasso Bolívar Dias Corrêa, , p. 1 (Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS).

¹²⁵ Ele logo seria readmitido, e a expulsão se transformaria em simples advertência. Note-se que Simon (2003, p. 293) diz que Tasso Corrêa recebeu a carta de expulsão, redigida pelo diretor do Instituto, na Sala Beethoven – mas, como veremos, em 1933 esta já fora desativada.

é orientado por cavalheiros de alta distinção, mas que infelizmente, na sua grande maioria, nada entendem de Arte.

Para demonstrar o absurdo da nossa organização administrativa, lembraria o seguinte: uma Faculdade de Medicina, dirigida por uma comissão de músicos, pintores e escultores...¹²⁶

Para Círio Simon (2003, p. 208), Tasso, nessa fala, fazia uma “defesa intransigente das condições de autonomia da arte”, posição que certamente alimentava nesse ano de 1931, quando assumiu a direção artística da Sala Beethoven. Novidade importante, portanto: um músico, e não mais um leigo ou melômano, ficaria responsável pelo planejamento musical de uma instituição musical. Ao entregar o cargo a um músico, Arthur Pizzoli tomava uma atitude decisiva para alcançar o sucesso de seu estabelecimento. A programação do espaço, como veremos, se destacava, e foi o principal motivo de elogios por parte dos jornais.

No mesmo discurso às jovens diplomandas de 1932, Tasso também fala de si e da dificuldade de prosperarem as iniciativas musicais na cidade:

Perdoem-me estas palavras áridas, secas, mas estejam certas de que elas partem de quem já muito se tem sacrificado, dedicadamente, em prol da música no Rio Grande do Sul.

Além da minha atividade no magistério oficial e particular, tenho promovido movimentos de funda repercussão na educação musical da nossa gente. Fundei sociedades de cultura artística, organizei concertos sinfônicos, promovi intercâmbio artístico com centros culturais nacionais e estrangeiros, trazendo a Porto Alegre artistas de nome universal.

Infelizmente, pela falta de entusiasmo e de amparo, por parte daqueles que mais se deviam interessar pelas coisas de Arte, entre nós, vi resultar quase inútil a minha contribuição¹²⁷.

O fato de ser demitido por causa de tal discurso dá o que pensar. De momento, nos focaremos em ver como o próprio Tasso também sabia de suas qualidades de empreendedor no campo musical. Sua presença na direção da Sala Beethoven foi tão marcante, por exemplo, que muitos enfatizam apenas sua pessoa quando lembram da Sala. Nilo Ruschel, por exemplo, chega a dizer que esta foi “montada por iniciativa de Tasso Corrêa”, com a “ajuda de Artur

¹²⁶ *Diário de Notícias*, 26/10/1933. Recorte de jornal na pasta de Tasso Corrêa no Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS. Também citado em SIMON, 2003, p. 151.

¹²⁷ *Ibid.* Trecho não citado por SIMON, 2003.

[sic] Pizzoli” (RUSCHEL, 1971, p. 16 e 142). Os filhos de Tasso Corrêa, em livro que homenageia o pai, dizem que este, “com a ajuda material de Arthur Pizzoli, organizou a ‘Sala Beethoven’, que funcionou no antigo Petit Casino” (SANTOS, 2001, p. 9). Fortunato Pimentel (1945, p. 109), por sua vez, diz que a fundação da Sala Beethoven se deve ao “grande lutador” que foi Tasso Corrêa. Em todos esses casos, Pizzoli não passaria de um mero auxílio. O próprio Tasso, ao escrever seus currículos, se definiria como fundador da Sala Beethoven, “onde realizou, sob a sua direção e orientação, cerca de quarenta concertos instrumentais, vocais e de conjunto”¹²⁸.

Talvez a concepção da Sala Beethoven tenha de fato partido de Tasso, que quem sabe a sugeriu ao comerciante Pizzoli. É atraente pensar na noção de “cérebro por trás da ação”, ou na idéia de alguém que pensa e outro que faz. É fato que Pizzoli parecia ser um homem prático, em busca de sucesso material e comercial, mas teve discernimento suficiente para perceber suas limitações e se associar a um homem como Tasso Corrêa. Além disso, Pizzoli era o financiamento privado necessário à materialização da idéia – elemento indispensável para colocar em andamento o sistema ou rede de relações que compõe as condições materiais para a circulação, produção e consumo da música. Tasso Corrêa, por sua vez, era o elo de ligação de Pizzoli com um “mundo” talvez desconhecido a ele, o mundo dos músicos. Tasso representa o homem de contatos, que saberia quem convidar, como selecionar e quando apresentar. Vale notar, mesmo assim, que o testemunho de época dos jornais enfatiza o papel de Arthur Pizzoli como proprietário do estabelecimento, sendo seu nome muito mais citado que o de Tasso Corrêa, enquanto as memórias e crônicas posteriores dão preferência à figura deste músico.

A participação do professor do Conservatório de Música, por outro lado, constitui uma espécie de reconhecimento oficial da Sala Beethoven, como um “selo de qualidade” garantindo a autenticidade do projeto. Tanto que os programas do Conservatório, para os testes de admissão, são vendidos na Casa Beethoven. Tasso Corrêa inclusive utiliza o espaço para as audições de suas alunas de piano, que ali também prestavam as provas públicas do Conservatório. Outra coisa a se observar é que alguns papéis referentes à Sala

¹²⁸ Ficha do Professor Tasso Bolívar Dias Corrêa, p. 2 (Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS).

Beethoven (especificamente as Figuras 31 e 32) se encontram hoje no Arquivo do Instituto de Artes, junto a materiais curriculares de Tasso Corrêa, que com isso demonstrava a importância que concedia ao espaço.

A relação produção-circulação-consumo se consolida nessa parceria Pizzoli-Corrêa: os músicos, o empresário e o público se encontram e viabilizam a existência da sala de concertos da rua da Praia. Uma resenha do *Diário de Notícias* sobre a inauguração do espaço parece entender a necessidade de uma colaboração desses elementos para a existência de condições materiais para a produção da música:

A capital gaúcha já possui, portanto, uma sala de concertos semelhante a dos mais adiantados meios artísticos e possui também um grupo de artistas e intelectuais que poderão torná-la um belíssimo centro de arte se o público souber amparar essa nobre iniciativa e o esforço abnegado que representa, principalmente num período difícil como o que atravessamos¹²⁹.

Além de se tornar um centro de irradiação cultural, a Casa Beethoven pretende se tornar um centro de “congregação de esforços dos diversos elementos de valor que o nosso meio já possui”¹³⁰. O que isso quer dizer? Segundo os jornais, Arthur Pizzoli, além dos concertos promovidos semanalmente, organiza uma “festa aos músicos e cronistas de arte de Porto Alegre”¹³¹. Percebemos por trás disso a mão de Tasso Corrêa, pois o encontro pretendia ser um “motivo de maior união dos que entre nós se dedicam à arte e se interessam pelo seu desenvolvimento em nosso meio, a fim de se combinar uma ação de conjunto em prol da nossa cultura artística”¹³². A preocupação com a autonomização do campo musical e de sua especialização parece vir do músico que logo adiante se insurgiria com a presença dos não-músicos em seu ambiente de trabalho.

Tal “festa” seria uma reunião-concerto com o propósito de provocar trocas de idéias entre instrumentistas, professores de música, amadores, críticos de arte e imprensa, idéias essas relativas às possibilidades de uma

¹²⁹ *Diário de Notícias*, 16/07/1931.

¹³⁰ *Diário de Notícias*, 26/07/1931.

¹³¹ *Diário de Notícias*, 26/07/1931.

¹³² *Diário de Notícias*, 26/07/1931.

intensificação maior do movimento musical na cidade. Para que o encontro de todos se tornasse possível, o proprietário da Casa, conhecendo a importância do jornal, por intermédio deste pede que todos os interessados enviem seus endereços à Casa Beethoven para que possam ser convidados. No dia anterior ao encontro, lê-se a seguinte previsão na imprensa: “A reunião de amanhã parece fadada a marcar uma nova época em nossa vida musical, reunindo esforços até agora dispersos”¹³³.

Na quinta-feira, 27 de agosto, a partir das 20h, tem início a solenidade, com discurso do dr. Miranda Neto (1903-1988), engenheiro, advogado e também músico, fundador da cadeira número seis da Academia Brasileira de Música e crítico musical e literário da *Revista do Globo* e do *Correio do Povo*¹³⁴. Miranda Neto expôs, segundo os jornais, o objetivo da reunião:

[...] frisou que em nossa capital a cultura artística e essencialmente a cultura musical chegaram a um alto nível individualmente mas faltam os movimentos coletivos. Acentuou a necessidade urgente de um conagraçamento entre os professores, de um movimento em prol da organização de sociedades corais, de grupos de música de câmara, de concertos de solistas, etc.

As palavras da imprensa não são muitas esclarecedoras, e são inclusive um tanto repetitivas, mas indicam uma tentativa de conscientização e autonomização de toda uma categoria – que apesar de não ser de fato “nova”, pode ser assim chamada porque se pretende diferente das demais artes: trata-se da música em particular, e sobretudo da música erudita.

E qual o papel dessa música erudita na Casa Beethoven, exatamente? Ela é, na verdade, a principal atração das 47 atividades realizadas até o final de 1931. A Tabela 1, abaixo, é o resultado do levantamento de todos os eventos lá realizados nesse ano, feito a partir de pesquisa em jornais:

	DATA	PROGRAMA
1	14/07/31	Concerto de inauguração
2	19/07/31	Recital de Raul Laranjeira, violinista
3	23/07/31	Recital de Willy Hoog, soprano
4	25/07/31	Audição de novidades

¹³³ *Correio do Povo*, 26/08/1931.

¹³⁴ Dados biográficos pesquisados na página da Academia Brasileira de Música, em: <<http://www.abmusica.org.br/acad06nov.html>>. Acesso em: 6 out. 2008.

