



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**A intervenção na economia da música na cidade de São
Paulo durante a Primeira República**

RAFAEL DE ABREU RIBEIRO

BRASÍLIA

NOVEMBRO – 2016

RAFAEL DE ABREU RIBEIRO

**A intervenção na economia da música na cidade de São
Paulo durante a Primeira República**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Magalhães-Castro

BRASÍLIA
NOVEMBRO – 2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R484i Ribeiro, Rafael de Abreu
A intervenção na economia da música na cidade de São Paulo durante a Primeira República / Rafael de Abreu Ribeiro; orientador Beatriz Duarte Pereira de Magalhães-Castro. -- Brasília, 2016.
187 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) -- Universidade de Brasília, 2016.

1. Musicologia. 2. Economia. 3. Escola Austríaca. I. Magalhães-Castro, Beatriz Duarte Pereira de, orient. II. Título.

RAFAEL DE ABREU RIBEIRO

A INTERVENÇÃO NA ECONOMIA DA MÚSICA NA
CIDADE DE SÃO PAULO DURANTE A PRIMEIRA
REPÚBLICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Magalhães-Castro

Banca examinadora

Profa. Dra. Beatriz Magalhães-Castro (Orientadora)

Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Fábio Barbieri

Universidade de São Paulo (FEA-RP/USP)

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes

Universidade de Brasília (UnB)

Aprovada em: _____ de _____ de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão da bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

Agradeço minha orientadora, Profa. Dra. Beatriz Magalhães-Castro, por mostrar-me os caminhos da Musicologia e pela liberdade concedida a mim na escolha do tema e conduta da pesquisa.

Agradeço aos inúmeros pesquisadores de diversas áreas que deram suas opiniões e contribuíram com suas experiências em vários tópicos desta pesquisa.

Agradeço aos meus veteranos, calouros e colegas de mestrado pelos conselhos e conversas ao longo dos anos.

Agradeço aos amigos e familiares que muito me deram apoio na clarificação das ideias e na construção da minha orientação acadêmica.

The major function of praxeology – of economics – is to bring to the world the knowledge of these indirect, these hidden, consequences of the different forms of human action.

– Murray N. Rothbard

Estatística e história são inúteis na economia a menos que acompanhadas por um entendimento dedutivo básico dos fatos.

– Henry Hazlitt

RESUMO

RIBEIRO, Rafael de Abreu. *A intervenção na economia da música na cidade de São Paulo durante a Primeira República*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Departamento de Música, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2016.

O objetivo desta pesquisa é mapear as relações do Estado e a economia da música, mais precisamente as relações da Câmara Municipal de São Paulo e suas atribuições com a música local. Foram analisadas as normas publicadas pela Câmara durante a Primeira República que tinham relação direta ou indireta com a atividade musical, seja área meio ou área fim. A Escola Austríaca de Economia forneceu subsídios teóricos para analisar as relações de causa e efeito. Descobriu-se que não havia propriamente uma política pública; as ações eram escassas, distribuídas de forma irregular ao longo do tempo e mostram uma alta concentração em certas áreas: uma grande parte das medidas visava favorecer poucas pessoas e não a área musical como um todo.

Palavras-chave: Economia. Escola Austríaca. Musicologia. São Paulo. Primeira República.

ABSTRACT

RIBEIRO, Rafael de Abreu. *The intervention in the music economy in the city of São Paulo during the First Republic.*

The purpose of this research is to map the relations of the State and the economy of music, precisely the relations of the São Paulo City Council and its attributions with local music. We analyzed the norms published by the City Council during the First Republic that had direct or indirect relation with the musical activity. The Austrian School of Economics provided theoretical subsidies to analyze cause and effect. It turned out that there were no public policy. The actions were scarce, unevenly distributed over time and shows a high concentration in certain areas: a large part of the measures aimed to favor few people and not the music area as a whole.

Keywords: Economy. Austrian School do Economics. Musicology. São Paulo. First Republic.

Lista de figuras

Figura 1 - Quantidade de publicação de normativas relacionadas à atividade musical por ano em São Paulo entre 1892 e 1930.....	30
Figura 2 - Quantidade de normativas relacionadas à atividade musical publicadas durante o mandato de cada Chefe do Executivo de 1892 a 1930.....	32
Figura 3 - Valores gasto com a manutenção do Theatro Municipal, incluindo valores despendidos com pessoal, mobiliário, seguros e outros.....	36
Figura 4 - Evolução de três tributos ao longo da Primeira República.....	43
Figura 5 - Anúncio de venda de ingressos para a primeira audição da ópera Maria Petrowna.....	48
Figura 6 - Programa do primeiro concerto de Elpídio Pereira em São Paulo.	53
Figura 7 - Chamada para o concerto público de Elpídio Pereira.....	55
Figura 8 - Valor total despendido por ano pela verba "Auxílio" e total de empresas auxiliadas.....	59
Figura 9 - Valor total despendido por ano pela verba "Auxílio" corrigido pela inflação (a partir de 1912) e total de empresas auxiliadas.....	60
Figura 10 - Evolução do gasto da prefeitura de São Paulo e evolução da inflação acumulada.....	127
Figura 11 - Anúncio da estreia da primeira temporada da SATIB.....	155
Figura 12 - Foto intitulada "São Paulo e as inundações"..	177
Figura 13 - Quantidade de normas publicadas anualmente. O número entre parênteses é o total de normas publicada durante o mandato do gestor..	178
Figura 14 - Grupo Carnavalesco Barra Funda, fundado em 1912 em Pirapora do Bom Jesus, local de peregrinação religiosa dos membros dos cordões paulistanos no início do século XX.....	179

