

A música em Desterro/Florianópolis: da colônia aos tempos do rádio

*Júlio Córdoba Pires Ferreira*¹

Resumo

A partir de alguns registros e referências, este artigo apresenta um panorama da vida musical da Ilha de Santa Catarina desde os tempos de Brasil Colônia, passando pelo Império e pelo início do século XX, até o os tempos do rádio, pretendendo demonstrar que a localidade esteve sempre sintonizada com as diferentes culturas musicais presentes nas distintas épocas, tomando parte do processo histórico-musical brasileiro em um âmbito global.

Palavras-chave: história, música, Florianópolis, Santa Catarina.

Abstract

From some records and references, this paper presents an overview of the musical life of the Island of Santa Catarina, Brazil, since colonial times, passing by Brazilian Empire age and the early twentieth century, until the days of radio, intending to show that the location was always attuned to the different musical cultures found in different times, taking part of the Brazilian historical-musical global context.

Keywords: history, music, Florianópolis, Santa Catarina.

De maneira geral, a história da música brasileira, tal como contada, vem sendo tradicionalmente centralizada na região sudeste do Brasil - e em especial na cidade do Rio de Janeiro, quando se trata de música popular -, embora nos

¹ Mestre em musicologia/etnomusicologia pela UDESC.

últimos anos estejam surgindo diversos trabalhos com abordagens locais, para além daquele eixo. No caso catarinense, ainda há muito pouco material historiográfico local, embora, em tempos recentes, o cenário paulatinamente venha mudando com o aumento do interesse em pesquisar o assunto. O panorama aqui exposto percorre a vida musical em Florianópolis do período colonial aos tempos do rádio, no desejo de demonstrar que a cidade sempre esteve sintonizada com seu tempo, fazendo parte de um “vasto sistema transatlântico de gêneros musicais”² oriundo do nosso processo histórico.

Período colonial

As primeiras notícias conhecidas sobre atividades musicais na Ilha de Santa Catarina são datadas do século XVII e XVIII, com a passagem de padres jesuítas, o estabelecimento de missões e a fundação do Colégio de Desterro. Conforme sugere Marcos Holler (2008), os relatos de viajantes que passaram pela ilha são importantes fontes para a historiografia local. Antoine Joseph Pernetty testemunhou um concerto de música instrumental de compositores europeus realizado por oficiais portugueses e um baile na casa do governador em 1763³. Em uma publicação de 1829, outro viajante, este brasileiro, descreve um baile no ano de 1797, para o qual foi convidado, comparando-o elogiosamente aos de centros considerados mais importantes no Brasil.

Em um baile que também deu o dito governador pelo mesmo motivo, vi uma brilhante companhia de senhoras e de homens, das famílias mais distintas do país, e uma numerosa orquestra, em que se tocaram todos os instrumentos de sopro, e de cordas, com harmonia e bom gosto. Cantaram várias senhoras e dançaram minuets, contradanças e valsas, tudo segundo os usos da Europa. Fiquei admirado de encontrar tudo isto em uma terra tão pequena do Brasil (...) e a exceção do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, em nenhuma das terras em que estive, observei nas senhoras a polidez, urbanidade, e boas maneiras, que tinha encontrado nas de Santa Catarina...⁴

Em 1803, Urey Lisiansky conta ter presenciado “esquisitas danças típicas” dos escravos negros locais⁵. Georg Langsdorff, em relato referente aos anos de 1803 e 1804, narra encontros familiares com danças e canções ao som

² MENEZES BASTOS, Rafael José de. Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações Lundu-Modinha-Fado. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2007b.

³ Apud HARO, Martim Afonso Palma de. *Ilha de Santa Catarina – Relato de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX*. Florianópolis: Lunardelli, 1990, pp. 82-83.

⁴ Paulo Jozé Miguel de Brito apud COSTA, Gláucia Dias da. *Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis (décadas de 50, 60 e 70 do século XX)*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2004, p. 24.

⁵ HARO, Martim, op. cit., p. 154.

de saltério e guitarra, descreve a dança e a música dos escravos negros e relata o costume de realização de serenatas:

Na véspera da festa dos três reis, costuma-se fazer uma pequena serenata: do namorado à namorada, do amigo ao amigo, em suma, de um para o outro. Nós não sabíamos de tal costume e, após a calada da meia-noite, fomos despertados pela suave e calma harmonia de cantos melódicos, acompanhados de flautas e guitarras. (...) Somente na manhã seguinte é que soubemos que a serenata é prova de querer bem e de amizade, quer havíamos conquistado junto a moradores durante a nossa estada aqui.⁶

O viajante também relatou ter ouvido canções interpretadas pelas filhas de um morador do continente que lhe serviu de guia em uma expedição, e sua transcrição de uma delas foi anexada à publicação de sua narrativa com o título de “ária brasileira” ou “modinha”, segundo Holler “a partitura mais antiga de uma modinha datada e indubitavelmente coletada no Brasil”⁷.