5	26/07/31	Recital de Raul Laranjeira, violinista
6	28/07/31	Recital das alunas de piano do professor Tasso Corrêa
7	07/08/31	1º Concerto Beethoveniano
8	14/08/31	2º Concerto Beethoveniano
9	18/08/31	Recital de Maria Alves, cantora
10	21/08/31	3º Concerto Beethoveniano
11	27/08/31	Reunião-concerto
12	28/08/31	4º Concerto Beethoveniano
13	02/09/31	Palestra humorístico-ilustrada, com o caricaturista Márcio Nery
14	05/09/31	Audição de Dante Santoro, flautista e compositor, à imprensa
15	09/09/31	Noite Romântica
16	11/09/91	Recital de Isaías Sávio, violonista
17	14/09/31	1º Concerto da Segunda Série de Concertos Culturais
18	18/09/31	2º Concerto da Segunda Série de Concertos Culturais
19	23/09/31	3º Concerto da Segunda Série de Concertos Culturais
20	24/09/31	Recital de Dante Santoro, flautista e compositor
21	30/09/31	4º Concerto da Segunda Série de Concertos Culturais
22	06/10/31	Recital de alunas do Instituto Carlos Gomes
23	09/10/31	Recital de composições de Américo Baldino
24	15/10/31	1º Concerto da Terceira Série de Concertos Culturais
25	16/10/31	Recital de composições de Américo Baldino
26	17/10/31	Recital de Jacy Moss dos Reis, violonista
27	21/10/31	Noite Brasileira
28	22/10/31	2º Concerto da Terceira Série de Concertos Culturais
29	23/10/31	Recital de Nilda Guedes, pianista
30	29/10/31	3º Concerto da Terceira Série de Concertos Culturais
31	04/11/31	Recital de Carmem Braga, cantora
32	07/11/31	Recital de declamação de Luíza Barreto Leite
33	16/11/31	Recital de Nato Henn, pianista
34	17/11/31	Recital das alunas de canto da professora Olinta Braga
35	19/11/31	Recital das alunas de piano do professor Tasso Corrêa
36	21/11/31	Exposição Mário Neves, paisagista pernambucano
37	25/11/31	Recital do teremim, instrumento russo
38	26/11/31	Apresentação de Kícia Peskin, bailarina
39	27/11/31	Recital de Nato Henn, pianista, e Fernando Hermann, violinista
40	28/11/31	Recital do teremim, instrumento russo
41	01/12/31	Recital do teremim, instrumento russo
42	04/12/31	Recital de Alayde Signoretti, cantora
43	11/12/31	Recital de Ubaldina Bicca, mezzo-soprano
44	15/12/31	Recital de alunos do Instituto Brasileiro de Piano – 1ª parte
45	16/12/31	Recital de alunos do Instituto Brasileiro de Piano – 2ª parte
46	28/12/31	Ensaio do Orfeão Rio-Grandense
47	29/12/31	Último concerto da temporada, com o Orfeão Rio-Grandense

Tabela 1 – Levantamento das atividades da Sala Beethoven no ano de 1931.

Uma primeira análise da tabela acima já traz um dado significativo: a frequência com que os concertos ocorrem é grande. Em julho, de estréia na metade do mês, são seis; em agosto, seis também; em setembro, nove; em outubro, mais uma vez nove; em novembro, dez, o auge da temporada; em dezembro, sete. Essa média é elevada inclusive para os padrões de hoje,

2008, quando as salas para recitais de música erudita acolhem no máximo um evento por semana (como é o caso dos recitais no Foyer do Theatro São Pedro, às quartas-feiras na hora do almoço, horário não nobre, portanto, e dos concertos oficiais da OSPA, terças à noite)¹³⁵.

Coisa inédita é descobrirmos a realização de verdadeiros ciclos de concertos. A primeira série, com quatro concertos, é chamada de Concertos Beethovenianos, no mês de agosto, em homenagem inevitável ao patrono da casa. Segundo os jornais,

é a primeira vez que em Porto Alegre se realiza um série de recitais dedicados a um só autor e é também a primeira vez que se organiza um tão brilhante grupo de artistas para nos dar veladas de arte orientadas dentro de tão nobre finalidade cultural e de tão alto critério artístico¹³⁶.

Cada um dos quatro concertos exclusivamente com composições de Beethoven seria precedido por palestras sobre a vida e a obra do compositor, confiadas a conhecidos músicos ou críticos musicais: “o maestro Assuero Garritano, o dr. Renato Costa, Miranda Neto e Ângelo Guido”¹³⁷. No primeiro dia, Assuero Garritano (1889-1955), professor de história da música no Conservatório de Música (SIMON, 2003, p. 154), faz uma palestra intitulada “O sentido religioso e trágico da música de Beethoven”, que é inclusive publicada nas páginas do *Diário de Notícias* dias depois¹³⁸, ocupando quase que uma página inteira do jornal (que era em formato *standard*, com as letrinhas miúdas)! A iniciativa parecia gozar de prestígio. Mas entre o público, cuja participação já fora conclamada no mesmo jornal, ainda falta mobilização. Pelo menos é o que afirma o crítico da seção “Artes e Artistas” do *Diário de Notícias*, que dessa vez não está assinada, mas que geralmente o é por Ângelo Guido (1863-1969), conhecido artista, professor e crítico de arte:

O recital realizado anteontem na Sala Beethoven, não teve, certamente, o número de ouvintes que merecia, pelo seu alto valor artístico e pela iniciativa, digna de ser encorajada, que representava. Num outro meio a sala teria ficado repleta [...].

¹³⁵ O atual Salão do Conservatório de Música, o Auditório Tasso Corrêa, do Instituto de Artes, constitui exceção porque às vezes chega a abrigar, sobretudo nos finais de semestre, três recitais ou mais por semana, devido à época de provas dos alunos. Mas é exclusividade dos alunos da UFRGS.

¹³⁶ *Diário de Notícias*, 05/08/1931.

¹³⁷ *Diário de Notícias*, 02/08/1931.

¹³⁸ *Diário de Notícias*, 13/08/1931.

Mas embora fosse de esperar maior afluência do público, houve um número suficiente de pessoas de bom gosto para animar com sua presença os recitalistas¹³⁹.

De fato, a pior coisa do mundo para um músico, numa apresentação, é tocar para as paredes – a referida “animação” do público é fundamental. Dias ou meses de preparo e ensaio merecem culminar em muitas palmas. Mas as sonatas *Primavera* e *Kreutzer* (com Raul Lorangeira, no violino, e Demóphilo Xavier, no piano), e o *Quarteto op. 18 nº 4* (com Luiz Cosme e Carlos Barone nos violinos, Radamés Gnattali na viola, e Arduíno Rogliano no cello) não deixaram de receber seu quinhão: “o calor dos aplausos que receberam disse-lhes da profunda impressão causada na assistência pelos momentos de enlevo artístico que lhe ofereceram”¹⁴⁰.

O projeto segue em frente, com direito à audição da *Sonata op. 5* (para cello e piano), dos *Poemas místicos de Gellert op. 48* (para canto e piano), do *Quarteto em ré maior op. 18 nº 3* e do *Quarteto op. 18 nº 1*, da *Serenata op. 25* (para flauta, violino e viola), da *Sonata op. 31 nº 3* (para piano solo), da *Sonata op. 69* (para cello e piano) e do *Trio em dó menor* (para violino, cello e piano). Música de câmara da mais alta qualidade. Os músicos já são nossos conhecidos, todos de certa forma vinculados ao Conservatório de Música (professores ou ex-alunos): Arduíno Rogliano, Jan Hoog, Andino Abreu, Demóphilo Xavier, Luiz Cosme, Radamés Gnattali, Júlio Grau, Nilda Guedes e Carlos Barone. A palestra no último concerto da série, a cargo de Renato Costa, intitulada “Traços de uma grande vida”, também será publicada no *Diário de Notícias*.

A idéia de começar as noites de música com exposições orais decerto partiu de uma direção artística consciente da necessidade de formar um público consumidor. Uma explanação oral que aproxima e estabelece uma espécie de intimidade e familiaridade entre Beethoven e sua música e os ouvintes, além de dar consistência e autoridade ao espetáculo, é ferramenta útil e eficaz para atrair o público. Público esse que também teria motivos para afluir ao local devido ao preço dos ingressos, que são considerados “popularíssimos” e “excepcionais” pelos jornais. A assinatura para toda a

¹³⁹ *Diário de Notícias*, 09/08/1931.

¹⁴⁰ *Diário de Notícias*, 09/08/1931.

segunda série de concertos, por exemplo, sairia 15\$000, enquanto as entradas avulsas seriam 5\$000¹⁴¹. Além disso, os “professores de música, profissionais e alunos de Institutos oficiais”¹⁴² gozariam de grandes vantagens: 10\$000 a assinatura e 3\$000 por concerto.

O *Correio do Povo* aprova toda a iniciativa, dizendo que o ciclo beethoveniano, além de propiciar “boa música”, tem um caráter “altamente educacional: acostuma o público ao contágio dos mestres”¹⁴³. Apesar de Porto Alegre contar, segundo o mesmo jornal, com reduzido público de concertos – pois o grande público ainda prefere “os malabarismos de uma *Campanella* [composição do virtuose violinista Paganini] ou os agudos infindáveis de um final de ópera a um *Prelúdio* de Debussy (para não querer ser moderno demais) ou um *lied* de Schumann”¹⁴⁴ –, a conta de chegada ainda é positiva:

Esta iniciativa marcou um progresso na vida artística da cidade: Porto Alegre já possui profissionais honestos e verdadeiros, virtuosos locais que querem fazer boa arte e são absolutamente diferentes desses virtuosos internacionais que cultivam a religião do repertório feito e do aplauso fácil¹⁴⁵.

O mês de agosto, que além dos Concertos Beethovenianos viu a Sala Beethoven oferecer a reunião-concerto e um recital de canto, faz a direção artística da mesma não desanimar da difícil tarefa de criar uma série permanente de concertos. Tanto que para o mês seguinte é anunciado novo ciclo. Antes do fim desse mês, porém, ainda encontraremos um poema com o título “Sala Beethoven”, que será publicado no *Diário de Notícias* na coluna social do jornal, intitulada “Vida Social”. Trata-se de versos de Ovídio Chaves (1910-1978), poeta, jornalista e músico, que talvez tenha freqüentado os excelentes concertos de agosto e tenha se motivado a escrever uma ode inspirada em sua experiência estética:

SALA BEETHOVEN
Dedos que dançam no teclado
Uma dança de sonho e melancolia...
Almas que ajoelham
Ante o esplendor do Belo,

¹⁴¹ *Diário de Notícias*, 06/09/1931.

¹⁴² *Correio do Povo*, 12/09/1931.

¹⁴³ *Correio do Povo*, 29/08/1931.

¹⁴⁴ *Correio do Povo*, 29/08/1931.

¹⁴⁵ *Correio do Povo*, 29/08/1931.

Almas que sofrem...
Poesia...