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Quantidade de indexes versus tipo de norma. Note que uma mesma norma pode receber até dois indexes..	29
Tabela 2 - Período e duração do mandato dos chefes do Executivo municipal de São Paulo durante 1892-1930.....	30
Tabela 3 - Valores dos salários dos funcionários do Theatro Municipal de São Paulo publicado nas leis orçamentárias entre os anos 1924 e 1926..	38
Tabela 4 - Relação das normas relacionadas à SATIB. Fonte: normativa municipal de São Paulo.	66
Tabela 5 - Lista de normas que incidem sobre horário de funcionamento de estabelecimentos comerciais.....	130
Tabela 6 - Valores despendidos pela Câmara Municipal de São Paulo em prol da área musical ao longo da Primeira República..	137
Tabela 7 - Valores orçados e valores efetivamente pagos na construção do Theatro Municipal e nas temporadas da SATIB.....	138
Tabela 8 - Lista de atividades sobre as quais incidem tributos ou desonerações, agrupadas por tipo.	164

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – Contexto histórico, social, político e econômico.....	17
1.1 A formação da República.....	17
1.1.1 A população livre	18
1.1.2 Ampla participação política	19
1.1.3 Em busca da descentralização.....	19
1.1.4 A República.....	21
1.2 São Paulo durante a Primeira República.....	21
1.2.1 O crescimento durante a República	21
1.2.2 Vida social na cidade de São Paulo	23
1.3 A música em São Paulo	25
1.3.1 Origem e acesso ao conjunto documental.....	25
1.3.2 Tipos de normas	26
1.3.3 Apontamentos para música	28
1.3.4 Primeira análise do conjunto documental	28
Capítulo 2 – A normativa paulistana	33
2.1 O Theatro Municipal.....	33
2.2 Os Tributos	40
2.2.1 Tributos musicais	41
2.2.2 Imposto de viação	44
2.3 Auxílios.....	46
2.3.1 Auxílios diretos a pessoas físicas	46
2.3.2 Auxílios diretos a organizações ou eventos	59
2.4 Embelezamento urbano.....	71
2.4.1 Monumentos.....	71
2.4.2 Nomeação de vias públicas	74
2.5 Regulações	78
2.5.1 Regulação dos teatros.....	78
2.5.2 A gripe espanhola.....	83
2.5.3 Outros casos	84

Capítulo 3 – Economia e música	87
3.1 A Escola Austríaca.....	88
3.1.1 Frédéric Bastiat	90
3.1.2 Ludwig von Mises.....	94
3.1.3 Murray N. Rothbard.....	101
3.2 As consequências das políticas externas na música paulistana	107
3.2.1 Encilhamento	108
3.2.2 A Primeira Guerra Mundial	111
3.2.3 A Revolução de 1924	114
3.2.4 O declínio de 1930	117
3.2.5 Correlações com a política local	121
3.3 A análise da normativa sob a perspectiva econômica.....	122
3.3.1 Tributação, inflação e controle de preços	123
3.3.2 A intervenção no comércio	128
3.3.3 SATIB, monopólio e concorrência	131
3.3.4 O custo total	135
Considerações finais	139
Anexos	147
ANEXO 1 - Lista de normas pesquisadas.....	147
ANEXO 2 – Parecer n. 13.....	149
ANEXO 3 – Anúncio SATIB	155
ANEXO 4 – Lei n. 252	156
ANEXO 5 – Lei n. 2.186	159
ANEXO 6 – Lei n. 3.427	161
ANEXO 7 – Tributos	164
Lista de atividades sobre as quais incidem tributos ou desonerações, agrupadas por tipo	164
Transcrição de parte das normas que dispõem sobre tributos municipais incidentes sobre a atividade musical.	169
ANEXO 8 – São Paulo e as inundações.....	177
ANEXO 9 – Quantidade de normas por ano e governante	178
ANEXO 10 – Grupo Barra Funda.....	179
Referências Bibliográficas.....	180

Introdução

O propósito desta pesquisa é analisar a relação entre política municipal e a música na cidade de São Paulo durante a Primeira República. Música, como a maioria entende, é a realização sonora; porém, no entendimento desta pesquisa, essa definição vai além da atividade fim: são as relações econômicas, que englobam tanto o ato de tocar em si quanto as atividades meio, aquelas que possibilitam a realização das atividades fim. Um breve exemplo: para a realização de um concerto ou show, é necessário haver músicos tocando. Esta é a atividade fim, o objetivo da realização. Entretanto, para que ela ocorra, há uma série de eventos paralelos que dão suporte àquela atividade: é necessário que haja o local adequado, é possível que haja cobrança de direitos autorais, é necessário contratar pessoal especializado em sonorização, foi necessário a venda de instrumentos musicais. Essas são as atividades que dão suporte à atividade fim. Portanto, compreende-se também o comércio e serviços prestados a fim de realizar a execução musical.

