

A TRILHA SONORA DE UM CRIME EM SÃO PAULO (1905)

José Geraldo Vinci de Moraes¹

RESUMO

No começo do século XX a cidade de São Paulo acompanhou pelos jornais um rumoroso caso de “crime de paixão”. Este tipo de delito começava a se tornar comum na cidade que se transformava muito rapidamente. O fato inusitado é que ele envolveu dois conhecidos músicos populares à época. A partir deste episódio é possível captar aspectos aparentemente dispersos que se associavam de diversas maneiras no cenário urbano paulistano. Assim, crimes e imprensa se conectavam ao moderno circuito de práticas e difusão musicais, estimulando as profundas mudanças que ocorriam na cidade na direção da formação de um novo panorama cultural.

Palavras-chave: Música Popular. Crime. Cultura Urbana. São Paulo – 1905

ABSTRACT

In the early twentieth century the city of São Paulo followed by newspapers a noisy case of “crime of passion”. This kind of crime was beginning to become commonplace in the rapidly changing city. The unusual fact is that it involved two well-known popular musicians at the time. From this episode it is possible to capture apparently dispersed aspects that were associated in various ways in the urban scene of São Paulo. Thus, crimes and press were connected to modern circuit practices and musical diffusion, stimulating the deep changes taking place in the city towards the formation of a new cultural landscape.

Keywords: Popular Music. Crime. Urban Culture. São Paulo – 1905

1 Professor livre-docente no departamento de História da FFLCH-USP, com pós-doutorado na Université Paris-Ouest Nanterre. É autor de *Sonoridades Paulistas* (Funarte, 1997), *Metrópole em sinfonia* (Estação Liberdade, 2000), *Conversas com historiadores brasileiros* (Editora 34, 2002), *Arranjos e timbres da música em São Paulo* (Paz e Terra, 2004), *História e música no Brasil*, (Alameda, 2010) e *Michel de Certeau: pensador das diferenças*. (Ed Vozes, 2011).

CENÁRIO DE APRESENTAÇÃO: A MÚSICA NO AR

O *Correio Paulistano* de 27 agosto de 1900 apontava que as atividades musicais na cidade de São Paulo no início do século estavam bem movimentadas. Embora discretamente, naquele dia o jornal informou, na seção “Vida Diária”, que na festa de São Benedito, realizada na igreja homônima, havia acontecido uma missa cantada com composições variadas, entre elas a “Symphonie” de Manuel dos Passos, regida pelo próprio autor. Em outra passagem, o jornalista comentava que, na festa comemorativa de um ano da fundação do Café Guarany, “a magnífica banda do maestro Antão” tocou até tarde da noite. As duas pequenas notas projetam o interessante circuito musical que se instaurava na cidade no primeiro ano do século XX, e curiosamente a partir de elementos bem variados e até disparees. Bem provavelmente, a festa popular profano-religiosa do célebre “santo negro” evocava aqueles aspectos tradicionais da cidade provinciana, religiosa e ruralizada que permaneciam muito vivos no início daquele século. Ao mesmo tempo, a celebração comportava, na missa cantada, a composição de um artista que, apesar de suas criações sacras, era bem mais conhecido à época como autor de teatro musicado, cujo universo estava intimamente relacionado ao entretenimento urbano e boêmio que irrompia em São Paulo com intensidade. Certamente também fazia parte desse novo cenário citadino o “popular Café Guarany, do simpático Faria”, localizado no número 52 da rua Quinze de Novembro (*Correio Paulistano*, daqui em diante *CP*, 27/08/1900). Inaugurado em 1899, o café funcionava a qualquer hora do dia ou da noite, tinha ambiente relativamente sofisticado e era considerado, segundo o cronista J. Candido de Vasconcelos, “esplendido e, com franqueza, o melhor café público do Brasil” (*CP*, 04/03/1903). Associado a outros cafés, confeitarias, cafés-cantantes e botequins, ele colaborava na formação uma nova rede de lazeres vespertinos e, principalmente, noturnos que se expandia rapidamente pela cidade. Em muitos deles a música variada estava presente como atividade permanente ou eventual. Por isso, não é de se estranhar que a banda do maestro Antão estivesse presente na festa comemorativa do Café Guarany. Ocorre que esse não era um conjunto musical qualquer: tratava-se da conhecida banda da Força Pública de São Paulo, regida pelo tenente Joaquim Antão Fernandes, que se apresentava sempre chamando muito a atenção do público paulistano. Na realidade, havia na cidade algumas dezenas de bandas, principalmente civis que, ao lado da militar, inundavam o espaço público com a força sonora próprias desses conjuntos.

É surpreendente como a partir desses pequenos indícios que despontavam na imprensa é possível reunir vestígios da formação do moderno circuito de práticas e difusão musicais que se ajustava às profundas mudanças que ocorriam na cidade. Ao mesmo tempo, essa nova rede

participava ativamente para estimular e multiplicar o novo panorama cultural urbano. Os indivíduos circulavam entusiasmados por esses núcleos dinâmicos, estabelecendo trocas, mediando relações e intermediando experiências. Alguns desses personagens também deixaram seus rastros na imprensa, como Joaquim Antão Fernandes e Manuel dos Passos: “aquelle como regente aplaudido da banda da Força Pública, este como compositor de musicas de varias revistas e operetas, ambos estimados do publico” (*O Commercio de São Paulo*, daqui em diante, *OCSP*, 02/04/1905, p. 2).