Na sublime expressão da arte sublime:
Confidências de amor, soluços em surdina
De um violino
Que canta enquanto eu choro,
De um noturno
Que chora enquanto eu sonho...

E eu tenho,
Desse encantamento
E da emoção sentida,
Na mais doce de todas as venturas,
A ventura
De esquecer a vida¹⁴⁶...

Além dos ciclos de concertos, chamados Séries de Concertos Culturais (mais duas acontecerão até o fim do ano, uma em setembro e outra em outubro), e dos recitais isolados e autônomos em relação à unidade formada pelos ciclos, se destacam na programação da Sala Beethoven duas noites especiais: a Noite Romântica e a Noite Brasileira.

A primeira acontece em setembro, no dia 9 (menos de duas semanas depois do encerramento do ciclo de Beethoven, portanto), uma quarta-feira. A Noite Romântica não deixa de ser uma seqüência do ciclo anterior, pois se trata de “números de canto, de piano e uma palestra literária” com os “autores mais representativos do ciclo romântico”¹⁴⁷. O programa é o seguinte: na primeira parte, composições de Schumann, Mendelssohn e Schubert, interpretadas pela cantora Maria Moritz e pela pianista Jacy Martins de Horne; na segunda parte, uma conferência intitulada “Mulheres inspiradoras”, apresentada por Ângelo Guido; na terceira parte, final, o pianista Radamés Gnattali tocando peças de Chopin. As palestras são mantidas, portanto, talvez demonstrando o acerto e necessidade da iniciativa.

Segundo o *Correio do Povo*¹⁴⁸, a idéia da Noite Romântica partiu dessa vez do próprio palestrante, Ângelo Guido. Intelectual já ativo na época, Guido também seria, segundo Círio Simon (2003, p. 287) “um dos mais próximos colaboradores de Tasso Corrêa”, sendo inclusive seu sucessor no cargo de diretor do Instituto de Belas Artes (de 1958 a 1962). Destacamos também que

¹⁴⁶ *Diário de Notícias*, 22/08/1931.

¹⁴⁷ *Diário de Notícias*, 01/09/1931.

¹⁴⁸ *Correio do Povo*, 08/09/1931.

Guido seria nomeado professor do Instituto logo depois da nomeação oficial de Tasso Corrêa para a direção do mesmo, em 1936 (SIMON, 2003, p. 318). A parceria dos dois já se configurava desde o início dos anos 30, portanto. E a organização da Noite Romântica, bem como a exposição oral sobre as musas inspiradoras da arte (de deusas hindus, passando por lendas escandinavas e gregas, até as inspiradoras do século XIX), deve ter contribuído para tornar Ângelo Guido um conhecido “organizador de eventos culturais e mundanos” (SIMON, 2003, p. 287).

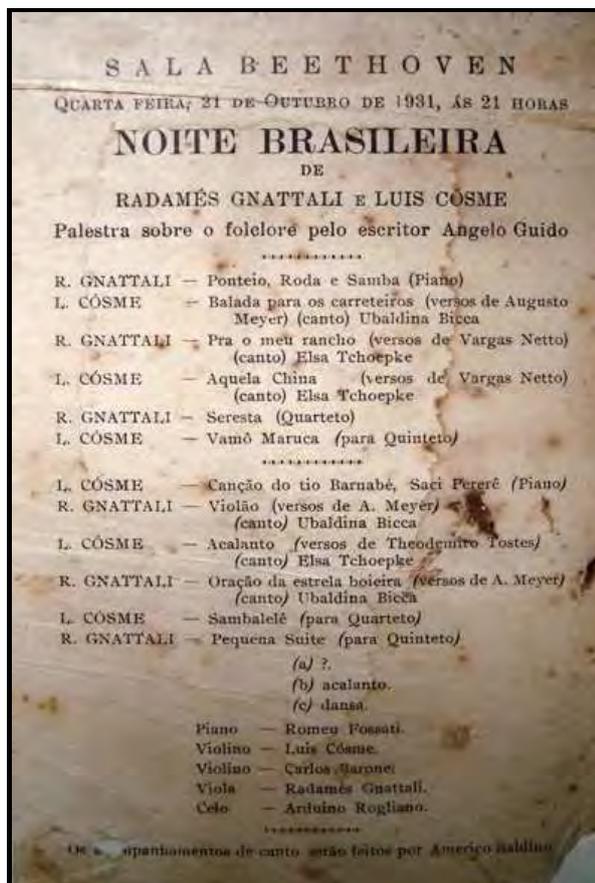
Quanto à Noite Brasileira, se tornaria um marco – sobretudo no que diz respeito à carreira de dois importantes compositores e intérpretes porto-alegrenses. Trata-se de um concerto exclusivo de Luiz Cosme e Radamés Gnattali, que apresentarão unicamente composições próprias. Os dois músicos já eram bastante conhecidos por suas exímias qualidades de violinista e pianista, respectivamente. Radamés já tivera sua primeira experiência como compositor, em sua estréia como tal há exato um ano, no palco do Theatro São Pedro, em 17 de setembro de 1930 (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 25). Na ocasião tocara apenas dois pequenos números de sua autoria: o *Prelúdio nº 2* e o *Prelúdio nº 3* (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 25). Luiz Cosme, por sua vez, apresentaria suas primeiras composições (MATTOS, 2005, p. 2), escritas por essa época – voltara para Porto Alegre em 1930, depois uma temporada de estudos nos Estados Unidos (1927-29) e uma passada de quatro meses por Paris (MATTOS, 2005, p. 1 e 2).

A Noite Brasileira, portanto, seria importante para a nova fase que iniciavam os dois jovens músicos (Cosme tinha 23 anos e Gnattali tinha 25). No dia 21 de outubro de 1931, apresentariam, segundo as palavras do *Diário de Notícias*, “uma bela serata de música inspirada nos motivos e nos ritmos do nosso folclore musical”¹⁴⁹. O programa (Figura 35) também contaria com uma palestra de Ângelo Guido sobre o folclore, seguindo a linha dos concertos anteriores da Sala Beethoven. A palavra folclore é aqui utilizada porque as composições teriam nomes e temas inspirados na cultura popular gaúcha e brasileira, além de algumas serem baseadas em versos de poetas como

¹⁴⁹ *Diário de Notícias*, 20/10/1931.

Augusto Meyer, Vargas Neto e Theodemiro Tostes: *Balada para os carreteiros, Pra o meu rancho, Aquela china, Oração da estrela boieira.*

Fig. 35 – O programa da Noite Brasileira.
(Arquivo da Família Cosme)



Para o *Diário de Notícias*, a “bela noitada” correspondeu às expectativas e teve um público significativo e digno de nota, “como raramente se vê nos concertos que aqui se realizam”¹⁵⁰. O concerto teria significação para a vida musical de Porto Alegre, por valorizar a produção de autores locais que mais tarde se destacariam no cenário nacional. Ao fim do mesmo ano, em 10 de dezembro, Cosme e Gnattali também apresentariam algumas das mesmas obras no 4º Concerto Oficial do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, ao lado de Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Villa Lobos e Camargo Guarnieri¹⁵¹. Os dois, inclusive, a partir de 1932 já se encontram fixados na então Capital Federal, onde desenvolveriam suas carreiras.

A Sala Beethoven, portanto, foi importante para as jovens promessas, que tiveram meios, em sua cidade de origem, de exercitar seus talentos e

¹⁵⁰ *Diário de Notícias*, 23/10/1931.

¹⁵¹ Conforme programa do referido concerto encontrado no Arquivo da Família Cosme. Também citado por MATTOS (2005, p. 2) e BARBOSA e DEVOS (1984, p. 29).

encontrar um ambiente e um público para sua arte, além de quem sabe certo retorno financeiro. Não fosse por ela, um recital inteiro com composições próprias talvez tivesse demorado mais para acontecer.

Além de Luiz Cosme e Radamés, outros jovens também encontravam na Sala Beethoven possibilidades de terem suas primeiras experiências como concertistas e seus primeiros contatos com o público, coisas importantes e decisivos para o desenvolvimento de uma maturidade artística. Os alunos de Tasso Corrêa e de Olinta Braga, do Conservatório de Música, lá se apresentavam, conforme citado anteriormente, e também os do Instituto Carlos Gomes e do Instituto Brasileiro de Piano (referidos no Capítulo 2). Alguns eram bem jovens, como podemos ver na foto abaixo:



Fig. 36 – Alunas do Instituto Carlos Gomes.
(*Diário de Notícias*, 08/10/1931)

A Sala Beethoven também abrigava recitais *solo*, de intérpretes gaúchos – como Willy Hoog, Maria Alves, Nilda Guedes, Carmem Braga, Jacy Moss dos Reis, Fernando Herrmann, Nato Henn, Ubaldina Bicca, Alayde Signorette e Dante Santoro –, compositores – Américo Baldino e Dante Santoro – e intérpretes de fora – como o violonista uruguaio Isaías Sávio e o violinista Raul Larangeira. Na programação musical se destaca, por diferente, o concerto do

teremim, instrumento “ideado e construído pela primeira vez pelo engenheiro russo Léon Theremin”¹⁵². Descrito pela imprensa local como “instrumento de música etérea” ou “instrumento do futuro”¹⁵³, o teremim seria um dos primeiros instrumentos musicais eletrônicos. Seu funcionamento não deixa de ser realmente “etéreo” pois prescinde do toque para produzir sons. O intérprete movimenta as mãos no ar entre duas antenas (que determinam a frequência e o volume do som), que captam os sinais e os amplificam numa caixa de som¹⁵⁴. Toda a explicação do funcionamento do teremim precede o concerto, estando prevista no programa. A fotografia abaixo, publicada no *Diário de Notícias*, ajuda a ter uma idéia do que se tratava.