A definição de política é muito ampla. Numa colocação simples, política pode englobar tanto os poderes executivo, legislativo e judiciário em qualquer uma das três esferas do poder: municipal, estadual e federal. Pesquisar dentro desse escopo complexo seria inviável para um prazo tão curto. Para esta pesquisa, portanto, a definição de política se ancora num ponto específico: refere-se exclusivamente à normativa produzida na Câmara Municipal de São Paulo, não englobando discussões ou outros documentos produzidos naquele local.

O período analisado é bastante extenso. A Primeira República compreende quarenta anos de governo e abarca um Brasil heterogêneo, com muitas situações específicas. Por exemplo, os fatos que deram origem à República se repercutiram durante todo o período, além de que vários acontecimentos nacionais e internacionais tiveram impactos positivos ou negativos na política e economia local, consequentemente influenciando a atividade musical.

A teoria que liga todos estes pontos é a Escola Austríaca de Economia. É desta escola de pensadores que vieram análises mais sistemáticas dos efeitos da intervenção do Estado na economia. Para cada ação praticada, há consequências diretas e indiretas. Para Barbieri,

A Economia é uma ciência que trata de fenômenos complexos. Suas variáveis explanatórias fundamentais são de natureza não observável (como valorações, planos de ação e expectativas), os fenômenos estudados (como competição, padrões de alocação, preços e flutuações econômicas) são influenciados sempre por um número muito grande de fatores, que além de não serem controláveis pelo cientista, formam estruturas que não são capturáveis por modelos que postulam apenas variáveis agregadas homogêneas (como PIB e nível de preços). Além disso, seu objeto de pesquisa (o ser humano) com frequência tem seu comportamento alterado pela influência da própria explicação teórica. (BARBIERI, 2013, p. 57)

A metodologia adotada para este trabalho se ancora fundamentalmente nas normas produzidas pela Câmara Municipal de São Paulo. São estes documentos que comprovam a intervenção do Estado na economia da música. Tais normas foram estudadas em seus contextos e suas matérias foram pesquisadas bibliograficamente. Algumas normas versavam sobre pessoas ou entidades que atuaram há mais de um século na cidade de São Paulo. Foi necessário conhecê-los para, então, tentar decifrar os impactos econômicos daquelas mesmas medidas.

Para maior compreensão de todos esses fatores, esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo abrange o contexto histórico, social e econômico de São Paulo e detalha a metodologia da pesquisa com precisão. Está dividido em três tópicos: 1) a formação da República, descrevendo os principais fatos que levaram à instauração da República, 2) São Paulo durante a Primeira República, descrevendo a vida social e econômica da cidade, e 3) A música na república paulistana, descrevendo o material a ser trabalhado e as primeiras análises sobre o conjunto documental.

O segundo capítulo traz as análises de cada uma das normas encontradas onde o Estado se cruza com a música. Tais normas foram agrupadas para melhor entendimento do leitor e para maior facilidade de compreensão da grande atividade econômica musical. Está dividido em grandes seções 1) O Theatro Municipal, descrevendo todas as normas concernentes à construção do prédio, 2) Os tributos, descrevendo as principais formas de tributação da atividade musical, bem como possíveis isenções, 3) Auxílios, descrevendo casos de pessoas físicas ou jurídicas que receberam aporte financeiro oriundo da Prefeitura, bem como investigação de cada caso, 4) Urbanização, descrevendo processos onde o Estado implementou a música nas vias públicas, como é o caso de instalação de monumentos e nomeação de logradouros, e 5) Regulações, listando todas as possibilidades de interferência na criação de prédios destinados a apresentações musicais.

O terceiro capítulo traz um cruzamento de todas essas normas com a teoria advinda da Escola Austríaca de Economia. As formas de interação econômica foram listadas tanto na forma presente quanto na ausente, ou seja, quando a Câmara *deixou* de

intervir na economia municipal quando entes federais ou estaduais intervieram anteriormente. Para melhor compreensão, o terceiro capítulo foi dividido em três partes: 1) A Escola Austríaca de Economia, trazendo um breve resumo das principais teorias especificamente sobre a Intervenção do Estado, 2) A ação externa, investigando ações de outros entes que não são a Câmara Municipal de São Paulo e que forçaram o órgão municipal a não intervir na atividade musical, 3) A análise da normativa sob a perspectiva econômica, onde as consequências indiretas das normas estudadas no Capítulo 2 vêm à tona sob orientação da Escola Austríaca. Além dessas informações, os anexos contêm valiosos dados que podem enriquecer o conhecimento do leitor e mesmo abrir espaço para futuras investigações.

Os resultados desta pesquisa formam um mapeamento de como o Estado, na figura da Câmara Municipal de São Paulo, permeava a relação entre os indivíduos, especificamente os que se beneficiavam da música. Lembre-se que a pesquisa debruça-se sobre um conjunto documental, e não sobre um caso específico da história da música. Cada um dos tópicos aqui listados podem ser objetos de pesquisas futuras, além de outros tantos tópicos cujas incidências sobre a atividade musical não puderam ser comprovadas. Há fragmentos da história que não puderam ser reconstruídos durante o decorrer desta pesquisa; fica, pois, um apelo a investimentos futuros nesta empreitada.