O historiador Oswaldo Rodrigues Cabral indica ter havido o ensino e a prática musical na ilha desde pelo menos o século XVIII, citando José de Almeida Moura, um professor de música que teria atuado na segunda metade do século, deixando discípulos, e a esposa do governador Francisco de Souza de Mendes (1765-1775), “amante da música, que atraía cantadores e executantes à sua casa para ouvi-los, gostando principalmente das modinhas populares, doces e ingênuas, importadas dos açores e mesmo do Reino”⁸.

Império

A vida musical naturalmente prosseguiria no século XIX, acompanhando as profundas transformações decorrentes do processo iniciado com a transferência para o Brasil da corte portuguesa em 1808 e culminando com o país alçado à condição de império independente, em 1822. A presença da Família Real modifica a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro e era grande o apreço de D. João VI pela música, traduzido na realização de festas religiosas e eventos sociais e oficiais ao som de música.

Importante é que a corte traz consigo uma leva de novos músicos a seu serviço. E dá serviço aos que aqui estavam. Há um considerável aumento de práticas das bandas, não somente no que se refere à própria corte, mas ao largo do país, bandas que acompanhavam a aristocracia, bandas de escravos mantidas por alguns fazendeiros e, principalmente, bandas militares. No

⁶ Ibidem, p.170.

⁷ HOLLER, Marcos Tadeu. Fontes sobre a história da música em Desterro. *DAPesquisa: Revista de investigação em Artes*, vol. 3, n. 1, Ano 5, s. p., 2008.

⁸ CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro (volume 2): memória*. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. 53.

entanto, na primeira metade do século XIX poucos são os indícios da existência de bandas de música em Nossa Senhora do Desterro, como era conhecida a capital de Santa Catarina até fins do século XIX.

Em 22 de abril de 1831, foi comemorada a abdicação do Imperador, ocasião em que foi oferecido à alta sociedade local um luxuoso baile em honra ao início do Segundo Reinado. Segundo Cabral, o baile contou com a participação de quatro bandas militares, atraindo populares, que tiveram sua presença restringida à rua, onde assistiram à entrada dos convidados. Resultou em uma grande confusão entre o “pessoal do sereno”⁹. Em 1845, há o registro da passagem pela ilha da *Legião da Música* da fragata *Constituição* por ocasião da visita do Imperador. Já a partir da segunda metade do século, se intensifica a atuação das bandas militares, civis ou conjuntos semelhantes.

Segundo O Correio Catarinense, Em 15 de outubro de 1853 foi realizado um baile em homenagem à chegada do Imperador, que ouviu o Hino Nacional e teve o privilégio de dançar a 1ª quadrilha (...). Em baile realizado a 7 de dezembro de 1853 a Sociedade de Bailes “Recreio Catharinense” festejou o 28º aniversário do Imperador, inicialmente cantou-se o Hino Nacional, acompanhado pela “música composta por vários sócios”, após o qual dançaram-se “11 quadrilhas e 2 Schist [sic] novas (a passo de polka)”. Um comunicado descreve um baile realizado no Salão do Quartel do Manejo em 4 de janeiro de 1854, no qual se “dançaram 9 quadrilhas e 2 schotisk [sic], e terminou o baile às 2 da madrugada”.¹⁰

Entre a elite ilhoa, no século XIX, na maioria das vezes a vida noturna se restringia a ambientes privados, onde eram promovidos “bailes, saraus, serões, encenações teatrais”¹¹, hábito bastante cultivado até a segunda metade do século seguinte e, como uma extensão do espaço privado, há notícias da fundação de clubes e sociedades, onde se realizavam bailes nos quais as “danças mais conhecidas e praticadas (...) eram as habaneras, varsovianas, schottisches, mazurkas, polonaises e quadrilhas”¹².

Por ocasião do 28º aniversário do Imperador, o conjunto que acompanhou os festejos era “música composta por vários sócios”, conjuntos formados por habitantes locais. De acordo com Marcos Holler e Débora Pires (2008) nos tempos do Império há notícia de pelo menos 20 conjuntos, entre bandas militares e sociedades civis – estas últimas com o tempo passaram a ocupar o espaço deixado pelos grupos militares – com participações “em eventos sociais profanos e sacros, litúrgicos e paralitúrgicos”¹³.

⁹ Ibidem, p.19.

¹⁰ HOLLER, Marcos Tadeu. A Música na Imprensa Em Desterro no Séc. XIX. In: *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2007. CD-ROM. São Paulo, 2007, s.p.

¹¹ COSTA, Gláucia Dias da, op. cit., p. 16.

¹² FLORLANÓPOLIS: *origens e destino de uma cidade a beira mar* (suplemento em 31 volumes). Florianópolis: Diário Catarinense, 1996, vol. 22, p. 3.