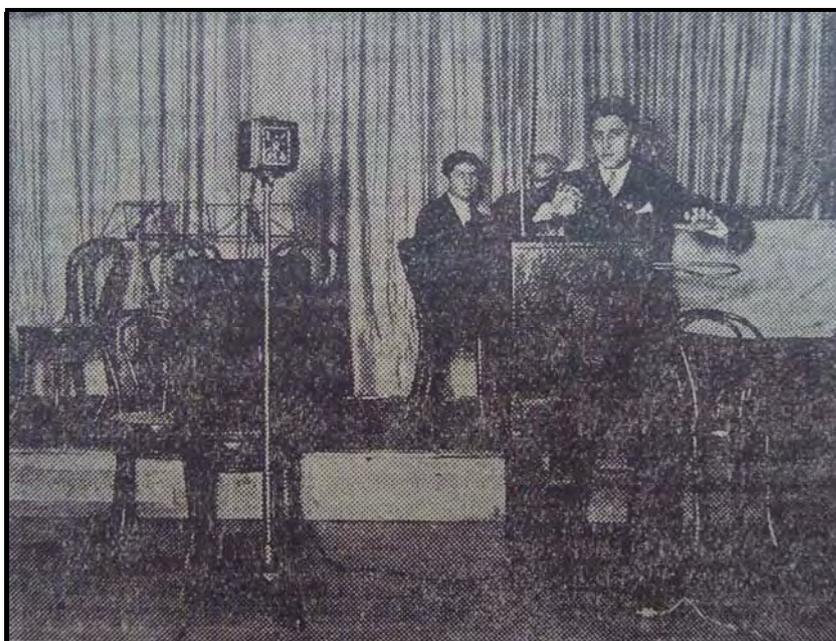


Fig. 37 – Max Wolfson tocando o teremim. (*Diário de Notícias*, 25/11/1931)

Fig. 38 – Um teremim moderno. (www.wikipedia.org)

Por mais estranho que pareça, o intérprete do teremim toca composições eruditas de Beethoven, Ravel, Bizet, Saint-Saëns e outros, com acompanhamento de piano. A curiosidade do público, atizada por aquele espetáculo que tinha algo de circense pela novidade, levou à realização de três récitas do concerto.

Afora toda essa rica programação musical citada até então, a Casa Beethoven e sua sala de apresentações também oferecem ao público porto-alegrense eventos artísticos de outras ordens. No dia 2 de setembro, por

¹⁵² *Correio do Povo*, 25/11/1931.

¹⁵³ *Diário de Notícias*, 25/11/1931.

¹⁵⁴ O teremim foi utilizado por alguns compositores de música erudita (como Shostakovich), mas principalmente em trilhas de filmes de suspense ou ficção científica.

exemplo, ocorre a “palestra humorística ilustrada” do caricaturista Márcio Nery. O que isso quer dizer? Trata-se de uma espécie de teatro de revista com o tema “fazer jornal”: “Nery desfolhará diante do público o seu jornal, no qual aparecerão todas as seções, desde a página da política nacional, os telegramas do Rio, S. Paulo, Minas, os telegramas do interior do Estado, uma formidável seção social, *sport*, literatura”¹⁵⁵. O humorista também convida personalidades locais a participar. A página literária, por exemplo, seria desempenhada pelo poeta Ernani Fornari, com declamações da senhorita Carmen Annes Dias. A página musical ficaria a cargo do professor Assuero Garritano, acompanhado de Radamés Gnattali e Luiz Cosme, que interpretariam trechos musicais.

A Sala Beethoven também receberia uma jovem bailarina (de apenas 8 anos) vinda do Rio de Janeiro, Kícia Peskin. Esta também se apresentara no Theatro São Pedro e no Baltimore. Sua *performance* na Sala Beethoven aconteceria em 26 de novembro, e contaria com a participação do barítono Renaud Jung e da cantora Beatriz Regina Fortunatti¹⁵⁶.

Digna de destaque é também a realização de uma exposição de quadros de Mário Nunes (1889-1982), cuja abertura se dá no dia 21 de novembro, às 16 horas. Segundo Ângelo Guido, em crítica no *Diário de Notícias*,

A inauguração dessa mostra de pintura constituirá indubitavelmente um acontecimento em nossa vida artística. É a primeira vez que um pintor do Nordeste nos vem mostrar as suas telas cheias da luz e do vigor daquela natureza ardente e suntuosa.

O encerramento da mostra do paisagista pernambucano acontece quinze dias depois, em 5 de dezembro. O público prestigiara a mostra, mas o *Diário de Notícias* deplora o fato de não ter ficado na capital gaúcha maior número de quadros¹⁵⁷, apesar de várias obras terem aqui permanecido “para enriquecer nossas galerias particulares”¹⁵⁸. A compra de arte talvez ainda não fosse muito comum.

¹⁵⁵ *Correio do Povo*, 02/09/1931.

¹⁵⁶ *Diário de Notícias*, 26/11/1931.

¹⁵⁷ *Diário de Notícias*, 06/12/1931.

¹⁵⁸ *Diário de Notícias*, 13/12/1931.

Observamos até o momento de que forma e por quais motivos a Casa Beethoven e a Sala Beethoven foram se impondo no campo artístico porto-alegrense como lugar de excelência para o consumo da música e também das demais artes. A tentativa de transformá-la em ponto de reunião e pólo de emissão artística parece ter-se concretizado. No fim do ano, vemos o estabelecimento gozando de prestígio junto à opinião pública e mantendo um nível e uma freqüência de atrações invejáveis inclusive para os padrões de hoje.

Para fechar essa temporada de 1931 com chave de ouro, o Orfeão Rio-Grandense é convidado a realizar um “grande concerto de encerramento”. O grande coro de 30 integrantes regido pelo maestro Léo Schneider, que fizera seu primeiro concerto no início desse mesmo ano, no Theatro São Pedro (como vimos no Capítulo 2), contaria com a colaboração de Demóphilo Xavier, ao piano, Arduíno Rogliano, ao cello, e Luiz Cosme, ao violino (que tocariam num interlúdio instrumental o *Trio op. 29*, de Niels Gade).

O evento, como seria de se esperar, foi bastante acompanhado pelos jornais, principalmente por se tratar do fim de um ano que merece ser repassado:

Bastaria lembrar que inaugurada em períodos de julho a simpática sala de concertos ofereceu aos amadores de boa música quarenta e um concertos e audições públicas e privadas, incluídas as magníficas séries de música de câmara, de caráter cultural. [...]

A direção artística da Sala Beethoven viu encerrado, com êxito, o seu grande trabalho deste ano e já promete para 1932 uma série esplêndida de audições e concertos¹⁵⁹.

Com a virada do ano, tanto o *Correio do Povo* quanto o *Diário de Notícias* apresentam as usuais retrospectivas do ano que passou. Mas em relação à música a visão dos dois veículos parece destoar um pouco. O crítico Léo Lanner¹⁶⁰, do *Correio*, continua desapontado com a falta de repertórios modernos: “em música nada ou quase nada tivemos de ‘novo’”. Grandes pianista que passaram pela cidade, por exemplo, “foram grandiosos mas sempre dentro daquele ciclo sempre delicioso de música pianística que vai de

¹⁵⁹ *Correio do Povo*, 31/12/1931. Na Tabela 1, tirando todas as apresentações não musicais, contamos de fato 41 concertos.

¹⁶⁰ Trata-se de pseudônimo utilizado por Miranda Neto, o mesmo que palestrou na reunião-concerto da Sala Beethoven em 27 de agosto de 1931.

Bach a Liszt e aborda levemente Debussy, e que sabemos já demasiadamente de cor”¹⁶¹. Para ele, o público porto-alegrense não conhece de fato a música moderna, e somente pode apreciá-la por partituras ou discos, porque “não a sentiu ainda na vibração viva da obra interpretada por um artista na freqüência que se desejaria”¹⁶². Nesse panorama, a Sala Beethoven teria pelo menos servido para “dar um impulso grande aos nossos musicistas locais”. Parece tratar-se de arauto modernista querendo música de vanguarda, que no entanto cita apenas os nomes ultrapassados que critica, sem indicar os compositores modernos que deveriam ser mais ouvidos na cidade.

Já Ângelo Guido, em sua análise intitulada “O ano artístico”, no *Diário de Notícias*, “não há motivos para olharmos com pessimismo o desenvolvimento da cultura artística entre nós, principalmente a musical”, pois o ano de 1931 “esteve mais movimentado que o anterior e nele pudemos registrar alguns acontecimentos artísticos da mais alta importância, que não deixarão de ter uma influência considerável sobre o desenvolvimento da nossa cultura”¹⁶³. Para esse crítico, a criação da Sala Beethoven merece destaque, com entretítulo específico:

Um acontecimento de excepcional importância para a vida musical de Porto Alegre foi a inauguração da Sala Beethoven, verificada no dia 17 [sic] do mês de julho. Com essa magnífica iniciativa, ficou possuindo a capital gaúcha uma esplêndida sala de concertos que, pela amplitude, distinção e condições de acústica, é talvez a melhor do país, excetuadas, naturalmente, as salas dos teatros e do Instituto Nacional de Música. Como sala de concertos, é a única, até agora, fundada com esse fim, no Brasil. E isto é de grande significação par ao progresso cultural de Porto Alegre¹⁶⁴.

Artista ele próprio, e ativo na mesma Sala Beethoven – o que compromete em parte seu distanciamento crítico –, Ângelo Guido parece ter mais perspicácia para entender o real significado da existência de uma sala de concertos privada na cidade. As possibilidades abertas principalmente para os músicos, mas também para os demais artistas, como vimos, são imensas,

¹⁶¹ *Correio do Povo*, 01/01/1932.

¹⁶² *Correio do Povo*, 01/01/1932.

¹⁶³ *Diário de Notícias*, 01/01/1932.

¹⁶⁴ *Diário de Notícias*, 01/01/1932.

levando-se em conta a programação do ano. Se for verdade que a Sala Beethoven é única no gênero em todo Brasil, mais ainda.

Em 1932, portanto, nada mais normal do que esperar, na Sala Beethoven, uma repetição do ano anterior, no que diz respeito à quantidade e qualidade da programação musical. E de fato o ano inicia auspicioso e promissor, com a chegada em Porto Alegre de Ernesto Nazareth (1863-1934), conhecido pianista e compositor carioca. Nazareth fora convencido por alguns amigos gaúchos, dentre os quais o jornalista Álvaro Moreyra, a fazer uma turnê pelo Rio Grande do Sul, onde tocaria em Porto Alegre, Rosário do Sul e Santana do Livramento antes de seguir para Montevideu (MACHADO, 2007, p. 246). Sua única apresentação em Porto Alegre seria justamente na Sala Beethoven, no dia 28 de janeiro. No programa, somente peças suas, com direito a uma em homenagem aos anfitriões, um tango intitulado Gaúcho (Figura 38).