Não se sabe ao certo em que ano do final da década de 1860 nasceu Manuel Valentim dos Passos. Mestiço e pobre, pintava paredes para se sustentar enquanto mantinha vivo o interesse e as práticas musicais amadoras. Como era regra naquele tempo, as formas de sobrevivência nas camadas sociais mais pobres eram provisórias e itinerantes. Era impossível para o artista popular sobreviver exclusivamente de suas atividades artísticas, sendo vital, portanto, manter outra função ou emprego. Em 1890 Manuel teve a oportunidade de partir para o Rio de Janeiro com objetivo de estudar música. A viagem foi custeada por uma iniciativa pública do jornalista e teatrólogo paulistano Arlindo Leal (1871–1921) e do jornal *A Noite*, onde ele exerceu funções diretivas durante certo tempo (*O Estado de S. Paulo*, daqui em diante, *OESP*, 10/04/1905). Mas os estudos na capital do país não duraram muito, pois o jovem músico tinha outros objetivos e a necessidade permanente de trabalhar para sobreviver. Logo ele se envolveu com o cativante e animado ambiente do teatro de revista carioca, atuando inicialmente como instrumentador e ensaiador na peça *Paulicéia* (1892), credenciando-se para trabalhar em outros espetáculos (FONSECA, 2017, pp. 117-8). Ao retornar a São Paulo pouco tempo depois, tratou de ajustar com êxito suas experiências na capital para o teatro musicado paulistano. Compondo, adaptando e fazendo arranjos para inúmeras peças, Manuel desenvolveu sua carreira nesse divertido e efervescente domínio do entretenimento musical. Nesse percurso artístico sempre contou com a colaboração e apoio de Arlindo Leal, com quem compôs várias obras, entre elas *O Boato*. Estreada em 1899 essa revista de ano logo alcançou sucesso de público e de crítica, uma vez que significou a primeira peça composta por autores paulistanos, com temas e personagens relacionados diretamente com a vida de São Paulo, numa época em que as influências culturais cariocas ainda eram muito marcantes e poderosas (ibidem, pp. 24-5; BESSA, 2012, pp. 82-3). Manuel dos Passos passou então a ser adulado pela imprensa, sendo tratado como um dos mais “populares compositores responsáveis pela partitura” (*OESP*, 25/03/1898), lembrando que os libretistas nestes casos do teatro popular ganhavam mais destaque que os músicos. *O Commercio de São Paulo* chegou até mesmo a considerá-lo, de maneira bastante imoderada, como uma espécie de “sucessor de Carlos Gomes” (*Tribuna do Povo* [Santos],

21/05/1899 apud *OCSF*, 29/05/1899). Nesse período, a vida pessoal de Manuel foi muito movimentada: teve quatro filhos, enviuvou duas vezes, sendo que a segunda esposa, Romana Francisca Passos, com quem se casou por volta de 1904, era considerada uma mulher de posses, permitindo-lhe viver aparentemente de maneira mais tranquila. Nessa época, com cerca de 36 anos, o compositor era, de acordo com a imprensa, um sujeito “gordo, obeso e plácido” (*OCSF*, 02/04/1905).

O outro personagem, o maestro Joaquim Antão Fernandes, percorreu caminhos distintos, mas com um itinerário artístico e pessoal que se cruzaria com o de Manuel. Nascido em Batatais, interior de São Paulo, em 17 de janeiro de 1864, seu nome de batismo era Joaquim Antão Rodrigues da Silva. Seu professor da escola básica foi quem resolveu nomeá-lo Joaquim Antão Fernandes Leão (1809–1887), provavelmente em alusão ao conhecido advogado mineiro e político monarquista de mesmo nome. Nesse período escolar despontou seu interesse pela música. Órfão de mãe, mestiço e pobre, passou a viver com familiares que logo o entregaram ao mestre de música da cidade. Incorporado à banda, recebeu um “muar, uma sela e um par de sapatos” (FERNANDES, 1943 p. 11), acessórios básicos de trabalho do artista que se apresentava em lugares distantes. Como músico mais jovem e dependente do mestre, era explorado e maltratado pelo maestro. Por essa razão, resolveu fugir da cidade interiorana para tentar a vida na capital paulista. Uma série de acasos levaram-no ao alistamento em 1880 no Corpo de Policiais Permanentes, para compor o quadro de músicos da banda da instituição. Assentar praça era uma das raras alternativas para a população mais pobre, sobretudo mestiços e negros, alcançar um trabalho permanente com salário regular. A Banda de Música do Corpo de Policiais Permanentes, mais conhecida na cidade como Banda dos Permanentes, existia oficialmente desde 1857. A partir de 1892, com a militarização da polícia do estado e a alteração de sua denominação para Força Pública, o conjunto mudou o nome para Banda da Força Pública de São Paulo, acomodando-se dessa forma na memória coletiva da cidade². Em 1888, Antão pediu baixa e integrou outros conjuntos que circulavam pelo interior do estado. No ano seguinte, foi convidado pelo “alemão João Zeltner” para reger a banda do Clube 13 de Maio, sediada no subdistrito de Santo Amaro. Por lá se casou com a filha de alemães Margarida Gilger, uma “loira de olhos garços e esquivos” (*OCSF*, 02/04/1905). O músico retornou a São Paulo em 1892, reintegrando-se à Banda da Força Pública, da qual se tornou sargento e seu regente em 1895. Por sugestão do deputado Eugênio Egas, Antão foi enviado à Itália em 1898 para conhecer e estudar as bandas italianas, com o objetivo de reorganizar e melhorar