¹³ HOLLER, Marcos; PIRES, Débora Costa. Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império. *DAPesquisa: Revista de investigação em Artes*, vol. 3, n. 1, Ano 5, 2008. (Acesso em 1 de maio de 2011) Disponível em <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/deboramarcos.pdf>

Com relação ao mesmo período, Cabral faz referência a algumas sociedades, embora talvez nem sempre tenham tido o caráter de banda. A *União Musical*, segundo o autor, é possivelmente anterior a 1858; a sociedade *Paraíso Desterrense* teria sido fundada em 1861, promovendo apresentações musicais com membros da alta sociedade, em uma das quais houve a presença de alguns músicos da “banda de música do Corpo de Artilharia da Guarda Nacional”¹⁴.

Porém, nem sempre houve o devido registro dos conjuntos musicais nos jornais da época. A depender da posição social dos integrantes desses conjuntos, nem dignos de notícia eram: “em 1860, foi fundada uma banda composta por afrodescendentes, não só livres e libertos mas também cativos, acontecimento censurado pela imprensa local – jornal *O Despertador*. O código de posturas não lhes permitia sair à rua depois do toque de recolher, abrindo exceção caso portassem licenças de seus senhores (...)”¹⁵. Além disso, as manifestações musicais das camadas mais baixas – principalmente negros ou mulatos – eram ridicularizadas, diminuídas, ou mesmo reprimidas, o que não era um fenômeno exclusivo da capital catarinense.

A formação instrumental nas performances instrumentais distinguia os conjuntos eurodescendentes dos afrodescendentes. A apropriação que estes faziam do instrumental europeu era considerada ruidosa e, em certo sentido, poderia soar desrespeitosa para com os rituais religiosos partilhados, tendo em vista que a performance dos afrobrasileiros destoava daquela idealizada pelos imigrantes de origem européia. (...) Desta forma, fazia-se necessário evitar possíveis aproximações entre manifestações “sãs” e “ruidosas”, fato que se consumaria com a criação de uma banda afrodescendente, pois os chamados “homens de cor” teriam em mãos instrumentos diversos e, com isto, estariam aptos a acabar com o prestígio (ou, o que é pior, concorrer por ele) destas apresentações musicais.¹⁶

No entanto, em relação à questão racial, parecia haver uma maior aceitação entre indivíduos da mesma classe social, como é o exemplo da *Banda da Lapa*, resultante da fusão de duas bandas inicialmente rivais, formadas basicamente por dois núcleos familiares, um descendente de alemães e outro de afrodescendentes.

Antes de prosseguir, cabe lembrar que um aspecto relevante na história das bandas no Brasil é a rivalidade entre diferentes conjuntos de uma mesma localidade, que quando se encontravam se postavam frente a frente, alternando a execução de seus repertórios em desafio musical, algumas vezes chegando a vias de fato¹⁷. Em Santa Catarina o fenômeno ocorreu, por exemplo, em São

¹⁴ CABRAL, Oswaldo, op. cit., p. 62.

¹⁵ TÉO, Marcelo. *A Vitrola Nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007a, p. 128.

¹⁶ Ibidem, p. 129.

¹⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 108-134; TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 1ª edição brasileira. São

Francisco do Sul, onde as bandas *Treze de Maio* e a *Babitonga* mantinham intensa rivalidade, até mesmo contaminada pela rixa política entre conservadores e liberais. Seus raros encontros, evitados pela rivalidade, muitas vezes terminavam em briga¹⁸.

Na freguesia de Nossa Senhora da Lapa (Ribeirão da Ilha), situada ao sul da Ilha de Santa Catarina, pescadores e pequenos operários e funcionários residentes no local fundaram, por volta de 1871, a banda *Amantes do Progresso*, conhecida popularmente como *Banda de Cera*, pois segundo se conta, seus integrantes eram tão pobres que colavam com cera de abelha os seus instrumentos, quando necessária a manutenção. Aproximadamente 25 anos depois, foi fundada na mesma localidade a banda *Nossa Senhora da Lapa*.

A partir daí estabeleceu-se uma forte divergência entre as duas, que nos dias de festa arrumavam dois coretos: cada banda em um; as músicas eram proibidas de se repetir, o povo dançava; a música continuava, chegava a noite, a madrugada; o povo ia embora, as bandas continuavam até o amanhecer; cansadas, mas não paravam, nem iriam parar; a salvação veio do céu, um forte temporal desabou sobre toda a Ilha, e os músicos de ambas as bandas correram para suas casas tranqüilos; não houve derrotados; empataram na garra e no amor da arte, porque a banda que repetisse alguma música ou parasse de tocar antes que a outra era como se tivesse perdido o desafio.¹⁹

Após alguns anos, porém, a *Banda de Cera* encerrou suas atividades por falta de recursos, mas seus membros foram solidariamente acolhidos na antiga banda rival, como relatou ao jornal *O Estado* Alécio Heidenreich, irmão do contramestre à época da reportagem.