Infelizmente, poucos são aqueles que se aventuram a investigar a atividade musical sob a perspectiva da economia. Espero que esta pesquisa estimule mais pessoas a fazê-lo, uma vez que a compreensão do espaço musical, dos seus agentes e suas ações se tornam mais claras quando os aspectos econômicos estão inseridos na análise.

Capítulo 1 – Contexto histórico, social, político e econômico

1.1 A formação da República

Um dos períodos mais analisados pela historiografia brasileira é a Primeira República (1889-1930), juntamente com os fatos que levaram à sua instauração. (MARTINS, 1989, p. 20) Durante esta fase da pesquisa, foram encontradas poucas obras que trazem um aspecto generalista sobre o assunto. Entretanto, foram encontradas muitas obras que analisam pequenos pontos a respeito da transição para República e do período republicano em si.

Sobre a transição da Monarquia para a República, destaco a obra de Ana Luiza Martins *República: um outro olhar* (1989) e *O Despertar da República* (2001). A ideia da República chegou ao Brasil após a Revolução Americana (1776) por meio da Inconfidência Mineira (1789), e esteve presente em quase todos os movimentos insurrecionais do século XIX: Insurreição Pernambucana (1817), Confederação do Equador (1824), Cabanagem do Pará (1835), Sabinada da Bahia (1837), Balaiada do Maranhão (1838), Guerra dos Farrapos do Rio Grande do Sul (1835-45), Praieira em Pernambuco (1848). Embora o tema central fosse a república, havia diversos modelos de pensamento em circulação, com vertentes inglesa, francesa e mesmo alemã, sendo que a ideia que mais se difundiu no meio brasileiro foi o positivismo. O episódio de 15 de Novembro de 1889 está, portanto, na sequência desses movimentos. (MARTINS, 2001, pp. 55-56)

A Monarquia perdia espaço com uma velocidade impressionante: às vésperas da Proclamação, os estados RJ, SP, MG e RS possuíam 32 periódicos e 166 clubes com o propósito de difundir as ideias republicanas. (MARTINS, 2001, p. 72) Quem queria a República foi “toda uma sociedade em formação”, embora essa tal sociedade fosse “conduzida por uma elite que visava preservar seus privilégios econômicos, sociais e políticos”. O grupo mais poderoso dessa elite era formado pelos cafeicultores do oeste paulista; o outro grupo, mais numeroso, era formado pela camada média urbana. O terceiro grupo era formado por “alguns militares que, num ímpeto, cansado de esperar pela chamada do poder, resolveram assumi-lo pessoalmente, quase tomá-lo à força”. (MARTINS, 2001, p. 109)

Algumas das principais características monarquistas questionadas pelos republicanos eram a manutenção da mão-de-obra escrava, o catolicismo como religião oficial e centralização do poder com participação de poucos indivíduos na vida política. Os republicanos anunciavam um Brasil “de população livre, defensor da liberdade de pensamento e em busca da descentralização e da mais ampla participação”. (MARTINS, 1989, pp. 58-59) Hebe Mattos destaca:

Federalismos ou pelo menos descentralização, abolição do Conselho de Estado e do Senado vitalício, separação da Igreja e do Estado, criação do registro civil (...), maior participação política eleitoral, meritocracia e o fim dos privilégios nobiliárquicos estavam na ordem do dia. (MATTOS, 2012, p. 88)

1.1.1 A população livre

O debate em torno da escravidão durou muito tempo e foi alvo de muitas controvérsias. Houve dissidência entre fazendeiros e entre republicanos. Em 1870, o fazendeiro José Vergueiro concluiu que o capital empregado na compra de cem escravos equivaleria a pagar 1.666 trabalhadores livres por um ano. (TOLEDO, 2012, p. 430) Durante o Congresso Republicano, em 1873, o partido entendeu que esta questão não lhe dizia respeito, que era uma “causa social não política, da competência dos partidos monarquistas”. Se coubesse a eles resolver o assunto, deixariam a decisão para os governantes de cada Província, tendo como fundamento a indenização aos proprietários de escravos. (MARTINS, 1989, p. 49)

As ações para acabar com a escravidão se mediam em décadas: o tráfico negreiro, embora proibido no final do século XVIII, só foi efetivamente coibido no Brasil em meados de 1850; em 1871 foi promulgada a Lei do Ventre Livre; em 1885 foi promulgada a Lei dos Sexagenários. Essas duas últimas leis tinham mecanismos de indenização aos proprietários de escravos; a Lei Áurea, promulgada em 1888, não. Os donos de escravos se viram privados de suas propriedades sem receber nada em troca, fato que não ocorreu em nenhum outro país escravocrata, com exceção dos Estados Unidos. O principal motivo era a falta de recursos para arcar com indenizações aos mais de 200 mil fazendeiros, donos dos mais de 700 mil escravos libertos. (Era uma vez a velha monarquia, Setembro, 1989)

Assim, grande parte dos fazendeiros, detentores de grandes riquezas, retiraram o apoio à Monarquia e entregaram-no à causa republicana, que defendia a indenização.