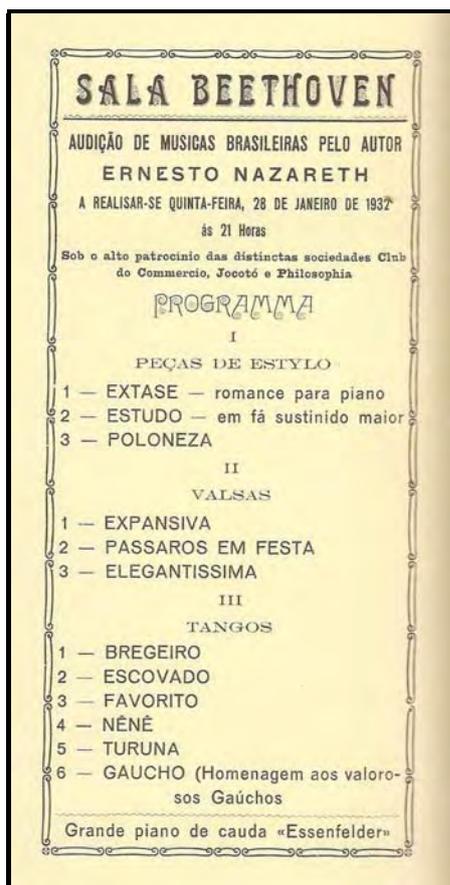


Fig. 39 – O programa de Ernesto Nazareth na Sala Beethoven. (MACHADO, 2007, p. 228)

O recital seria patrocinado pelo Clube do Comércio e pelas sociedade Filosofia e Jocotó – e talvez por isso tenha contado, no público, com destaque

número de integrantes do chamado sexo frágil, conforme atestado pela resenha do *Correio do Povo*:

Apesar do calor excessivo da noite, a prestigiada nave da Sala Beethoven assinalou uma das suas boas causas, abrigando excelente assistência, na sua grande maioria composta de elementos femininos da alta sociedade porto-alegrense¹⁶⁵.

Mas não se trata ainda do início da temporada, que naquele ano começará um pouco mais tarde, pois além do calor, nos meses do verão a vida cultural na cidade literalmente parava. As temporadas teatrais só eram retomadas em meados de março, depois do Carnaval e de “terminado esse tristonho período de quaresma, em que os espíritos se concentram na oração e no seu culto devocional”¹⁶⁶. Somente no dia 3 de abril o *Diário de Notícias* dirá que a “Sala Beethoven anuncia para breve o início da sua temporada artística com uma série interessante de concertos”¹⁶⁷. Segundo o jornal, o primeiro recital do ano ficaria a cargo do Orfeão Rio-Grandense, marcado para breve, e a temporada contaria com os pianistas Nilda Guedes, Danilo Boeckel e Lourdes Madeira.

Alguns dias depois, em 8 de abril, uma pequena nota dissonante – que quase passa despercebida – prenuncia o futuro da brilhante sala de concertos, pois o professor Tasso Corrêa, “devido a seus múltiplos afazeres, pediu exoneração da direção artística da Sala Beethoven”¹⁶⁸. Logo se procura fazer um contraponto à triste nova, dizendo que a Casa Beethoven continuaria, no entanto, “a cumprir o programa que seus fundadores se propuseram para incentivo da nossa cultura artística e anuncia para breve a abertura de sua estação de concertos”¹⁶⁹.

Mas a Sala, antes tão presente nas colunas artísticas e musicais dos jornais, de repente desaparece de suas páginas. Será em maio, quase um mês depois do pedido de afastamento de Tasso Corrêa, que entenderemos o motivo desse silêncio. No dia 3 desse mês, um concerto do Orfeão Rio-

¹⁶⁵ *Correio do Povo*, 29/01/1932. A predominância de mulheres é aspecto interessante e mereceria estudos mais aprofundados, que determinasse se o mesmo era comum acontecer nos demais eventos e o que a causava.

¹⁶⁶ *Correio do Povo*, 15/03/1932.

¹⁶⁷ *Diário de Notícias*, 03/04/1931.

¹⁶⁸ *Diário de Notícias*, 08/04/1932.

¹⁶⁹ *Diário de Notícias*, 08/04/1932.

Grandense é anunciado para o dia 24 daquele mês, ainda na Casa Beethoven. Mas no dia 15, no entanto, a notícia é um pouco diferente: o concerto se realizaria, mas provavelmente no Theatro São Pedro¹⁷⁰. Note-se o uso da palavra “provavelmente”, que enfatizamos, neste caso, porque o concerto do Orfeão por fim não se realizará. O motivo é entristecedor: “pelo fechamento da sala de concertos ‘Beethoven’, bem como pela não disponibilidade, de momento, do Theatro São Pedro”¹⁷¹.

Pode parecer incompreensível à primeira vista o fechamento de um espaço que se mostrava, entre outras qualidades, alternativa importante ao palco do Theatro São Pedro. Este, para desgosto de um crítico do *Correio do Povo*, estava ocupado por uma exposição de... carros!

A trupe chinesa que deveria fazer sua estréia em Porto Alegre, transferiu-a, *sine die*. O grande concerto que deveria ser realizado pela sociedade coral masculina [o Orfeão Rio-Grandense], ficou também transferido. Isso tudo porque o Theatro São Pedro está emprestado para uma exposição de automóveis! [...]

Os autos ali colocados vieram profanar, com os guarda-lama virgens, o incenso de um ambiente purificado em sucessivas noitadas de arte. De maneira que a casa relíquia, a casa que abrigou os maiores artistas que têm pisado em Porto Alegre, está transformada em feira de automóveis¹⁷².

A crítica toda é interessantíssima, mas sublinharemos aqui, além de sua abertura, apenas a conclusão, de uma ironia fina:

E ainda há quem se iluda afirmando que Porto Alegre precisa de um teatro em condições... Não precisa, não. Precisamos é de garagens onde, na falta de outra coisa, possam realizar-se as festas de arte.

As “festas de arte” de fato perdiam um importante espaço artístico e musical da cidade. Com a saída de Tasso Corrêa da direção artística, talvez o empreendimento tenha perdido seu foco, ou talvez Pizzoli não se sentisse em condições de continuar sozinho, nem de substituir o desenvolto professor do Conservatório de Música. Alguns músicos importantes, como Luiz Cosme e Radamés Gnattali, que muito participaram dos recitais na Sala Beethoven, também partiam para o centro do país no mesmo ano. A iniciativa porto-

¹⁷⁰ *Correio do Povo*, 15/05/1932.

¹⁷¹ *Diário de Notícias*, 22/05/1932.

¹⁷² *Correio do Povo*, 22/05/1932.

alegrense talvez não tenha tido tempo de suprir com novos músicos os que se afastavam, num fluxo ideal de oferta e demanda. Pizzoli talvez estivesse perdendo dinheiro, pois como vimos o público ainda não fora de todo mobilizado pela iniciativa – e para um comerciante de seu tipo, moderno e sofisticado mas certamente orientado pelo lucro, a manutenção do espaço se revelasse inviável e menos vantajosa do que o investimento em outras áreas. São especulações e hipóteses que não podemos confirmar nem negar cabalmente, mas que fazem sentido no contexto que analisamos.

Como disse Nilo Ruschel (1971, p. 143), “não fugindo à sina do local, a pujante sala de concertos teve pouca duração. Pouco mais de um ano, mas com intensa e variadíssima atividade artística. Depois fechou”. Na verdade seu período de duração foi de pouco menos de um ano. Para sermos rigorosos, suas atividades tiveram de fato lugar entre julho de 1931 e janeiro de 1932: pouco mais de seis meses. Mas que atuação!

Como num epílogo à trajetória fulgurante (tanto na ascensão quanto na queda) da Casa Beethoven, no dia 8 de junho de 1932 um anúncio do *Correio do Povo* esclarece sobre o novo destino do número 1133 da rua dos Andradas:

Casa Antonello
Hoje
Reabertura da nova casa
Luxuosamente instalada no confortável prédio do antigo Petit
Casino
[...]

O conhecido Bar Antonello, que ao longo dos anos 20, ao lado do Café Colombo, fora ponto de encontro de intelectuais e artistas na rua da Praia entre a General Câmara e a rua Uruguai, muda portanto de endereço e vai oferecer, ao que tudo indica, novos serviços: um “aperitivo-concerto”, diariamente das 17h30 às 20h; um “ótimo serviço de salão”, com bar, chá, chocolates, aperitivos; e uma seção de “friambrierias”, oferecendo frutas, especialidades, conservas e bebidas nacionais e importadas¹⁷³. Além disso, a nova Casa ficaria aberta até as cinco horas da manhã! Mas o Antonello, na nova fase, “durou bem pouco, o coitado, e o bar fechou, então definitivamente” (GOUVÊA, 1976, p. 22).

¹⁷³ *Correio do Povo*, 08/06/1932.

A substituição da Casa Beethoven pela Casa Antonello desperta uma crítica interessantíssima de Fábio de Barros (1881-1952), médico, crítico de arte e colaborador do *Correio do Povo*, que aqui transcrevemos na íntegra porque se revela importantíssima para entender o fechamento do local. Nela, o crítico acompanha a trajetória do espaço e propõe uma interpretação para seu fim:

Beethoven versus Antonello

O velho Beethoven, depois de glorificar um século e de perder aquela carreira atada com o capadócio do “jazz”, retirou-se à vida privada. Não queria saber de mais nada, ele o gênio da harmonia, miseravelmente derrotado pela caçarola da bateria jazzbandística. Queria repouso. Alugou uma sala, outrora teatro, e escondeu ali, durante algum tempo a sua neurastenia musical. Felizmente era surdo. Aquilo que foi infortúnio nos tempos áureos da glória, servia-lhe agora para fazer, à força, ouvidos de mercador à epilepsia musical das vitrolas. Resolveu ser, então, uma espécie de anjo da guarda de sua arte e de qualquer outra arte. Começou a dar recepções em sua casa modesta ornamentada com a saudade do passado. Transformou a sala de seu sonho em uma reminiscência de Mlle. Lespinasse. Recebeu pintores, músicos, conferencistas, cantores, bons e maus, arte e mediocridade, esperanças e realizações. Estimulou vocações e confortou fracassos. Depois... faltaram-lhe as forças e os recursos. Começou a diminuir a frequência em sua casa de artista. O rádio do vizinho, papagaiando besteiras irradiadas em nome da cultura, desviou os seus “habitués”. Sentiu a necessidade de acabar com aquilo. Fechou seus salões entregues às moscas. Lamentou em dó maior a fatalidade de ter gênio e entregou a casa.