2 Sobre a história da banda, ver SANTOS, 2019.

o conjunto paulista. Ao regressar no ano seguinte, colocou em prática, já como tenente, a reestruturação da banda, tornando-se seu poderoso líder até 1924. As circunstâncias políticas relacionadas à revolta desse ano em São Paulo criaram algumas dificuldades para o maestro, identificado como próximo de alguns tenentistas, só retomando a regência e liderança da banda no período de 1930 a 1932. Curiosamente, a patente militar se incorporou ao seu nome artístico, prática, aliás, não rara entre os músicos populares e que revela a conduta cultural usual na sociedade brasileira de quebrar o distanciamento e a impessoalidade das relações por meio do uso dos apelidos próprios de vínculos mais afetivos e de intimidade³. Deste modo, a hierarquia de comando militar era estilizada pela forma afetuosa de nomear o tenente Antão, para designar antes de mais nada o músico e maestro. O tenente Antão e a Banda da Força Pública aparecem nesse período como presenças permanentes no circuito musical da cidade, participando de eventos públicos, privados e religiosos, como noticiavam os jornais. No começo do século XX, o tenente Antão era visto com simpatia pela imprensa, que o descrevia como “aquelle gordo mulato, de ventre saliente, numa obesidade victoriosa da própria rigidez da farda, bigodes ralos e de pontas cahidas, a physionomia bondosa e plácida, brandamente illuminada por dous olhos escuros agachados por detrás de umas pálpebras grossas e enrugadas” (*OCSP*, 02/04/1905).

Mestiços, pobres, vida profissional itinerante e com formação educacional precária, Manuel dos Passos e Joaquim Antão conseguiram por meio da música e das novas redes musicais em formação saltar fora dos limites impostos pela sociedade recém-saída da escravidão, incapaz de incorporar os negros e mestiços na nova ordem social e política. Embora sempre com muitas dificuldades e obstáculos, essa dinâmica social se tornaria com o tempo relativamente comum na trajetória de vários artistas populares que ocupavam com tenacidade os labirintos que a nova cultura urbana começava a oferecer à sua sobrevivência. Cada um à sua maneira, Antão e Manuel Passos seguiram por algumas dessas trilhas e meandros, tornando-se até mesmo “vantajosamente conhecidos nesta capital” (*OCP*, 02/04/1905). Circulando pelos diversos ambientes musicais, a proximidade inicialmente profissional acabou se transformando também em amizade pessoal. As relações de vizinhança no bairro da Liberdade facilitaram a convivência. Manuel começou a frequentar a casa de Antão na rua Galvão Bueno. Lá conheceu a esposa e filhas do tenente. O militar também

3 Certamente, o caso mais conhecido é o do cantor, compositor e radialista Almirante, que, além da graduação militar, incorporou também o galardão de “a mais alta patente do rádio”. Em São Paulo, o Tenente Lorena, também regente da banda militar em substituição a Antão, ficou mais conhecido como compositor de peças para o teatro de revista.

frequentava a casa do compositor na rua Carlos Gomes, sobretudo durante o segundo casamento. Após a morte da segunda esposa, Romana Francisca, as relações prosseguiram, mas por caminhos inesperados. Todas essas circunstâncias individuais ofereceram componentes para a formação de outro cenário, mais trágico, repleto de tensões e dúvidas, que deixava a música à margem.

A CENA DO CRIME

No início de 1905, Antão e Manuel voltaram a ocupar juntos as páginas dos principais jornais paulistanos. Mas, de modo surpreendente, não nas seções culturais relacionadas à música. O espetáculo que ofereceram foi bem mais dramático! Em abril daquele ano, rumores correram a cidade anunciando um conflito passionnal envolvendo “duas pessoas muito conhecidas” (*OESP*, 02/04/1905). O cenário dos acontecimentos se estabeleceu justamente no bairro da Liberdade, região central da cidade. No dia 1º de abril de 1905, um sábado de temperatura outonal amena, Manuel Passos saiu logo cedo de casa em direção à rua Conde de Sarzedas, aparentemente para dar uma aula de música. Ao passar despreocupadamente pelo largo Sete de Setembro, por volta das 9 horas da manhã, foi abordado pelo tenente Antão que o aguardava tenso e austeramente fardado. Ao encontrá-lo, seguiu-o por uma curta distância e gritou poder detrás dele, seguro de si: “Maneco! Você vai morrer agora, por aquilo que bem sabes!”. O militar tirou então da cintura a arma, emprestada de um colega de farda, desferindo um tiro no peito do amigo. Mesmo ferido, o compositor ainda correu, recebendo mais dois disparos até cair nas escadarias do largo. O maestro permaneceu imóvel com a Smith Wesson à mão e assim foi encontrado pelas primeiras testemunhas que chegaram ao local, como também pelo “volante” que policiava a área. Antão não ofereceu qualquer resistência à prisão e foi levado à Central da polícia. A vítima foi socorrida e transportada também para a delegacia central. Lá recebeu os primeiros socorros, mas, diante da gravidade dos ferimentos, foi transferida logo em seguida para a Santa Casa de Misericórdia.