1.1.2 Ampla participação política

A participação na vida política era muito cerceada. Durante o período da Monarquia, o Poder Legislativo era composto pelo Senado e Câmara dos Deputados, que se reuniam na Assembleia Geral. A escolha dos membros da Câmara dos Deputados se dava por votação indireta, tendo como pré-requisito a naturalidade brasileira, ser católico e possuir renda mínima de quatrocentos mil-réis por ano. Para o Senado, as exigências eram as mesmas, alterando-se somente a renda anual necessária para oitocentos mil-réis. Em 1881, após a reforma constitucional, esses valores subiram para oitocentos mil réis e 1.600 mil-réis, respectivamente. Como agravante, o Imperador escolhia os candidatos ao Senado por meio de uma lista tríplice. E não havia alternância de poder: o cargo de senador era vitalício. (MARTINS, 1989, p. 19) Nunes Leal acrescenta que, “apesar das sucessivas reformas, as eleições no Império sempre deixaram muito a desejar”. E cita Martinho Campos: “‘o direito de eleger representantes da nação’, no reinado de d. Pedro II, era ‘a melhor e mais pensada atribuição do Poder Moderador’”. (LEAL, 2012, pp. 210-211)

A Constituição de 1891, já republicana, partiu do voto direto e suprimiu o censo da Lei Saraiva, a lei que exigia renda anual mínima de 200\$000 para o alistamento eleitoral, e adotou o sufrágio amplo. Para ser eleitor, bastava ter idade acima de 21 anos. Entretanto, a lei ainda excluía as mulheres, “os mendigos, os analfabetos, as praças de pré (menos os alunos das escolas militares de ensino superior) e os religiosos sujeitos a voto de obediência que importasse renúncia da liberdade individual”. (LEAL, 2012, p. 325)

Apesar das limitações, o modelo proposto e implementado pelos republicanos era muito mais liberal e democrático que aquele estabelecido durante a Monarquia. Este foi um dos motivos por haver grande mobilização popular contra o Império.

1.1.3 Em busca da descentralização

Uma questão muito forte no embate da época era a centralização política e econômica, defendida pelos monarquistas e repudiada pelos republicanos. O dinheiro produzido nas províncias era enviado diretamente ao governo central do Império, que então repassava às províncias. Os republicanos defendiam que cada unidade federativa fosse autônoma para gerir os recursos próprios.

Com toda riqueza produzida na província de São Paulo, grande parte advinda da produção cafeeira, era de se esperar que a região fosse a mais retribuída pelo Império. Entretanto, não era isso que acontecia. Em 1887, devido à intensa centralização, a

província de São Paulo recolhera aos cofres públicos a quantia de 30 mil contos de réis em 549 dias, recebendo de volta apenas 4 mil contos de réis no mesmo período. (TOLEDO, 2012, p. 453) Martins coloca que, em 1870, São Paulo mandava 20 mil contos de réis para o poder central, recebendo de volta apenas 3 mil contos de réis. (MARTINS, 1989, p. 44) Uma outra fonte atesta que Alberto Sales, irmão de Campos Sales, calculava que a província paulista tinha em 1888 uma “renda anual de 25.000 contos de réis, e mais de 20.000 contos de réis vão para o governo central”. (Era uma vez a velha monarquia, Setembro, 1989)

Esse problema não estava localizado apenas em São Paulo. Segundo Leal, a receita do Império em 1888 não se diferia muito da receita de 1835. Cabia ao Tesouro do Império um grande número de rendas, como os impostos de importação, exportação, transmissão de propriedade, indústrias e profissões e o imposto predial. Com a mudança para República, entre 1890-91 pretendia-se reduzir essas rendas destinadas à União a somente quatro, ficando todas as outras para as unidades federativas. (LEAL, 2012, pp. 147-148)

Devido a centralização, o governo imperial tinha a capacidade de alocar os recursos oriundos das províncias da forma que bem entendesse, muitas vezes por decisões políticas, não pela necessidade local. Ou seja: o governo central seria até mesmo responsável por resolver pequenos problemas municipais.

Segundo Og Francisco Lemes, o corolário prático liberal-democrático estabelece que a solução de problemas não deve ser atribuída ao Estado (Governo), por considerações de custos e eficiência. Não deve ser atribuído às unidades federativas aquilo que os municípios não puderem fazer; da mesma forma, não se deve atribuir à União os problemas que as unidades federativas não possam solucionar. Dessa forma, segundo Lemes, “além de abrandar os males decorrentes da existência de um poder público coercitivo, a aplicação desse corolário [prático liberal-democrático] seria coerente com relação às ideias de descentralização, divisão e pluralidade”. (LEME; FENDT, 2009, p. 18) Esse princípio também é conhecido como princípio da subsidiariedade.