Surgiu Antonello, um antiquário original e arrematou a casa do artista. Montou no ambiente das sonatas a orquestra modernista do *chopp* na *clave rouge et noir* do sol e da neve, do inverno e do verão. Contratou o novo inquilino um bailado de lâmpadas e um núcleo de mesas que bailam misteriosamente ao compasso do *chopp*, de acordo com a sensibilidade de cada um.

Beethoven desapareceu num mergulho dentro de si mesmo. Tinha que ser assim. Antonello marcou com a batuta da “Registradora” a marcha do Vermouth. A orquestra tocou “O teu cabelo não nega” em homenagem ao homem que, desbancando Beethoven, soube dar uma vida nova à mortuária insipidez das noites porto-alegrenses¹⁷⁴.

Fábio de Barros vê o fim da Sala Beethoven como um sinal de novos tempos, em que as vitrolas e o “barulho” de suas músicas abafam e acabam esgotando iniciativas privadas à imagem dos salões parisienses do século

¹⁷⁴ *Correio do Povo*, 09/06/1932.

XVIII. Sua visão parece um tanto saudosista, mas dá conta do fato de que logo adiante o rádio se imporia como pólo difusor de música, além do cinema continuar captando um público antes majoritariamente voltado ao teatro. O próprio Pizzoli se voltaria para o rádio, criando sua própria estação, como vimos, e o antigo Petit Casino se tornaria, em 1936, um novo cinema, o Cine Rex. Este, da Empresa Darcy Bittencourt, ocuparia o “velho prédio” e seria o “nosso menor e mais chique ponto de exhibições cinematográficas”, sendo transformado, após uma adaptação e reforma do espaço interno, num “ambiente de raro encantamento”¹⁷⁵. No fim dos anos 60, no entanto, o prédio do antigo Petit Casino seria fechado definitivamente, demolido junto com o prédio do *Diário de Notícias* para dar lugar à Galeria Di Primio Beck, que fica no atual número 1137.

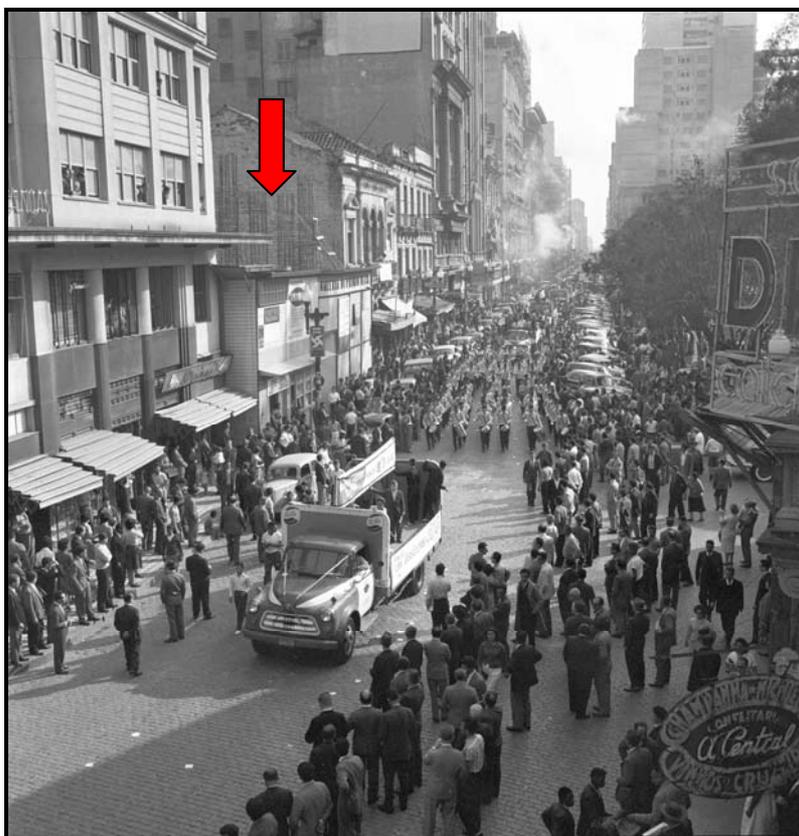


Fig. 40 – A construção da Galeria Di Primio Beck, s.d.
(Acervo do MCSHJC)

A Casa Beethoven, no entanto, não seria de todo extinta. Seria, isso sim, transferida para um local de consumo elegante, ao lado de outras lojas e

¹⁷⁵ *Correio do Povo*, 03/03/1936. A inauguração do Cine Rex ocorreria no dia 05/03/1936.

estabelecimentos comerciais – provavelmente com outro proprietário¹⁷⁶. Seu endereço: Galeria Chaves, loja nº 1. Na novíssima galeria que fora inaugurada em 1930, a loja perde sua sala de concertos e se restringe à venda de partituras e instrumentos musicais. Mas o novo local também abriga um piano, de armário, e a Casa Beethoven continua atraindo músicos que para lá vão tocar informalmente antes ou depois de tomarem um café nas dependências da Galeria. Pena ser apenas a casa comercial, não a sala de concertos, que ficou no passado.

¹⁷⁶ Teria Pizzoli vendido sua marca? Teria passado a direção a algum parente? Essas questões merecem pesquisas aprofundadas, mas estas dizem respeito a outra fase da Casa Beethoven.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da criação de dois espaços para a circulação da música e das artes na cidade de Porto Alegre, o Petit Casino e a Sala Beethoven, que funcionaram no mesmo prédio mas com anos de separação, permite visualizar a constituição do campo artístico na cidade em dois momentos distintos.

Vimos no Capítulo 1 que o Petit Casino, inaugurado em 1916 e acompanhado em nossa pesquisa até 1918, período que nos pareceu suficiente para dar uma sólida e clara notícia de sua criação e concepção, teve grande importância como espaço de cultura. A imprensa se ocupa bastante em anunciar e resenhar as atividades ali realizadas. O Petit Casino é considerado um teatro digno de nota, em área central e com aparência requintada, que entra no circuito dos demais teatros da capital gaúcha. Ao mesmo tempo, certa publicidade do Petit Casino (notadamente no jornal *A Federação*) é encontrada quase que diariamente ao lado dos mais importantes teatros da época, como o São Pedro, o Apolo e o Coliseu. O êxito do estabelecimento é, inclusive, saudado pela imprensa carioca, como vimos.

Quanto ao público, ele existia e freqüentava as realizações do Petit Casino. Em certo momento chegamos a encontrar uma nota da direção do local dizendo que esta não se responsabilizaria por ingressos vendidos fora da bilheteria, sugerindo a existência de casos do gênero. Isso quer dizer que havia um público, e que estava disposto a pagar. Este público era atraído pela maneira como se falava do Petit Casino na imprensa (“ponto de encontro da elite”, entre outros elogios do gênero), e pelos espetáculos com artistas conhecidos. Encontrava ali um ambiente chique e confortável, ajudando a transformá-lo em local de distinção social.

O Petit Casino recebia, além dessa audiência de perfil diferenciado – matéria que poderia render um estudo aprofundado de interesse –, artistas e personalidades importantes na época, sendo Olavo Bilac o caso mais representativo. O espaço também passaria a oferecer serviços de bar, restaurante, casa de chá e um terraço, numa tentativa de diferenciar-se dos demais estabelecimentos do gênero. Não esqueçamos que seu *slogan* era, de fato, “o único no gênero na América do Sul”.

Por sua vez, o proprietário do Petit Casino, Antonio Tavares, é chamado tanto por cronistas quanto pela imprensa de capitalista, o equivalente na época para o nosso empresário ou investidor. Não encontramos informações mais precisas sobre ele, mas deve se tratar de um comerciante, ou homem de posses, com capital suficiente para tomar a iniciativa de construção de um estabelecimento com finalidade cultural tão evidente. O fato de o espaço ser arrendado e de existir a figura de um arrendatário, atesta o desenvolvimento, pela divisão de funções (contratante e contratado), de certo nível de especialização dentro do campo artístico da cidade. Não se trata de um espaço filantrópico, digamos assim, como clubes sociais que fazem reuniões para seus sócios poderem tocar e mostrar seus talentos de amadores, por exemplo (como era o caso de algumas Horas de Arte que aconteciam na capital, como visto no Capítulo 2). O que não deve passar em branco, contudo, é que o “serviço” prestado pelos artistas, no Petit Casino, parece não se destacar de fato dos demais espetáculos apresentados na cidade, apesar da imagem que é passada através da imprensa. O Petit Casino, apesar das potencialidades de se tornar um local diferente, na verdade não passa de mais um teatro como qualquer outro – com a desvantagem, quando começa a exibir produções cinematográficas, do pequeno número de lugares disponíveis (em comparação aos grandes cinemas da época, o Apolo e o Coliseu, mas também em relação aos um pouco menores, como o Guarany e o Central)¹⁷⁷.

A grande quantidade de atrações ali apresentadas e as sucessivas reinaugurações, sempre acompanhadas pela imprensa, não foram suficientes para consolidar sua presença no campo artístico da cidade. O Petit Casino foi uma iniciativa privada, e enquanto tal precisava dar retorno financeiro a seu proprietário, coisa que aos poucos foi deixando de acontecer, visto que inclusive os preços dos ingressos são barateados, para atrair o público. Um jornal chega a comentar que o empreendimento passava por dificuldades e grandes prejuízos.

Acompanhamos a trajetória do Petit Casino até 1918, mas ao que tudo indica ele não deve ter permanecido aberto por muito mais tempo. É provável

¹⁷⁷ Esse *pequeno* número de lugares, vale observar, só era pequeno quando em comparação aos 1500 ou 2000 lugares dos teatros acima mencionados (ver Capítulo 1). Hoje em dia, para termos uma comparação, o Theatro São Pedro tem uma lotação máxima de 688 lugares (que inclui cadeiras extras na platéia e no fosso da orquestra).

que tenha contribuído para isto a ausência de um público consolidado (não houve tempo suficiente para tanto), aliada à concorrência do cinema, que, segundo Fábio Steyer, por esta época (de 1908 a 1930) está se consolidando no cenário artístico-cultural da cidade, se “tornando hegemônico ainda na década de 1910” (STEYER, 2001, p. 253). Além de ser mais barato, por exemplo, o cinema era a grande novidade do momento, ganhando terreno ao teatro. Provavelmente, este foi um dos fatores que contribuiu para que o Teatro Petit Casino aos poucos fosse perdendo sua força e sua história fosse sendo esquecida. Curioso é que, tendo sido desbancado pela sétima arte, ele passasse justamente à posteridade como tendo sido uma sala de cinema, o que procuramos esclarecer no Capítulo 1.