A HONRA ULTRAJADA

O delegado Theóphilo Nobrega recolheu imediatamente o depoimento do militar e abriu o inquérito. As primeiras informações relatavam que a agressão ocorrera em consequência de um suposto caso de adultério envolvendo a esposa do tenente e Manuel dos Passos. Sem saber ainda que o compositor sobrevivera, Antão disse ao delegado: “Matei Manuel dos Passos em defesa de minha honra ultrajada: são coisas que acontecem!”. A frase impactante seria repetida dezenas de vezes durante o inquérito,

acompanhou o tenente no tribunal do júri e se tornaria eixo central de sua defesa, além, claro, de ser utilizada em destaque nas matérias dos jornais. As primeiras informações que circularam se baseavam no testemunho do tenente. De acordo com ele, Manuel começou a frequentar sua casa mesmo em sua ausência para encontrar-se com sua esposa, sendo repreendido e proibido categoricamente de aparecer nessas condições. Mas o casal teria continuado a se encontrar às escondidas, deixando pequenos indícios da infidelidade. Desconfiado, o tenente interpelou a filha mais velha, Natália, de 12 anos, que ingenuamente confirmou os supostos encontros clandestinos. Em seguida, ele interrogou a esposa, que negou o fato. Enfurecido, agrediu a mulher que acabou fugindo. Transtornado, Antão teria então planejado o ataque a Manuel dos Passos.

Nos dias subsequentes, o delegado tentou colher os depoimentos das vítimas, mas sem sucesso, já que o compositor convalescia da cirurgia e Margarida havia se escondido na casa de familiares em Santo Amaro. Com a recuperação parcial do compositor e o testemunho de Margarida, finalmente apareceram as novas versões. Ambos negaram decididamente o caso de infidelidade. A esposa argumentou que o marido era ciumento e que se zangou com o amigo talvez em decorrência de um gracejo tolo direcionado à filha mais velha, dizendo de maneira singela que no futuro se casaria com ela, já que era muito bonita. Disse que o testemunho desfavorável da filha foi produto do temor ao pai violento e não baseado em fatos. E esclareceu também que seu desaparecimento ocorreu por receio da violência do marido que a espancara e a perseguira com uma faca. Ressaltou ainda que ele já a teria agredido outras vezes. O depoimento de Manuel dos Passos, recolhido dramaticamente no leito do hospital, reuniu mais detalhes. De início não sabia explicar o ato do amigo, mas desconfiava que ocorrera por inveja não apenas do seu sucesso artístico, como compositor sacro e para o teatro musicado, mas também financeiro. Segundo o compositor, depois da segunda viuvez, Antão se reaproximara dele e passara a frequentar sua casa com o objetivo de fazer algumas “farras e orgias”. E que em mais de uma oportunidade, teria pedido dinheiro emprestado. Como sempre recusou a solicitação do amigo, imaginava na cama do hospital que o fato provavelmente o teria irritado, pois o tenente passou a enxovalhá-lo entre os conhecidos. Confirmou também que passava normalmente em frente à residência do tenente porque era seu caminho em direção à casa da namorada, na Travessa dos Estudantes, nº 13. Segundo o compositor, Antão sabia disso, pois fora ele mesmo que lhe apresentara a “espanhola” Rosita Carmem. Nesse trajeto, algumas vezes encontrava dona Margarida e filhos na frente da casa. Aliás, segundo o compositor, numa dessas ocasiões a mulher também lhe pedira dinheiro. Apenas isso, não havendo nenhum tipo de relação entre eles!

Os fatos e versões implicando os dois amigos começaram a ser veiculados pelos grandes jornais já nas edições de 2 de abril. O *Estado de S. Paulo* tratou o caso como um “Drama de sangue”, enquanto *O Commercio de São Paulo* o intitolou como “Scena dolorosa”. Já o *Correio Paulistano* deu o título baseado da declaração de Antão, “Honra ultrajada”. Embora tenham dado importância ao caso, nenhum dos três jornais abriu-lhe as manchetes, ou seja, não foi tratado como um “crime excepcional a ser cantado nos jornais” (FAUSTO, 1984, p. 16), como ocorreria com casos famosos poucos anos depois⁴. Bem provavelmente porque, de início, o evento envolvendo os dois músicos foi tratado como uma agressão com tiros, sendo a vítima a princípio apenas ferida. Os acontecimentos foram noticiados nas colunas internas “Notícias Diversas” do *Estado* e “Factos Diversos” do *Correio*, destinadas a comentar a trivialidade dos eventos cotidianos. Os títulos chamam atenção de imediato, já que remetem diretamente àquela “estrutura do *fait divers*”, em que os escândalos, tragédias pessoais e crimes surgiam na imprensa com uma lógica, estrutura e narrativas muito próprias (BARTHES, 1964). Era por meio dessas colunas, e também das crônicas, que os acontecimentos insignificantes, os temas mais excêntricos e fúteis relacionados à vida urbana começavam a aparecer nos grandes periódicos. Machado de Assis, ao analisar a presença inovadora do cronista e seu papel na imprensa, identificou, com a costumeira sensibilidade crítica, a nova dinâmica surgida no final do século XIX, ao comentar as mudanças ocorridas principalmente na *Gazeta de Notícias*. O jornal carioca era considerado o precursor das novidades, já que “vendida a dois vinténs, pequena, feita de notícias, de anedotas, de ditos picantes, apregoada pelas ruas”, despertando no “público o sentimento de alguma coisa nova, adequada ao espírito da cidade” (ASSIS, 1994 [1895])⁵. O esforço do jornalismo carioca nessa época, captado tão bem por Machado, era justamente no sentido de ampliar seus horizontes para além dos círculos elitizados de letrados e políticos⁶, trazendo questões que interessavam a um espectro maior da população da cidade, mesmo que a maioria ainda fosse composta de analfabetos e semiletrados. Evidentemente, essa popularização tinha o objetivo de vender mais exemplares, num claro movimento em direção à massificação⁷.

4 Como nos crimes da Galeria de Cristal e da mala, ocorridos entre 1908 e 1928, recompostos detalhadamente por Boris Fausto (2019).