Em suma, limitar a alocação de recursos via decisões políticas refere-se justamente à descentralização do poder e autonomia da população em relação ao poder central. Para o país crescer, é necessário menos estado e mais liberdade, mais garantias de propriedade privada e menos intervenções estatais, mais regras impessoais e menos privilégios a firmas amigas do poder, mais investimento privado e menos gastos públicos

e impostos, de mais investimentos baseados em critérios econômicos e menos investimentos baseados em critérios políticos, de mais comércio e menos protecionismo, de mais empreendedorismo livre e menos dirigismo. (BARBIERI, 2013, p. 29) Os pressupostos econômicos da mudança para República se ancoravam principalmente nessas questões da descentralização econômica, beneficiando a entidade mais próxima à população, o município e o estado, em detrimento daquela mais longe, a federação.

1.1.4 A República

A transformação foi rápida: em menos de dois anos, a monarquia inchada e hierárquica cedeu espaço para uma república que se assentava no princípio do sufrágio. (MATTOS, 2012, p. 92) Ao surgir a República Federativa, as províncias transformaram-se em estados, mais autônomos em relação ao poder central. Separou-se a Igreja do Estado, estabelecendo uma maior liberdade de cultos religiosos, instituiu-se o casamento civil e a secularização dos cemitérios. (MARTINS, 2001, p. 7) Ou seja, a República veio para corrigir os males do regime monárquico: os abusos do Poder Pessoal do Imperador, a existência do Senado Vitalício, a excessiva centralização administrativa, a constante fraude eleitoral e a união da Igreja ao Estado. (MARTINS, 1989, p. 18)

1.2 São Paulo durante a Primeira República

Durante o período analisado, de 1889 a 1930, São Paulo atravessou um período turbulento, com crises econômicas locais, nacionais e internacionais, além de sofrer muitas mudanças no cenário físico e social. Foi nesse período que se tornou a capital financeira como conhecemos. São Paulo cresceu de uma cidade universitária para uma metrópole cosmopolita.

Separo aqui alguns pontos para ressaltar a importância da política na cidade: o rápido crescimento populacional e econômico da cidade e as mudanças ocorridas no plano social e físico.

1.2.1 O crescimento durante a República

O café foi uma importante fonte de receita para o Brasil, principalmente quando se tornou um item na pauta de exportações brasileiras. Em 1796, 8 mil arrobas de café foram exportadas pelo porto do Rio de Janeiro. Em 1806, dez anos depois, foram exportadas 82 mil arrobas. O valo do Paraíba respondia por 77,5% da produção brasileira

de café, o equivalente a 2,7 milhões de arrobas. Essa era a “região-chave do Brasil, geradora da riqueza que proporcionava o engate do país na economia mundial”. A região de São Paulo só começou a crescer por volta da década de 1860, quando a expansão cafeeira se migrou para o “oeste paulista”, ou seja, a região de Campinas, que ficava a oeste do vale do Paraíba. Para esse salto, foram construídas estradas de ferro, sendo primeira inaugurada em 1865: a Estrada de Ferro Santos-Jundiaí. Esta fora construída com incentivos viabilizados em lei, mas muitas outras estradas de ferro que a seguiram foram construídas com capital privado, notadamente a estrada de Itu. A cidade de São Paulo ficava na convergência dessas linhas de ferros que ligavam o interior do estado ao porto de Santos, que se tornou o principal porto escoador do café quando da expansão para o oeste paulista. Segundo Toledo, “não existiria café sem trem e não existiria trem sem café”. (TOLEDO, 2012, pp. 384-392) Em 1886, a produção brasileira de café ultrapassou 12,3 milhões de arrobas. (MARTINS, 1989, p. 25)

Os fazendeiros da região de São Paulo se mudaram para a cidade e passaram a investir em novas atividades, como a indústria. Isso acabou em implicar num crescimento das riquezas em circulação, provocando o conseqüente aumento das cidades. Sílvia Moreira coloca: “desde o começo da República a indústria encontrava-se em constante processo de expansão, alterando dessa forma a configuração urbana e social das principais cidades brasileiras”. (MOREIRA, 1988, p. 9-10)

O crescimento, que afetou o Brasil inteiro, trouxe modernidades a várias cidades. No Rio de Janeiro, a iluminação elétrica, a abertura e alargamento de novas ruas davam uma imagem à República. Belo Horizonte foi a primeira cidade planejada e criada na República. Em São Paulo, foram realizadas grandes ampliações de suas ruas e construção de estradas de ferro. (SCHWARCZ, 2012) Foi construída inclusive uma usina hidrelétrica em 1901. (MELO, 2011, p. 22)

Em 1918, a cidade de São Paulo contava com cinquenta e cinco avenidas arborizadas, algumas delas iluminadas com lâmpadas elétricas incandescentes. (MELO, 2011, p. 24) A iluminação elétrica foi um passo importantíssimo ao desenvolvimento, pois possibilitou uma mudança no estilo de vida da maioria das pessoas. Cássio Santos coloca: “a noite agora fazia parte do calendário e da vida social, abrindo o espaço público para a circulação, sobretudo das mulheres e estabelecendo a vida social em cafés, confeitarias e teatros, como marca de civilidade.” (MELO, 2011, p. 27)