– Dizem os antigos que a Banda da cera era boa demais. Mas no fim ficou uma banda só, a da Nossa Senhora da Lapa. A Banda da Cera era mais pobre que a nossa, que é bastante pobre, e os músicos foram abandonando a arte, foram casando[,] os filhos [nascendo] e não conseguiram manter a tradição. Por fim, as duas bandas se juntaram. A da Lapa é uma continuação daquele bonito trabalho que fazia a Banda da Cera.²⁰

A fusão das duas bandas teve também o papel de integrar dois núcleos familiares de origens diversas. A natureza humilde dos habitantes do Ribeirão remete-nos à comparação com o clima de tolerância relatado por Tinhorão quando da formação, no Rio de Janeiro, dos primeiros *choros*, por pequenos

Paulo: Editora 34, 1998, p. 186.

¹⁸ TÉO, Marcelo, op. cit., p. 128.

¹⁹ BARROS, Paulo e BENTO, Lourival. No Ribeirão, uma banda de 111 anos ainda anima a população. *O Estado*, Florianópolis, p. 17, 6 de Dezembro de 1981.

²⁰ Idem.

funcionários e operários, entre os quais havia “sutil graduação social”, havendo convívio sem discriminação²¹.

Desde os bisavós das famílias Heindereich e Silva e Vieira, que, de pai para filho, de tio para sobrinho, de sogro para genro, de avós para netos, vem se mantendo vivo o som das bandas. E são basicamente duas famílias, com todas as ramificações possíveis, os responsáveis pela tradição. Uma família é de brancos, descendente de alemães, outra de negros, descendentes de africanos.²²

Mas nem só de bandas se fez a ilha. A exemplo do que ocorria em outros centros urbanos, o piano também era ali difundido neste período, presente nos clubes e, principalmente, nas residências, como símbolo de distinção. Segundo Cabral (1979), o instrumento era bastante comum em casas de gente da classe média. O ensino, segundo o autor, era dado por professores na residência dos alunos, moças, em sua maioria. Também outros instrumentos eram difundidos, como o violino, o bandolim, a flauta e, claro, o violão “dos seresteiros, dos cultores da modinha popular, instrumento considerado plebeu, próprio para acompanhar serenatas, boemias, cachaçadas homéricas e outras bagunças... Não era instrumento de frequentar salões...”²³.

Contudo, nada impedia que, ocasionalmente, peças de caráter mais popular frequentassem os saraus e concertos de música ‘séria’, como foi o caso de um certo Sr. Guilherme Hautz, que em 1867, em um concerto da *Sociedade Enterpe*, executou à flauta uma polca de sua autoria²⁴. Polca que era um gênero bastante em voga na capital do Império naquele momento.

Em suma, a Desterro do século XIX, com suas bandas, saraus, serenatas e músicos – e também com preconceitos e segregação – estava integrada à vida musical nacional. Havia uma forte valorização da música de concerto europeia, especialmente trechos de óperas e a música dos grandes mestres europeus, constantes nos programas dos saraus das altas classes geralmente executadas por seus membros, mesmos hábitos e gostos remanescentes na segunda metade do século XX. Veremos, portanto, a continuidade deste processo no século XX, acompanhando suas transformações.

Alvorecer do século XX

No início do século XX a então capital da república, Rio de Janeiro, e outros grandes centros urbanos brasileiros foram marcados por profundas

²¹ TINHORÃO, José Ramos (1998), op. cit., p. 195.

²² BARROS, Paulo e BENTO, Lourival, op. cit., p. 17.

²³ CABRAL, Oswaldo, op. cit., p. 67.

²⁴ Ibidem, p. 62.

transformações, que têm no meio musical basicamente dois efeitos: uma ainda claudicante profissionalização dos músicos populares provocada pela nascente indústria do entretenimento e a transformação da música popular em produto ou artigo destinado ao consumo dentro do contexto da modernidade capitalista em um processo em que grande parte das manifestações musicais populares se tornará, de certo modo, matéria-prima, matéria bruta, processada e transformada em produto de fabricação em massa, em uma escala global, tendo nos músicos e outros profissionais da área seus operários.