5 A crônica, publicada em sua coluna “A semana”, celebrava os vinte anos do jornal.

6 Dois anos antes, em 1893, para comemorar os dezoito anos da *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis já se referira a essa modernização que ultrapassava os limites do jornalismo elitista e partidário. Para reforçar a ideia de modernidade, vinculou o novo jornalismo ao aparecimento do bonde (ASSIS, 2005 [1893], pp. 267-8).

7 O crítico inglês Raymond Williams (2007, pp. 15-26) destacou como certa “imprensa popular” inglesa oitocentista começou a demonstrar predileção por assuntos como crimes, escândalos, romances, esportes e canção popular, que serviu de referência à imprensa de modo geral.

É muito interessante observar como as partículas aparentemente dispersas no cenário urbano se associavam de diversas maneiras pela cidade. Assim como o teatro musicado, as bandas e cafés, essas seções jornalísticas também eram uma novidade. E nelas eram empilhados os eventos ligados aos novos entretenimentos urbanos, fechando assim aspectos do circuito cultural em construção no início do século. Com o tempo, foi necessário até mesmo estabelecer a diferenciação de assuntos e colunas, criando uma espécie de divisão interna, aparecendo assim as colunas especiais destinadas aos crimes, à vida boêmia, ao entretenimento⁸ e, no caso carioca, ao Carnaval e, posteriormente, à música popular⁹. Essas distinções foram necessariamente acompanhadas por uma certa “epistemologia do *fait divers*” (DARNTON, 1995, p. 92), em que repórter e cronistas eram treinados no dia a dia das redações para uma prática heurística e de escrita seguindo alguns procedimentos, imagens, clichês e ângulos. Desta maneira ia se construindo o perfil do jornalista especializado em cobrir determinada matéria e, no final da linha, formava o gosto e o tipo de leitor com suas expectativas. Em São Paulo essas diferenças demarcatórias já eram percebidas no começo do século, quando o leitor podia identificar nos órgãos de imprensa que “para anuncio de cozinheiras [‘oferece-se uma cozinheira para o trivial’ ou ‘Precisa-se de cozinheira de forno e fogão’] era o *Diário Popular*. Para descomposturas, a *Plateia*” (AMERICANO, 1957, p. 193). Ou então quando os jornais paulistanos vendidos nas ruas, a preços módicos, gritavam “pela boca maltratada dos garotos rasgados, os últimos escândalos” (GALVÃO, 1994, p. 26). Tudo leva a crer que assim ocorreu com o conflito dos músicos amigos.

Chama a atenção também como os subtítulos internos das colunas indicavam de algum modo o tratamento que os jornais davam ao caso. *O Estado* e *O Commercio de São Paulo* aparentemente procuravam manter certo distanciamento, anunciando uma tragédia chocante, embora fruto de um suposto caso amoroso. Já o *Correio Paulistano* assumiu de imediato postura mais moralizante: o drama envolvia desde o início um justificado

8 *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, mantinha desde o começo do século a seção “Palcos e Circos”, enquanto o *Correio Paulistano* tinha a coluna “Theatros, bailes e...”, que depois se tornou “Theatros e Salões”. Ambos também mantinham a coluna dedicada ao “Sport”. Ou seja, apontavam para a modernização da imprensa na forma e conteúdo.

9 No Rio de Janeiro, a trajetória do jornalista Francisco José Gomes Guimarães (1877–1947) foi exemplar nesse sentido. Ele apareceu no começo do século XX com uma coluna no *Jornal do Brasil* intitulada “Vagalume”, uma alusão clara à vida noturna que depois se tornaria seu consagrado apelido profissional. Depois escreveu a seção “Ecos Noturnos” n’*A Tribuna*, voltada sobretudo às questões policiais. Gradativamente, passou a comentar a vida boêmia de maneira geral, mais especificamente o Carnaval e depois a emergente música popular, tornando-se um dos precursores nesse tipo de crítica jornalística. Sobre a crônica musical de maneira geral, ver MORAES, 2017, cap. 2. Especificamente sobre Francisco José G. Guimarães, ver VAGALUME, 2018.

orgulho ferido pela infidelidade da esposa e do amigo desleal. Essa conduta mais conservadora e intolerante no plano dos costumes do periódico também se revelou na abordagem de casos criminais mais famosos, como identificou Boris Fausto (2019, p. 62). Durante os primeiros dias do mês, *O Estado* e *O Correio*, acompanharam de perto o desenrolar dos acontecimentos, veiculando as notícias de maneira recorrente, como num romance de folhetim. À falta de novidades, matérias menores requestravam as informações já conhecidas, funcionando como uma espécie de lembrete.

HOMICÍDIO E O TRIBUNAL DO JÚRI

O quadro mudou completamente com o agravamento da saúde da vítima. Em decorrência da cirurgia, não se sabe como nem por quê, Manuel contraiu no hospital uma pleuropneumonia que piorou nos dias seguintes. As complicações se aceleraram, fato que levou o compositor à morte em 10 de abril de 1905. O caso deixava, então, de ser uma agressão com arma de fogo e assumia a gravidade do homicídio. E deste modo deveria ser julgado por um Tribunal do Júri. O processo teve andamento nos meses seguintes, até o pronunciamento da sentença em 16 de julho. A sessão seguiu os procedimentos normais, com a apresentação das peças de acusação pelo promotor e da defesa pelo advogado do réu. A promotoria argumentou em favor do crime premeditado, pedindo punição ao assassino; já o segundo se baseou na defesa da honra, em um caso explícito de adultério. O júri, por unanimidade, resolveu pela condenação, e o juiz estipulou a pena de 21 anos de prisão. Inconformada, a defesa adiantou que entraria com recurso. Antão procurou manter serenidade com a decisão negativa e “saiu do jury acompanhado de grande massa popular com destino ao estado-maior do comando da Força” (CP, 16/07/1905), onde, como policial militar, ficaria preso.