Outra consequência desse crescimento foi o aumento da circulação de jornais em São Paulo, que só se tornou possível pelo aumento da classe letrada, um enfoque dado

pelo governo estadual¹. São Paulo passou da décima posição para a segunda em taxa de alfabetizados. Além disso, o grande número de imigrantes, empresários e profissionais liberais aumentou o dinheiro em circulação, favorecendo um aumento no número de jornais. (CRUZ, 2000)

1.2.2 Vida social na cidade de São Paulo

A expansão urbana ocorrida em São Paulo na virada do século XIX para o XX fez com que a cidade aumentasse sua população de 31 mil habitantes em 1872 (IBGE), para 65 mil habitantes em 1890 e cerca de 240 mil em 1900. Essa explosão demográfica foi fruto principalmente da emigração estrangeira. (MELO, 2011, p. 21) O crescimento da porcentagem de estrangeiros na capital da província passou de 8%, em 1872, a 25% em 1886 (TOLEDO, 2012, p. 436) e 55% em 1893 (MELO, 2011, p. 21). Segundo Toledo (2012, p. 436), o italiano começava a ser ouvido nas ruas tanto quanto o português. Em 1920 esse número passava para 580 mil. O número de estabelecimentos comerciais e industriais também cresceu vertiginosamente. Faria Cruz resume:

Expressando as mudanças aceleradas pelas quais passa o processo de acumulação de capitais no estado de São Paulo, em menos de meio século sua capital tem a população multiplicada em mais de vinte vezes. Esse processo, trabalhado em suas linhas centrais pela historiografia sobre a cidade, tem como um de seus sintomas mais visíveis a transformação de São Paulo de um “burgo de estudantes” (Levasseur, 1889) em “metrópole do café” (Bernardez, 1908) e “capital econômica do Brasil” (Denis, 1911). Com uma população ao redor de 30 mil habitantes em 1872, constituindo-se em nada mais que um burgo, em 1920, com mais de meio milhão de habitantes, São Paulo ganhava o *status* de metrópole brasileira. (CRUZ, 2000, p. 22)

Segundo Schwarcz, mais de 50 milhões de europeus emigraram, sendo que a maior parte foi para os EUA. Apenas 22%, cerca de 11 milhões, se destinou a América Latina, sendo desses 38% de italianos, 28% de espanhóis, 11% de portugueses e 3% de franceses e alemães. Desse contingente, 46% foram para Argentina, 33% para o Brasil, 14% para Cuba e o restante foi dividido entre Uruguai, México e Chile. (SCHWARCZ, 2012, p. 67) Esses imigrantes sofreram com o choque cultural. Os hábitos alimentares, de

¹ O governo estadual de São Paulo também foi responsável no Brasil pelas primeiras aulas de música nas escolas regulares, ainda durante a República, através do decreto n. 27 de 1890. A comum associação de Villa-Lobos ao primeiro projeto de ensino público de música é parte apenas de uma propaganda do Estado Novo repetida por historiadores que se “desinteressam pelos momentos históricos que lhe precedem ou seguem”. (JARDIM, julho/2006) Sobre a música nas escolas paulistas, ver também (JARDIM, 2004).

higiene e convívio eram díspares, além de haver muitos conflitos nas vizinhanças. Entre 1896 e 1899, chegaram 750 mil imigrantes ao estado de São Paulo, muitos dos quais escolheram a capital como destino final. Cruz define: “uma crescente população de homens despossuídos, em sua maioria estrangeiros, aí vende sua força de trabalho nas oficinas, nas fábricas, nas ferrovias, no comércio.” (CRUZ, 2000, p. 62)

Destaca-se aqui a importância dos jornais de bairro, majoritariamente voltado para os operários e, conseqüentemente, imigrantes. Entre 1890 e 1914, mais de 100 publicações eram redigidas em outros idiomas, sendo 90% em italiano ou bilíngüe com português. Muitos desses jornais se voltavam para problemas locais dos bairros onde eram publicados, mas não tardou a haver jornais que praguejassem contra o capitalismo e fizesse proselitismo ao anarquismo ou anarcossindicalismo. Estima-se que havia mil operários filiados à União dos Trabalhadores Gráficos, tendo os próprios uma revista para disseminação dessas ideias. (CRUZ, 2000) No século XX, começaram as greves. Primeiro, módicas, depois ampliando em tamanho, tanto em adesão quanto em extensão e quantidade. Entre 1919 e 1920, só na capital de São Paulo ocorreram 64 greves. (SCHWARCZ, 2012, p. 59)

Para explicar essas greves, é necessário entender o cenário local. O referido inchaço repentino das cidades também trouxe consigo mazelas sanitárias, problemas urbanísticos e sociais. (SCHWARCZ, 2012) Para consertar a parte que lhe cabia, a prefeitura investiu uma grande soma em reformas da rede de esgoto, ampliação de ruas, cemitérios e na estrutura administrativa dos agentes de saúde. Para tal, foi necessário buscar empréstimos estrangeiros, geralmente atrelados ao ouro ou à Libra inglesa. Entretanto, a I Guerra Mundial (1914-1918) e a Gripe Espanhola (1918) afetaram o mercado mundial e, conseqüentemente, o local. Isso gerou uma crise nacional entre 1917 e 1920, marcada por uma elevada inflação do custo de vida. Essa crise explica a insatisfação da população local e a quantidade de greves ocorrida entre 1919 e 1920. (MOREIRA, 1988, p. 12)