Natural que as transformações na capital – que na realidade eram fruto de um conjunto de ideologias e valores que trabalhavam em prol de uma determinada ‘modernidade’, cujo modelo ideal a ser seguido era o da civilização europeia – acabassem se disseminando pelo país. A Desterro, ainda no século XIX, à parte um pequeno centro urbano e um palácio de governo, era uma cidade vista como suja, formada por ruas estreitas e casas simples, e com uma periferia de economia informal e de humildes casebres habitados por lavadeiras, prostitutas e população pobre. Enquanto isso, no Estado de Santa Catarina, os vales próximos à cidade haviam sido ocupados por italianos e alemães, colonização bem vista e estimulada pelo pensamento vigorante à época, de teorias raciais oriundas do ambiente cientificista vigente, traduzidas entre outras formas em um desejo de ‘tornar mais branca’ a população local, fato frustrado pela pouca disposição dos povos europeus, fechados em suas colônias, em se misturar. Nesse sentido, construiu-se um imaginário onde as “promissoras colônias germânicas” contrastavam com o litoral e sua “indolente população”²⁵, dando origem a uma *relação de dualismo*²⁶, entre um *interior desenvolvido*, de colônias italianas e alemãs, em contraste com um *litoral atrasado*, de colonização açoriana e de negros e mestiços “invisíveis”. Essa relação de dualismo, segundo Reinaldo Lohn, seria muito semelhante à existente entre *norte atrasado* e *sul desenvolvido*, no espectro nacional.

A partir da segunda década do século em questão, os novos ares da República embutidos de novos valores e ideologias chegam a Florianópolis, trazendo transformações no espaço urbano, em muito influenciadas pela capital nacional. E assim foram construídas redes de água e esgoto, linhas de bonde e aterros; foram promovidas demolições; foram instituídos um departamento de saúde pública, asilos para mendigos, hospitais, penitenciárias, manicômios e leprosários “para retificar as condutas”. Em suma, um esforço para ‘sanear’ a cidade, torná-la mais civilizada, mais limpa, mais “branca”, como um modo de negar o modelo colonial, reduzindo o espaço para as populações marginalizadas, em especial os afrodescendentes²⁷.

O movimento sanitário da Primeira República, tanto nos grandes centros como nas zonas rurais, constituiu uma

²⁵ MORTARI, Ana Cláudia; CARDOSO, Paulino de Jesus. Territórios negros em Florianópolis no século XX. In: *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. 2ª Ed. Ana Cláudia Brancher (Org.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000, p. 84.

²⁶ LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Pontes para o futuro: relações de poder e cultura urbana Florianópolis, 1950 a 1970*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002, p. 120.

²⁷ MORTARI, Ana Cláudia e CARDOSO, Paulino, op. cit., p. 85, p. 92.

modalidade de intervenção do Estado na sociedade visando garantir as condições de saúde pública minimamente necessárias à reprodução da força de trabalho, sem contudo implementar políticas de habitação, abastecimento e assistência médica para as classes populares, cujas condições de vida permaneceram precárias.²⁸

Nesse espírito, é somente a partir dos anos 1910 que a antiga Desterro dá lugar à nova Florianópolis, com a construção de edifícios públicos, praças, ruas e avenidas, além da instalação de redes elétricas e de água e esgoto, tudo nos moldes das reformas de outros centros urbanos de maior expressão nacional, em um anseio modernizante, no sentido de tornar a cidade compatível com seu status de capital, em sua luta contra seu estigma de *litoral atrasado* perante a prosperidade do interior.

Das reformas urbanas, dá-se, como efeito colateral, a marginalização, um ambiente de segregação da população mais pobre, com restrições à vida cotidiana, havendo simultaneamente uma rígida imobilidade social. Em especial, os descendentes de africanos sofreriam um maior impacto, tendo suas manifestações culturais ignoradas, quando não reprimidas, no entanto apenas agravando um quadro já existente. Ainda em 1898, foi decretado um Código de Posturas Municipais de Florianópolis lançando restrições de circulação à noite e proibindo “sambas e batucadas (...), assim como as bulhas e vozerios”²⁹ na cidade e arredores.

Com maior aceitação, a vida musical florianopolitana de meados do século XX estava presente nos salões, clubes de elite, bailes e salas de concertos, onde era praticada a música européia, signo de distinção, idealizada e posta como a mais alta manifestação de civilidade, em contraposição à música da população menos privilegiada, presente nas ruas e nos bailes e festas mais modestas. De acordo com Marcelo Téó (2007a), nos primeiros 50 anos do século XX havia uma divisão entre apresentações de música *séria* e *de divertimento* ou *música ligeira*, cujo repertório era formado por sambas, choros, marchas, foxtrots, tangos, valsas e músicas de *jazz-bands* em bailes e noites dançantes.

Vale lembrar que, a reboque das transformações na estrutura urbana vividas nas primeiras décadas do século XX, surgiram novos ambientes na cidade. A exemplo da capital da República, estabeleceram-se cafés, confeitarias, cinemas e outros novos espaços de sociabilidade que, ainda que restrita a poucas opções e exclusivamente situados no centro da cidade e arredores, possibilitaram o surgimento de novos hábitos. Assim, foram formados novos pontos de encontro de figuras influentes da sociedade, abrindo-se a possibilidade da vivência de uma vida boêmia, ainda que por vezes estigmatizada. Para o músico local, isto significou novos espaços para atuar, embora o profissionalismo ainda fosse muito restrito, como deixou transparecer o cronista João M. Barbosa, em sua coluna de 22 de setembro de

²⁸ ARAÚJO, Hermetes Reis de. *Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20*. In: Ana Brancher. (Org.). *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999, pp. 107.