A partir desse momento, os jornais transferiram o episódio para a “Seção Judiciária”, comum à época para noticiar as questões forenses, entre elas os acontecimentos que se passavam no “Tribunal do Jury”. Tudo indica que as histórias dos julgamentos atraíam o interesse do leitor, ao narrar o dia a dia das sessões, detalhando o ambiente físico e psicológico, os discursos e estratégias da acusação e da defesa, as atitudes dos réus e das vítimas, as reações do júri e da plateia e assim por diante. Os textos oscilavam entre o simples noticiário informativo e a crônica crítica e posicionada, usavam certa eloquência para o convencimento dos leitores, adaptando-se tanto às exigências deles como da empresa jornalística, já externando aquela dualidade da imprensa moderna (cf. SUSSEKIND, 1993, pp. 16-7). Parte da população se interessava pela forma do espetáculo que o júri oferecia e, empolgada pelas notícias da imprensa, afluía em grande número às sessões. Tanto é que várias vezes o tribunal “encheu-se desde cedo, tornando difícil a entrada na sala do jury” (CP, 16/07/1905). Em algumas

delas, na “rua em frente ao estabelecimento, não era menor a aglomeração do povo”, e foram acionados até mesmo, em certas ocasiões “praças armadas com baionetas (...) para evitar uma brusca invasão da onda popular” (CP, 14/09/1905). Assim, os vários componentes – imprensa, artistas, júri, leitor e população – envolvidos no fenômeno se retroalimentavam.

Com a aceitação do recurso, um novo julgamento de Antão foi programado para 13 de setembro de 1905. Nessa oportunidade, a defesa resolveu argumentar que, como decorrência do “lar ultrajado”, Antão teria agido “em estado de completa privação de sentidos e de inteligência” (idem). De seu lado, a promotoria alegou que a dirimente da privação dos sentidos não se coadunava com o “sangue frio e a premeditação do assassinato”. Como o júri ficou dividido, o juiz resolveu inocentar o réu. Insatisfeita com a decisão, a plateia se manifestou com vaias que vibraram intensamente no local. A promotoria apelou da sentença, e um terceiro julgamento foi marcado para 12 de dezembro. Nessa nova oportunidade, as alegações centrais de assassinato premeditado em oposição à privação dos sentidos foram reiteradas de maneira veemente pela promotoria e pela defesa, respectivamente. No entanto, a advocacia de defesa desta vez argumentou em favor de um novo fato: como havia ocorrido uma condenação e uma absolvição nos júris anteriores, diante do quadro de empate, a definição deveria ser sempre em favor do réu. A justificativa parece ter convencido o júri, cuja maioria decidiu mais uma vez em favor de Antão, restando ao juiz apenas absolver o tenente. Mas tudo indica que foram os argumentos da “honra ultrajada” e da “privação de sentidos e inteligência” as alegações determinantes para a mudança de posicionamento dos júris e a absolvição final do tenente. Na verdade, esses fundamentos eram decisivos à época e foram muito utilizados pelos advogados de defesa nos casos dos “crimes de paixão”¹⁰. Seguramente eles estavam disseminados pela sociedade, como revela a postura do cronista do *Estado* que acompanhava de perto as sessões. Ele parece dar voz às premissas, ao admitir a “viva e impressionante descrição do adultério (...) e suas consequências funestas para a sociedade”, feita pelo defensor, que argumentou de forma veemente que “os povos mais civilizados do mundo não vacilam em absolver os indivíduos que matam em desafrenta do lar ultrajado” (OESP, 14/09/1905).

10 Boris Fausto revelou esse panorama em São Paulo em *Crime cotidiano* (1984). De maneira consistente e documentada, ele apresentou vários casos de crimes de paixão em que a defesa utilizou esse argumento. Ele voltaria à questão de maneira mais detalhada em *O crime da Galeria de Cristal* (2019). Pouco antes dele, Mariza Corrêa já havia apresentado, em *Os crimes de paixão* (1981), a problemática, mostrando como o artigo do código penal que previa proteger os loucos – a privação de sentidos e inteligência – foi transposto inteligentemente para os “crimes de paixão”, com a alegação de que esse tipo de exaltação amorosa era uma forma de loucura passageira, produzindo atos irresponsáveis.