A rigor, talvez este trabalho pudesse prescindir de seu primeiro capítulo: a exposição do segundo e do terceiro continuariam coerentes e eficazes, e provavelmente chegaríamos às mesmas conclusões a que aqui chegaremos em relação à Casa Beethoven. No entanto, história tão interessante e controversa, depois de esclarecida em pesquisa, não poderia ser ignorada e subaproveitada. Podemos considerar o Capítulo 1, assim, como uma justa homenagem ao prédio que abrigou valorosos espaços culturais da cidade no início do século XX, coisa que não podemos nos dar ao luxo de esquecer, já que não existiram tantos assim. É por isso que nos dedicamos com tanta minúcia a recuperar primeiro a história de sua construção e de tentar esclarecer as controvérsias sobre seu estilo e a arte de sua fachada – que, por sinal, diz muito também sobre a condição desta na cidade. O fato de estátuas serem retiradas por causarem escândalo é representativo de uma moralidade provinciana, talvez ausente nos grandes centros a que se referia o Petit Casino – afinal, o nome francês do espaço e o fato de se auto-intitular o “corcovado” de Porto Alegre denotam a condição periférica da cidade em relação aos grandes modelos de Paris e Rio de Janeiro.

A Casa Beethoven, por sua vez, a uma primeira vista rasteira e superficial poderia parecer um fracasso. Durou menos de um ano; na prática, foram apenas seis meses de atividades. Mas isto não seria justificativa para não considerá-la, pois se perderia uma importante variável para o

entendimento da complexa equação da consolidação do campo artístico em Porto Alegre.

Com o que vimos ao longo do trabalho aqui apresentado, é possível traçar, num primeiro momento, alguns paralelos interessantes entre a Casa Beethoven, no início dos anos 30, e o Petit Casino, no fim dos anos 10. A Casa Beethoven também se anuncia de maneira imponente, “o maior e mais completo estabelecimento no gênero”, o que nos faz pensar que para haver sucesso artístico deveria necessariamente haver distinção, diferença, destaque – tanto numa época quanto na outra. A imprensa, da mesma forma que para o Petit Casino, se revela muito entusiasmada em relação à Casa Beethoven. Muitas vezes, as notícias sobre suas atividades monopolizam as colunas dos jornais pesquisados. Para os críticos de arte e jornalistas, parece não haver dúvidas de que a iniciativa deve e precisa alcançar sucesso junto ao público. O proprietário, Arthur Pizzoli, lembra bastante o Antonio Tavares do Petit Casino, ambos conhecidos “capitalistas” locais com dinheiro suficiente para investir e apostar numa iniciativa artística – demonstrando a necessidade do “elemento” financiamento (privado, em ambos os casos), apresentado já na Introdução, para a existência de condições materiais para a produção da música. É bastante significativo o fato de em dois momentos diferentes da história da cidade dois empresários conhecidos tenham achado que poderiam ganhar dinheiro investindo em cultura. Parece ter havido um descompasso entre suas estimativas de sucesso junto ao público e a realidade que encontraram. Notável é os dois momentos, no fim dos anos 10 e no início dos anos 30, terem acontecido exatamente antes e depois da década de 1920 na cidade, que conheceu o maior período de efervescência do Centro, com os círculos intelectuais e boêmios em torno da Livraria do Globo e do Café Colombo. Outro paralelo entre os dois empreendimentos é que o nome do espaço continua sendo uma referência ao exterior, agora através de um compositor alemão. Ainda não é o momento de haver uma Sala Carlos Gomes ou Alberto Nepomuceno.

A Casa Beethoven, ao contrário do Petit Casino, apresentou de fato um diferencial, em relação às demais lojas de partituras e instrumentos e também em relação aos demais palcos da cidade. Foi uma combinação inédita até então que fez com que isso fosse possível. Ao unir de um lado Pizzoli, o

investidor e patrocinador, e de outro Tasso Corrêa, o músico e responsável pela concepção artística, a Casa Beethoven encontra uma síntese adequada para seu êxito. Essa união de dois pólos faz parte da própria concepção da sala, acreditamos, que pretende reunir os esforços até então dispersos pela arte num único local. O exemplo mais visível disso é a reunião-concerto para instrumentistas, professores de música, amadores, críticos de arte e imprensa. Muito mais que no Conservatório de Música, preocupado com a formação e educação formal dos músicos, a Sala Beethoven pode se dedicar a integrar o músico ao campo musical da cidade. Tasso Corrêa convida os músicos para tocar, provavelmente os contrata para tanto, apesar dessa relação de trabalho nunca ser mencionada pelos jornais. Esta contratação é uma hipótese, muito possível, por sinal, ainda mais partindo de um homem consciente da necessidade de autonomia e profissionalização da categoria, como vimos que ele foi. Não esqueçamos que eram cobrados ingressos para os concertos na Sala Beethoven. No entanto, esses cachês pagos aos músicos, se existentes, não deviam ser muito elevados, coisa rara inclusive nos dias de hoje. Para se ter uma idéia, atualmente uma das poucas iniciativas que paga uma “ajuda simbólica” ao músico erudito autônomo que quer se apresentar (não estamos falando de solistas contratados e patrocinados para recitais especiais) é o caso do Projeto Musical PRETOPAR, com recitais todas as quartas-feiras, às 12h30, no Foyer Nobre do Theatro São Pedro. O evento é gratuito ao público, mas o intérprete recebe uma quantia módica, que não equivale, muitas vezes, nem ao preço de uma partitura.

Além de local de reunião, comércio e execução de música, a Casa Beethoven e sua sala de concertos mantêm uma relação com a instância legitimadora representada pelo Conservatório de Música do Instituto Livre de Belas Artes. Como diz Bourdieu (2007, 119 e 120), o sistema de ensino é uma das instituições “capazes de consagrar, por suas sanções simbólicas”, outra formação social, convertendo-a em cultura legítima. Acreditamos que a presença de Tasso Corrêa, e outros representantes do Conservatório de Música, seja essa instância legitimadora que faz com que a Casa Beethoven goze de respeito e seja aceita pelos músicos e não-músicos como pertencente, imediatamente, ao campo artístico-musical da cidade.

Ainda recorrendo a Bourdieu, podemos dizer que a Sala Beethoven, apesar de legitimada por uma instância de ensino, não pretende pertencer ao “campo de produção erudita”, o qual se inseriria num sistema de produção de bens culturais destinados a um público de produtores de bens culturais, isto é, com reconhecimento cultural “concedido pelo grupo de pares, que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes” (BOURDIEU, 2007, p. 105). A Sala Beethoven parece antes se constituir como pertencente ao “campo da indústria cultural”, no sentido de enfatizar a “produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais” (o “grande público”) (BOURDIEU, 2007, p. 105). Não esqueçamos que é no âmbito da música que ocorre uma oposição mais brutal que em qualquer outra atividade artística entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural (BOURDIEU, 2007, p. 139). Esta seria a oposição entre o mercado das obras de vanguarda erudita, geralmente fechado sobre si mesmo, e o mercado das obras comerciais, o caso da chamada “música ligeira” ou “música de salão”. Vale a pena utilizar uma citação mais longa:

Muito mais do que no caso do teatro, a pesquisa de vanguarda [em música] só consegue transmitir sua produção às custas de algumas poucas orquestras subvencionadas e da liberdade relativa das cadeias de rádio mais legítimas em relação à demanda, levando as grandes sociedades de concertos a se limitarem ao repertório das obras e dos autores mais consagrados do passado. (BOURDIEU, 2007, p. 139)

A Casa Beethoven está num meio-termo difícil de definir, pois se centra na divulgação de obras de autores consagrados do passado (como Bach, Beethoven Schubert, Liszt) e compositores mais palatáveis ao grande público (como Santoliquido, Kreisler, Saint-Saëns), mas também apresenta um recital importante para a divulgação de jovens compositores locais como Radamés Gnattali e Luiz Cosme, na Noite Brasileira. A inconsistência é inclusive percebida pela crítica musical dos jornais analisados. Nota-se neles – *Correio do Povo* e *Diário de Notícias* – duas concepções distintas sobre o assunto, uma mais desejosa da música moderna e outra mais defensora da grande tradição musical, dos grandes mestres. Esse conflito de idéias e concepções, outrossim, é próprio da formação dos campos, onde as estratégias e articulações se processam em defesa de certas modalidades de bens simbólicos e em

detrimento de outras. A iniciativa de Pizzoli, como seria de esperar por parte de um comerciante, visava um êxito financeiro, e para isso precisava depender de um repertório mais “tradicional”.

No entanto, a Casa Beethoven acaba atraindo mais as críticas positivas dos críticos de arte e “pares” do que a afluência do público. Como entender isso? Acreditamos que por uma escassez histórica de público em Porto Alegre. Conforme citado no Capítulo 3, um crítico do *Diário de Notícias* lamenta o não comparecimento em peso do público à Sala Beethoven, que “em qualquer outro meio” ficaria repleta. Tasso Corrêa também lamenta, em seu discurso de 1933 – que o levaria a ficar afastado do Conservatório de Música por certo tempo –, a falta de entusiasmo e amparo pelas realizações artísticas, que havia tornado quase inúteis seus esforços passados.

Este talvez tenha sido um dos fatores que levou ao fechamento da Casa, no primeiro semestre de 1932. Por outro lado, o nível de exigência para com este público era elevado. A frequência dos concertos não poderia ser mantida, acreditamos. É alta demais inclusive para o público de nossos dias: foram 41 concertos de julho a dezembro, numa média de 6,8 concertos mensais! Como termo de comparação, anacrônico é certo, mas pertinente, vejamos o que acontece hoje, em 2008. De iniciativas para concertos de câmara, com frequência regular, só encontramos o citado recital no Foyer Nobre do São Pedro, que ocorre uma vez por semana (em horário não nobre), enquanto ouvintes não-interessados almoçam nas mesas do bar contíguo. Demais espaços como o Solar dos Câmara, o Auditório do Instituto Goethe e as salas da Casa de Cultura Mário Quintana, quando oferecem eventos semanais, estes não são exclusivamente dedicados à música erudita – ela precisa “concorrer” com as demais artes, como o teatro, a música popular, etc. A OSPA também se apresenta uma vez por semana, mas é um caso à parte, por se tratar de orquestra estatal e profissional – além de ser praticamente inviável a preparação de mais de um programa orquestral por semana.