²⁹ COSTA, Gláucia Dias da, op. cit., p.32.

1934, em *A Gazeta*. O autor, ao comentar a criação da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, usa de ironia para criticar a falta de apoio oficial aos músicos catarinenses.

Como se vê os poderes públicos já olham com mais carinho pela situação aflitiva dos músicos e, aos poucos, vão procurando melhorá-la. Felizmente em Santa Catarina não existe nenhum único artista nas condições precaríssimas dos colegas dos grandes centros, pois que aqui nunca tivemos, ao que cremos um único profissional da música. Os artistas catarinenses têm o vintém da arte como um achemo às finanças. Antes assim.³⁰

A despeito da falta de um mercado de trabalho mais consistente para o músico nestas primeiras décadas do século, a música popular esteve, de todo modo, presente nas ruas, festas e bailes pela cidade. Em 5 de outubro do mesmo ano, o mesmo cronista descreve romanticamente a atuação de um músico de rua.

A música da rua é a alma do povo. Descíamos ontem para o labor diário quando ouvíamos sons à distância e procurando donde proviam chegamos ao mercado. Lá estava o Juvêncio, o gaiteiro, interpretando uma valsa inédita, com rara felicidade. O pobre cego, com olhos da alma, por certo estava vendo um panorama sublime. Que harmonia, que ritmo! De tal forma nos calou aquela valsa magnífica que nos fez esquecer tanta coisa... não lembramos mais das infâmias, da perfídia, da maldade dos homens. Como é grande, como é nobre, como é divina a alma das ruas!³¹

A mesma coluna, agora escrita por Sebastião Bousfield Vieira, lembraria dez dias depois de um músico, segundo o autor, “parte da alma das ruas”, já falecido à época, que se não vivia exclusivamente de sua música, ao menos dela obtinha alguns dividendos.

Lindolpho [Rosa, ou Lindolpho da Gaita, segundo o próprio autor] era um encanto. Quem teve a oportunidade de apreciá-lo em seu harmonioso instrumento, pode perfeitamente corroborar essa nossa afirmativa. (...) Vivia fazendo música na sua riquíssima gaita de triplo teclado, em que executava trechos lindos das nossas músicas populares. E o fazia com aquela leveza de dedos que lhe era peculiar. Nas festas realizadas pelo interior de nossa ilha, ou no continente pelas circunvizinhanças de nosso município, era Lindolpho, figura obrigada, e na sua *harmônica* residia todo o encanto, toda a alegria da festa! Fazia ele os seus contratos de *tocatas* e os cumpria alegremente, sob as palmas e o *bis* de todos que se divertiam ao som do belo instrumento.. (...) Executava

³⁰ João M. Barbosa apud TÊO, Marcelo. *De arte: crítica e crônica musical n'A Gazeta, Florianópolis, década de 1930*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007b, p. 74.

³¹ *Ibidem*, p. 86.

também, entre as músicas populares, composições suas que não ficavam *grafadas* no pentagrama musical, mas... gravadas na sua maravilhosa memória onde ele tinha um vastíssimo repertório!³²

Ao apoiar a tese de que os dois músicos de rua acima citados não eram uma exceção, Marcelo da Silva (2000) aponta a existência de conjuntos de música popular a partir dos anos 1920. O autor afirma que “muitas orquestras (...) e grupos regionais estáveis se formaram em Florianópolis nos anos 1920 a 1950”. Nas palavras de um informante de Silva, em alguns locais da cidade e em seus arredores “era comum a utilização de instrumentos de corda e percussão, formando um *regional* com ‘*violão, cavaquinho e gaita só aquela de ponto*” e “os ritmos mais tocados durante os bailes (...) ‘*era uma Valsa, era Samba, (...) era Valsa, Mazurka, o Chote [sic] que era o limpa banco, tocava Chote, Samba, Marchinha de Carnaval (...)*”³³.

A Ilha nas ondas do rádio

Ao contrário das cidades próximas Joinville e Blumenau, com estações de rádio desde os anos 1930, e a fazer jus de seu aclamado ‘atraso’, a capital catarinense só teria sua primeira emissora inaugurada na primeira metade da década de 1940, ainda que antes a população já tivesse acesso, nos anos 1930, à Rádio Nacional, emissora sediada no Rio de Janeiro com transmissão para todo o país.