Esses casos de “crimes de paixão” e de “honra ultrajada” não eram raros e quase sempre criavam impacto na imprensa e no disse que disse das ruas paulistanas. Tanto é que vários deles acabaram sendo versificados e cantados pela cidade nos anos seguintes. Compostas por poetas anônimos, essas curiosas canções eram publicadas em papeizinhos coloridos baratos e circulavam de mão em mão, contando a última tragédia escutada nos rumores das ruas ou estampada nas páginas dos diários. Esses “poetas trágicos” compunham “modinhas para serem cantadas chorando” (*Diário Nacional*, 15/01/1928), uma vez que contavam pequenas histórias tristes e dramáticas presentes no cotidiano frenético da cidade em expansão. De certo modo, elas substituíam ou amplificavam as colunas jornalísticas, noticiando os últimos acontecimentos para a maioria composta de semiletrados e analfabetos. Com objetivo de chamar atenção e criar um registro mnemônico, esses “poetas falidos” emprestavam melodias de canções conhecidas e sobrepunham a elas novas letras, nem sempre respeitando a prosódia e a métrica original (MORAES, 2000, cap. 2). O uso da paródia e do pastiche era tática comum nas práticas culturais populares, e nesse caso específico dava a sensação da “letra posta a martelo”, segundo avaliou Antônio de Alcântara Machado. O cronista paulistano recolheu várias delas nos anos 1920 e as chamou de maneira arbitrária de “modinhas paulistanas”, publicadas postumamente (MACHADO, 1935). É perceptível como algumas delas serviram de referência para suas crônicas. Em meio às várias tragédias citadinas (suicídios, atropelamentos, abandonos, assassinatos etc.), certamente as histórias envolvendo os conflitos e crimes amorosos se destacavam. Alguns dos acontecimentos inspiraram a criação de canções que foram gravadas aparentemente sem grande impacto e repercussão (MORAES, 2008). Curiosamente, uma dessas canções, composta por Martinez Grau em 1932, ganhou a forma de marchinha para o Carnaval. Na lógica das inversões própria da festa carnavalesca, o infortúnio ganha tons tragicômicos, o drama alcança muita animação com o ritmo sacolejante e o texto apresenta uma mulher apaixonada como a criminosa:

Um, dois, três
Quem te viu quem te vê
Mulher matou o marido
Pra casar com o calabrês
(FREITAS, 1932)¹¹

11 A letra integral é: “Um, dois, três/ Quem te viu, quem te vê/ Mulher matou o marido/ Pra casar com o calabrês/ Mulher ladina/ O que vai ser da sua sina/ Aguenta, sustenta/ O calabrês vai te dar água e polenta/ Um, dois três [refrão]/ Mulher fingida/ Eu tenho pena da tua vida/ Maldosa, danada/ O calabrês não te dá macarronada/ Um, dois três...”.

Embora tenha sido tratado com atenção pela imprensa e acompanhado de perto pela população, o caso de Antão e Manuel não alcançou tanto destaque, a ponto de despertar interesse para ser musicado ou mesmo gravado, como ocorreria posteriormente, por exemplo, no caso do “crime do restaurante chinês”¹². Claro que é preciso considerar sempre que o fato ocorreu em 1905, quando a pulsação dos elementos formativos da cultura urbana dava seus primeiros batimentos. Mas a tendência do crime entre os dois amigos foi se diluir entre os outros vários acontecimentos até desaparecer, apenas adicionando um ingrediente para a formação da memória coletiva da cidade.

A MEMÓRIA DESAPARECIDA

Sem nova apelação, o maestro terminou o ano de 1905 finalmente em liberdade. Logo começaram a circular pela imprensa rumores de que o militar pediria reforma, deixando transparecer uma espécie de insatisfação do tenente com o quadro dramático vivido naquele ano. Dissolvidos os boatos ou a encenação simulada, a primeira reforma, como já visto, só se efetivaria na esteira da revolta de 1924, quando o músico foi obrigado a se afastar em razão dos conflitos políticos ocorridos na cidade (FERNANDES, 1943). Deste modo, o maestro voltou ao comando da banda e aparentemente à vida normal. Após ausência temporária na imprensa, o tenente Antão reapareceu no início de 1906 novamente nas seções culturais dos jornais. Várias apresentações sob sua batuta são registradas, mas uma delas tem um aspecto muito intrigante: a apresentação de 3 de maio de 1906 no Theatro Sant’Anna. Naquela quinta-feira, praticamente um ano depois do assassinato de Manuel dos Passos, houve um espetáculo de apoio ao Conservatório Dramático e Musical, no qual “a briosa banda da brigada policial” apresentou a “protophonia do Guarany, sob regência do provector maestro Antão”. A sessão foi dividida com a apresentação de uma “nova suíte do Caso Colonial, regida proficientemente pelo maestro Assis Pacheco” (*OESP*, 03/05/1906). Numa espécie de paramnésia, a banda e o tenente Antão e o universo do teatro musicado reaparecem lado a lado: mas Manuel dos Passos é substituído nesta reaparição por Francisco Assis Pacheco (Itu, 1865–Rio de Janeiro, 1937). O compositor, arranjador e regente paulista fora colega e parceiro de Manuel em vários espetáculos

12 O escabroso crime ocorrido em 1938 num restaurante chinês no centro da cidade mereceu a composição de Ochelsis Laureano intitulada “O crime do restaurante chinês” (*IRMÃOS LAUREANO*, 1938). Para detalhes do crime, ver FAUSTO, 2009.

musicais, alcançando até mesmo reconhecimento no Rio de Janeiro¹³. Apesar das coincidências evidentes, nada é dito ou lembrado pelos jornais. De repente, os temas embaraçosos para o maestro desapareceram da imprensa. Outros crimes tomaram lugar nos periódicos, revelando a lógica massificadora e espetacular que se implantava nos jornais. Nesse processo de seleção cultural, Manuel dos Passos e seu assassinato acabaram obscurecidos na memória coletiva.

Esse jogo de apagamento se manifesta também de modo evidente no plano das memórias individuais. Em seu texto original autobiográfico, Antão realiza uma filtragem dos acontecimentos seguindo na direção de criar aquela “ilusão biográfica” da construção da bela carreira e trajetória de vida. Para não erguer obstáculos a esse “sentido da existência narrada” (BOURDIEU, 1996, p. 184), o trágico evento de 1905 é completamente ignorado em suas memórias pessoais. Em nenhum momento é feita qualquer referência ao homicídio ou, ao menos, lembradas as tensões familiares e pessoais vividas naquele ano. Ele evita as lembranças perturbadoras para no final esquecer-las e estabelecer uma “memória feliz” e “apaziguada”, aparentemente sem que o “perdão” estivesse em seu horizonte¹⁴. Talvez em sua dinâmica interna, Antão tenha apresentado a si mesmo a absolvição penal como motivo para o perdão e supressão do acontecimento. O silêncio sobre o assunto é absoluto, como estratégia de praticar o apagamento de sua memória individual por meio do esquecimento.