Essa digressão nos leva a pensar: existiria um equivalente, hoje, à Sala Beethoven? Haveria uma sala de concertos privada em que os músicos profissionais ou saídos do Conservatório de Música (atual Departamento de Música da UFRGS) possam tocar? Os clubes privados atualmente estão praticamente fora do circuito musical, e quando apresentam recitais de música

erudita (como é o caso da Associação Leopoldina Juvenil e do Clube 25 de Julho) em geral se trata de orquestras em apresentações especiais. Os teatros, privados ou públicos, são salas grandes e, de resto, para tocar neles é preciso ser muito conhecido e, assim, ser convidado, ter muito dinheiro para o aluguel (o que inviabiliza esta opção), ou concorrer em editais públicos com as outras artes, notadamente o teatro. Lembremos também, conforme indicado no Capítulo 3, que os recitais no atual Auditório Tasso Corrêa, do Instituto de Artes, são exclusividade de alunos e professores da UFRGS, com raras exceções para visitantes de outros estados ou do exterior. Talvez um equivalente mais próximo, pelo menos na concepção, seja o Studio Clio, instituição privada para a fruição da cultura. No entanto, ali a dedicação às artes em geral é muito mais ampla, e os recitais de música erudita não acontecem regularmente. É preciso citar, também, que em nenhum deles há uma contraparte financeira significativa, sendo que na absoluta maioria ela simplesmente inexistente.

Para se entender o fechamento da Casa Beethoven, fato bastante significativo tendo em vista o que foi exposto sobre ela, além de se levar em conta a falta de presença do público, precisamos considerar outros aspectos. O pedido de afastamento de Tasso Corrêa da direção artística, em abril de 1932, talvez tenha precipitado a derrocada do espaço, pois até então nada levava a crer que ele acabaria fechando. Como dissemos no Capítulo 3, com a saída de Tasso talvez Pizzoli não tenha se sentido à vontade para encontrar substituto à sua altura, ou tenha perdido a crença de que poderia levar a empresa adiante sozinho. Para manter o padrão do ano anterior, em periodicidade e nível dos concertos, seria preciso companhia especializada, sobretudo para um leigo em música erudita. Por outro lado, talvez Pizzoli estivesse perdendo dinheiro, ou então quisesse se dedicar apenas ao que desse retorno fácil – a venda de instrumentos e partituras e não a promoção de concertos, daí a transferência do local para a Galeria Chaves.

Além da falta de público e da saída de Tasso Corrêa, não podemos deixar de mencionar, conforme referido na crônica “Beethoven versus Antonello”, apresentada no Capítulo 3, a concorrência do rádio e das vitrolas. Tanto enquanto Petit Casino, que enfrentara a concorrência do cinema, a Casa Beethoven, agora que o cinema já está consolidado e já se sabia o que esperar

dele, enfrenta a grande novidade que é o rádio. Rádio que se tornaria poderoso veículo de difusão musical, cultural e comercial, e que justamente seria o responsável pela profissionalização e subsistência de grande número de músicos, como nos casos dos citados Radamés Gnattali e Luiz Cosme. Associado a ele, o desenvolvimento da indústria fonográfica também marcaria, dali por diante, os rumos da música no país como um todo.

A história do Petit Casino – desde o primeiro documento relacionado a ele, de 1912, passando por sua inauguração, em 1916, seus sucessivos fechamentos e atividades, chegando ao uso de seu edifício na década de 1930, com a Casa Beethoven e depois com o cinema Rex, até sua demolição no final da década de 1960 – não foi esgotada. Acreditamos que seja uma importante contribuição para a história das práticas culturais e artísticas na cidade de Porto Alegre continuar a pesquisa aqui iniciada, com vistas a esclarecer os silêncios e mistérios ainda remanescentes de sua existência.

Já a história da Casa Beethoven, enquanto esteve vinculada ao prédio do Petit Casino, parece estar contida nesta monografia, em sua breve mas significativa existência no campo musical de Porto Alegre. Claro que ainda há o que analisar de relação entre a Casa/Sala Beethoven e as demais instituições musicais da cidade (algumas delas citadas no Capítulo 2). Mas deixemos isto para um próximo momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Janete S. **Banalização da morte na cidade calada**: a hespanhola em Porto Alegre, 1918. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998. (Coleção História, 23)

ACADEMIA Brasileira de Música. Sítio oficial disponível em: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em: 6 out. 2008.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Vários tradutores. 1ª. reimp. da 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos, 20)

CARO, Herbert. Concertos e recitais – 1900-1973. In: DAMASCENO, Athos et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975.

CASTILHO, Carla S.; PERONI, Naira de O. Hotelaria em Porto Alegre. **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo**. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 4-19, mar. 2008.

CAVALHEIRO LIMA, J.C. **Araújo Viana, vida e obra**. Porto Alegre: Globo/Divisão de Cultura/SEC, 1956.

COMPANHIA TELEPHONICA RIO-GRANDENSE. **Guia 1931**. Porto Alegre, 1931.

COMPANHIA TELEPHONICA RIO-GRANDENSE. **Guia 1932**. Porto Alegre, 1932.

COMPANHIA TELEPHONICA RIO-GRANDENSE. **Guia telefônico 1933**. Porto Alegre, 1933.

COMPANHIA TELEPHONICA RIO-GRANDENSE. **Guia telefônico 1934**. Porto Alegre, 1934.

CORONA, Fernando. **Caminhada nas artes (1940-76)**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/IEL, 1977.

CORONA, Fernando. Cem anos de formas plásticas e seus autores. In: BECKER, Klaus (Org.). **Enciclopédia Rio-grandense**. 2. ed. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 1968.

CORONA, Fernando. 50 anos de formas plásticas e seus autores. In: BECKER, Klaus (Org.). **Enciclopédia sul-riograndense**. v. 3. Canoas: Regional/ La Salle, 1957.

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)** (Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense). Porto Alegre: Globo, 1971.

DOBERSTEIN, A. W. **Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

DOBERSTEIN, A. W. **Estatuários, catolicismo e gauchismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção História, 47)

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Desenvolvida pelo Instituto Itaú Cultural. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?CFID=6931287&CFTOKEN=19157402>. Acesso em: 26 set. 2008.

EZEQUIEL, Márcio. **Alfândega de Porto Alegre: 200 anos de história**. Porto Alegre: Sindireceita, 2007.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais**. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002.

FOLIES Bergère. Sítio oficial disponível em <<http://www.foliesbergere.com>>. Acesso em: 15 set. 2008.

FRANCESCO, José de. **Reminiscências de um artista**. Porto Alegre: [s.n.], 1961.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: guia histórico**. 4. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

GASTAL, Susana. **Salas de cinema: cenários porto-alegrenses**. Fotografia de Eduardo Aigner. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1999.

GOUVÊA, Paulo de. **O grupo, outras figuras – outras paisagens**. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1976. (Coleção Rio Grande, 27)

GUIA Pública de Porto Alegre: 1929. 11. ed. Porto Alegre: Hugo Müller, 1929.

GUTFREIND, Ieda. Apresentação do Seminário em homenagem ao centenário de nascimento do Dr. Herbert Moritz Caro. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, 2, maio 2007, p. 1-3.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MACHADO, Nara Helena N. **Modernidade, arquitetura e urbanismo**: o centro de Porto Alegre (1928-1945). Tese (Doutorado em História) – FFCH, Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 1998.

MARONEZE, Luiz A. G. **Espaços de sociabilidade e memória**: fragmentos da “vida pública” porto-alegrense entre os anos 1890 e 1930. Dissertação (Mestrado em História) – FFCH, Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 1994.

MATTOS, Fernando L. **Estética e música na obra de Luiz Cosme**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

MEYER, Augusto. **No tempo da flor**. 2. ed. Porto Alegre: IEL/Editora da Universidade/UFRGS, 1996 [1949]. (Coleção trilhas e memórias, 1)

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre**: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (Coleção História, 4)

OLIVEIRA, Alberto T. D. **Um estudo em arqueologia urbana**: a carta de potencial arqueológico do centro histórico de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em História) – FFCH, Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 2005.

PEREIRA, Avelino R. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. (Coleção História, Cultura e Idéias, v.7)

PETERSEN, Áurea T. **Trabalhando no banco**: trajetória de mulheres gaúchas desde 1920. Tese (Doutorado em História) – FFCH, Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 1999.

PIMENTEL, Fortunato. **Aspectos gerais de Porto Alegre**. v. 1. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial, 1945.

RODRIGUES, Cláudia M. L. **Profissionalizando o ofício de ensinar**: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1878-1918). Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2000.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. 2. ed. rev. amp. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SANMARTIN, Olyntho. **Um ciclo de cultura social**. Porto Alegre: Sulina, 1969.

SANTOS, Nayá Corrêa dos. **Tasso Corrêa**: uma vida, uma obra de arte. Porto Alegre: Evangraf, 2001.

SILVA, Liana Koslowsky. **Majestic hotel** – memórias de um monumento. Porto Alegre: Movimento, 1992.

SILVEIRA NETO, Olavo A. **Cinemas de rua em Porto Alegre**: do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974). Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2001.

SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS** – etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em História) – FFCH, Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 2003.

STEYER, Fábio A. **O cinema em Porto Alegre** (1896-1920). Porto Alegre: [s.n.], 1998.

STEYER, Fábio A. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre** (1896-1930). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção História, 45)

TODESCHINI, Cláudio. Cinema, a arte suprema. **O Continente**: suplemento cultural do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, ano III [1992], nº 22, p. 12-13.

TODESCHINI, Cláudio. O cinematógrafo numa ilha de civilização. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995. (Cadernos Porto&Vírgula, 8)

TOMASI, Elisabete; DEROSSO, Simone G. **Auditório Araújo Vianna** – 30 anos. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1994.

TORRESINI, Elisabeth R. **Editora Globo**. Uma aventura editorial nos anos 30 e 40. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

TOSTES, Theodemiro. **Nosso bairro**: memórias. Apresentação: Sérgio da Costa Franco. Estabelecimento de texto: Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1989 [1975].

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ZANELLA, Cristiano. **The end**: cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005). Porto Alegre: Idéias a Granel, 2006.

PERIÓDICOS

A Federação: 1916, 1917, 1918

Correio do Povo: 1916, 1918, 1930, 1931, 1932, 1934, 1936, 1949

Diário de Notícias: 1930, 1931, 1932, 1949

Revista Máscara: 1918, 1922, 1925