A primeira empreitada no sentido de estabelecer uma rádio local foi um sistema de alto-falantes espalhados pelo centro da cidade pela *Empresa de Propaganda Guarujá Ltda.*, mais tarde conhecida como *Sociedade Rádio Guarujá Ltda.*, quando da fundação da rádio propriamente dita, em 14 de março de 1943. Tal rádio reinou absoluta até meados de 1950, quando do estabelecimento das rádios *Diário da Manhã* e *Anita Garibaldi*.

O estabelecimento destas rádios, inicialmente da *Guarujá*, naturalmente iria demandar a presença de músicos, a partir do momento em que as programações incluíam música. Nesse sentido, nada mais natural que fossem atraídos para esse novo mercado os músicos disponíveis no cenário ilhéu. Para falar deste cenário, ressalte-se que não houve neste período nenhuma novidade em relação à clara divisão de classes da cidade, que se refletia no entretenimento urbano. De um lado e de outro, muitos novos espaços foram estabelecidos pela cidade, de modo geral concentrados em torno da Praça XV de Novembro e proximidades: Confeitaria do Chiquinho, Miramar (demolido em 1974, dando lugar à Praça Fernando Machado, conhecida até hoje pelo nome do antigo bar), Ponto Chic, Cafés Nacional e Rio Branco, bares Poema e Príncipe, boate Democrata, cines São José, Roxy, Ritz, Imperial e Odeon. Até mesmo as sedes das rádios iriam se situar nas cercanias da mesma praça. Se

³² Sebastião Bousfield Vieira apud TÊO, Marcelo (2007b), op. cit., p.97.

³³ Otáclio J. Agostinho apud SILVA, Marcelo da. *Os bailes, as casas e a rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950*. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC, Centro de Ciências da Educação, Curso de História, 2000, pp. 32-39.

para a elite local eram agora oferecidos novos cafés, confeitarias e cinemas, somados aos tradicionais clubes, também houve novidades para o povo mais humilde da cidade, dentre os quais:

[Os] bares Foguinho e João Bebe Água, o Clube Flor-de-Abacate (...), além do ‘teatrinho de bolso’ – em função de suas acanhadas acomodações – da União Beneficente Operária [UBRO](...), que revelou através de suas peças de teatro e das suas noitadas cantantes, diversos músicos, atores, atrizes, cantores e cantoras que iriam, posteriormente, compor o ‘cast’ de artistas das estações de rádio da capital.³⁴

Para Aldonei Machado (1999), todo esse processo – novos entretenimentos urbanos em prol de uma maior sociabilidade somados ao estabelecimento das rádios provocou um lento processo de *mundialização* e *cosmopolitização* de Florianópolis. As rádios paulatinamente deixariam de ser restritas apenas ao âmbito local na medida em que ganhariam patrocínios nacionais e multinacionais. Naturalmente, sua ampliação atrairia patrocinadores e acirrará a concorrência.

Podemos dizer, então, que a implantação da radiodifusão possibilitou a incipiência de uma indústria cultural em Florianópolis, principalmente no que tange à música e, sobretudo, aos manifestantes desta manifestação artística na cidade. Da mesma forma que a radiodifusão a nível nacional, as emissoras de Florianópolis também possibilitaram a revelação de inúmeros artistas da música, seja através da produção de *jingles*, e/ou da possibilidade de criação e divulgação de seus sambas, boleros, marchinhas, chorinhos, entre outros estilos musicais.³⁵

A radiodifusão local possibilitaria a revelação de músicos, alçados à condição de ‘estrelas’ locais. A primeira iniciativa a favorecer este fenômeno foi o programa *Calouros ao Microfone*, transmitido pela Rádio Guarujá, no qual o primeiro colocado ganhava um programa de duas horas na semana seguinte, passando a ser contratado e remunerado pela emissora. Para atender às necessidades de rapidez e agilidade que a dinâmica das rádios exigia, tanto na tarefa de acompanhar os calouros como na de preencher espaços na programação, ninguém melhor indicado do que aqueles intuitivos músicos populares presentes nas ruas, festas, cinemas e bailes, que iriam formar os *conjuntos regionais*, como seria o caso do *Regional do Zequinha*, do *Nilo e seu Regional*, do *Regional do Avico*, entre outros.

Até os anos [19]70, a função do regional em Florianópolis era fazer música ao vivo nas rádios, seja música instrumental,

³⁴ Cláudio Alvim Barbosa em entrevista concedida a Norberto Delpizollatti apud MACHADO, MACHADO, Aldonei. *A cidade no dial: Florianópolis nas ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50)*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 1999., pp. 67-68.