Certamente, perceber a dinâmica mais abrangente da cultura musical da época ajuda a entender melhor esses processos. Pouco tempo depois dos acontecimentos, o universo vivido pelos dois protagonistas, composto pelo teatro musicado e as bandas de música, começou a declinar, tendendo também ao apagamento. Surgidos como componentes ativos no cenário cultural paulistano desde o final do século XIX e tornados populares no início do XX, esses dois territórios da música foram rapidamente ofuscados por outras formas de entretenimento e, sobretudo, pelos novos meios de difusão musical eletroeletrônicos que se expandiram a partir dos anos

13 A opereta *O Caso Colonial*, com libreto de Pedro Augusto Gomes Cardim (Porto Alegre, 1865–Rio de Janeiro, 1932) e música de Carlos de Campos (Campinas, 1866–São Paulo, 1927), estreou em 1902 e se destacou por tratar de tema regional numa época em que as peças musicais encenadas na cidade eram majoritariamente cariocas ou estrangeiras. A ação central ocorre no litoral paulista, em meados do século XVII, e conta a história de um nobre português que envia à colônia sua filha única, Maria, aconselhada a se disfarçar de rapaz (Mario), com o objetivo de conservar sua honra longe do amparo familiar. Nessas circunstâncias, ela se apaixona por Nuno, surgindo daí vários desencontros. O final tem um desenlace feliz, com a união do casal. A peça obteve sucesso de público e simpatia da embrionária crítica musical (FONSECA, 2017).

14 Sobre a dialética entre memória e esquecimento, ver RICOEUR, 2007 e WEINRICH, 2001.

1930. Embora tenham flertado de diversos modos com a fonografia e a radiofonia, essas duas práticas musicais perderam importância e espaço. A frenética dinâmica da modernidade paulistana girava rapidamente o “novo” em “velho”, acomodando-as precocemente no domínio das “antigas tradições”, dando a elas então aquele ar de inatualidade. Nesse curso de mudanças, as memórias dos dois artistas populares atuantes no cenário musical também acabaram um tanto turvadas por esse roteiro geralmente cruel da moderna cultura paulistana.

Nessa dinâmica acumuladora de esquecimentos, as historiografias (da música, da cidade e de sua cultura) também deram uma contribuição destacada, com a costumeira indiferença aos assuntos considerados desimportantes e fúteis, restando, então, às bandas, ao teatro musicado e aos dois protagonistas – Tenente Antão e Manuel dos Passos – o apagamento passageiro nos dramas da História. Todos esses componentes do cotidiano cultural de São Paulo permaneceram ignorados “à margem das obras de historiadores (...) que mal deram por sua existência” (DIAS, 1984, p. 18). Cabe ao historiador da cultura exatamente escavar esses temas impertinentes e reitantes, resistindo às projeções de “linhas evolutivas” – da música, cidade e de sua cultura –, exumando os acontecimentos que saltam fora e incomodam esses sentidos “rigorosamente” esclarecidos para, escutando o passado na suas tensões e conflitos, revelar a “beleza do morto” (CERTEAU, 2010).

REFERÊNCIAS

- AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895–1915)*. São Paulo: Saraiva, 1957.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “A semana”, 4 ago. 1895. In: _____. *Obra completa*, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. “A semana”, 6 ago. 1893. In: CARA, S. de A. (org.). *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2005, pp. 267-8.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BESSA, Virgínia de A. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914–1934)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRAS, M; AMADO, J. P (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: _____. *A cultura no plural*. 6. ed. São Paulo: Papirus, 2010.
- CORRÊA, Mariza. *Os crimes de paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DIAS, Maria Odila L. S. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- FAUSTO, Boris. *Crime cotidiano: a criminalidade em São Paulo (1880–1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O crime do restaurante chinês: Carnaval, futebol e justiça na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O crime da Galeria de Cristal: e os dois crimes da mala – São Paulo, 1908–1928*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FERNANDES, Joaquim Antão. *Minha autobiografia*. São Paulo: original datilografado, 1943.
- FONSECA, Denise. *Uma colcha de retalhos: a música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP, 2017.
- FREITAS, Raquel (intérprete). “Um, dois três”. Composição de Martinez Grau. São Paulo: Arte-Phone, 1932. Disco 4085.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Porto Alegre/São Carlos: Mercado Aberto EDUFSCar, 1994.
- IRMÃOS LAUREANO. “O crime do restaurante chinês”. Composição de Ochelsis Laureano. Rio de Janeiro: Odeon, 1938. Disco 11597.
- MACHADO, António de Alcântara. “Lira paulistana”. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, vol. XVII, 1935.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. “Cantar e contar o cotidiano: as modinhas paulistanas (anos 20/30)”. In: MATOS C. et al., (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. *Criar o mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. Tese (Livre-Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2017.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, José Roberto. *História e música em São Paulo no início do século XX: a trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2019.
- SUSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- VAGALUME (Francisco José Gomes Guimarães). *Ecos Noturnos*. Seleção e organização de Leandro A. de Miranda Pereira e Mariana Costa. Rio de Janeiro: Contracapa, 2018.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. “A imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica”. *Projeto História*, São Paulo, nº. 35, pp. 15-26, dez. 2007.