³⁵ MACHADO, Aldonei, op. cit., p. 106.

choro ou serestas, samba-canção, samba e outras. Nesse período em que as rádios eram o meio de comunicação de maior acesso, o movimento cultural na cidade de Florianópolis era muito grande e forte. Os donos das três rádios da cidade, Guarujá, Diário da Manhã e Anita Garibaldi, faziam questão de empregar músicos e regionais de qualquer estilo como: sertanejo, tango, seresta, samba e choro.³⁶

As atividades destes músicos e grupos neste período é mais uma lacuna a ser preenchida pela historiografia florianopolitana. Um importante acervo se encontra na Casa da Memória (Fundação Franklin Cascaes), no centro de Florianópolis, que possui arquivo sonoro e bibliográfico, além de um banco de fotografias. Na instituição há centenas de fitas de rolo que, entre outras coisas, são registros da programação das rádios. A instituição também possui um arquivo de fitas cassete pessoais do poeta e compositor Zininho (Cláudio Alvim Barbosa). Nele, encontram-se desde gravações de programas de rádio até apresentações e encontros caseiros de conjuntos de música popular e de choro, tudo em fita cassete. A Casa da Memória também tem em seu acervo uma coleção de LPs dos mais variados estilos musicais, alguns (poucos) dos quais relativos a artistas catarinenses.

Para concluir, ressalto a importância da pesquisa musicológica/etnomusicológica fora das “regiões de alta visibilidade histórico-documental” do país, conforme percepção de Maria Elizabeth Lucas, que sugere a necessidade do desenvolvimento de “trabalhos sistemáticos e, ao mesmo tempo reflexivos”³⁷ na área. A maior dificuldade encontrada na etapa da pesquisa da qual derivou o presente artigo foi justamente a escassez de referências históricas, embora seja importante ressaltar o crescente interesse neste campo nos últimos anos.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Hermetes Reis de. Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20. In: Ana Brancher. (Org.). *Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999, p. 102-113.

BARROS, Paulo e BENTO, Lourival. No Ribeirão, uma banda de 111 anos ainda anima a população. *O ESTADO*, Florianópolis, 6 de Dezembro de 1981.

³⁶ SANTOS, Bernardo Sens dos. *O Choro em Florianópolis: uma análise dos elementos interpretativos no choro Edna de Carlos Vieira e Nilo Dutra*. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC, Centro de Artes, Departamento de Música, 2008, p. 33.

³⁷ LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: *SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 73.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unesp, Instituto de Artes, 2006.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro (volume 2): memória*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

COSTA, Gláucia Dias da. *Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis (décadas de 50, 60 e 70 do século XX)*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

Florianópolis: origens e destino de uma cidade a beira mar (suplemento em 31 volumes). Florianópolis: Diário Catarinense, 1996.

HARO, Martim Afonso Palma de. *Ilha de Santa Catarina – Relato de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX*. Florianópolis: Lunardelli, 1990.

HOLLER, Marcos Tadeu. *A Música na Imprensa Em Desterro no Séc. XIX*. In: *Anais da ANPPOM 2007*. CD-ROM. São Paulo, 2007.

_____. Fontes sobre a história da música em Desterro. *DAPesquisa: Revista de investigação em Artes*, vol. 3, n. 1, Ano 5, 2008. Disponível em <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof_marcosomarc.pdf>. Acesso em 2 de Maio de 2011.

HOLLER, Marcos; PIRES, Débora Costa. Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império. *DAPesquisa: Revista de investigação em Artes*, vol. 3, n. 1, Ano 5, 2008. Disponível em <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/debora-marcos.pdf>. Acesso em 2 de Maio de 2011.

LACERDA, Izomar. *“Ilha por quem choras?” Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na ilha de Florianópolis*. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Pontes para o futuro: relações de poder e cultura urbana Florianópolis, 1950 a 1970*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: *SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, pp. 69-74

MACHADO, Aldonei. *A cidade no dial: Florianópolis nas ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50)*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Verbete Brasil. In: *Continuum encyclopedia of popular music of the world- vol. III Caribbean and Latin America*. (Org.) John Shepherd, David Horn e Dave Lacing. London: Continuum, 2005, pp. 213-248.

_____. As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África (primeira parte). *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2007a.

_____. Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações Lundu-Modinha-Fado. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2007b.

MORTARI, Ana Cláudia; CARDOSO, Paulino de Jesus. Territórios negros em Florianópolis no século XX. In: *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. 2ª Ed. Ana Cláudia Brancher (Org.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

PIAZZA, Walter Fernando. *Santa Catarina: sua história*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1983.

SANTOS, Bernardo Sens dos. *O Choro em Florianópolis: uma análise dos elementos interpretativos no choro Edna de Carlos Vieira e Nilo Dutra*. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC, Centro de Artes, Departamento de Música, 2008.

SILVA, Marcelo da. *Os bailes, as casas e a rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950*. Monografia de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC, Centro de Ciências da Educação, Curso de História, 2000.

TÉO, Marcelo. *A Vitrola Nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007a.

_____. *De arte: crítica e crônica musical n'A Gazeta*, Florianópolis, década de 1930. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007b.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira – 1ª edição brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.