Paralelamente, ao longo das primeiras décadas do século XX o estado ia crescendo tanto a ponto de criar uma nova classe social: a dos funcionários públicos. Tal classe agremiava pessoas que não se enquadravam nas funções de operário, fazendeiro ou lavrador, doméstico ou comerciante. A burocracia oferecia uma alternativa a população das grandes cidades. (SCHWARCZ, 2012, 79-80) Schwarcz continua: “Mas não há como negar que a jovem República modernizou e institucionalizou o Brasil. Foi nessa época que as cidades começaram a crescer, a industrialização se impôs, imigrantes mudaram a

feição do país e novas formas de cidadania foram sendo implementadas”. (SCHWARCZ, 2012, p. 81)

1.3 A música em São Paulo

Durante a Primeira República, a cidade de São Paulo possuía uma intensa atividade musical. Havia clubes e sociedades artísticas, casas de instrumento, teatros e compositores residentes na cidade. Toda essa atividade estava sujeita às intervenções do Estado, direta ou indiretamente.

Não cabe aqui analisar cada concerto, cada clube, cada instituição ou evento musical para descobrir os pontos de intervenção do Estado. Pelo contrário: é melhor partir diretamente dos documentos produzidos pelo Estado que interferem na atividade musical.

1.3.1 Origem e acesso ao conjunto documental

Desde a Constituição de 1824, as cidades e vilas possuíam câmaras eletivas que tinham por função o governo econômico e municipal. Como resultado da reformulação política da Primeira República, os estados e municípios foram considerados autônomos para organizarem suas próprias leis. A Constituição de 1891 não dá nome ao órgão deliberativo municipal; portanto, o nome variava de acordo com a cidade, como, por exemplo, *Intendência*, *Conselho* ou *Câmara*. O nome do chefe executivo variava de local para local, sendo que os títulos mais recorrentes eram *prefeito*, *intendente*, *superintendente* e *agente executivo*. O chefe do executivo do município poderia ser eleito ou nomeado pela órgão deliberativo municipal, ou mesmo pelo governador do estado. (LEAL, 2012, pp. 119-124) Em São Paulo, o órgão deliberativo chamava-se Câmara Municipal e o chefe do executivo era escolhido por nomeação e votação pela Câmara Municipal, chamando-se o cargo de Intendente² de 1892 a 1898 e Prefeito a partir de 1898. Portanto, as normas produzidas pela Câmara Municipal de São Paulo no período referem-se tanto ao poder Legislativo quanto ao poder Executivo.

A formação e atuação do legislativo e executivo municipal de São Paulo foram devidamente registradas, estando os documentos acessíveis ao público de duas formas: local, em São Paulo, e virtualmente, por meio do *website* da própria Câmara Municipal. Para esta pesquisa, foi utilizado o *site* da própria Câmara Municipal de São Paulo como

² A partir de 1894, o chefe do executivo era o Presidente da Câmara Municipal, tendo dois Intendentes para auxiliá-lo. Ver Lei 121, de 06 de dezembro de 1894.

fonte dos arquivos.³ Neste *site*, é possível acessar toda a normativa⁴ num sistema de busca que filtra a pesquisa por Tipo de Norma (i.e.: lei, decreto, ato, memorando, emenda, resolução, requerimento, etc.), por Número e por Ano da publicação. Ao utilizar o sistema de busca disponível no site, foram feitas pesquisas utilizando o filtro Ano, compreendendo o período de 1892⁵ a 1930. Assim, em cada resposta o sistema exhibe toda a normativa produzida naquele ano, independentemente do Tipo ou Número da norma.

Na página do resultado são exibidos o Tipo, o Número, a Data da publicação⁶ e a Ementa (*Caput*) da norma. Ao se clicar no *link* de um desses registros, uma nova página exhibe detalhes a mais, como, por exemplo, revogação ou modificações posteriores. É possível, nessa tela, visualizar a digitalização do documento original. Por ser um documento antigo, a digitalização em arquivo *.pdf* não permite conversão em documento editável de texto.

O resultado da busca retornou apenas três tipos de normas para o recorte temporal: lei, ato e resolução. A numeração da normativa nunca se repete para o mesmo tipo. Pode haver uma Lei 1, uma Resolução 1 e um Ato 1, mas nunca pode ocorrer uma outra Lei 1. A próxima lei promulgada tem de ser, necessariamente, a Lei 2. Há poucas exceções, como Atos e Resoluções, fatos decorridos de mudanças administrativas que serão explicadas oportunamente. Dentro do recorte temporal, até outubro de 1930, foram encontrados 3435 registros para Atos, 3535 registros de Leis e 544 registros de Resoluções. Portanto, o resultado das buscas de todos os anos somados é 7514 documentos.

1.3.2 Tipos de normas

A busca no site utilizando o Ano como critério de seleção retornou três tipos de normas: Lei, Resolução e Ato. Para entender esses três tipos, é necessário entender o funcionamento da Câmara Municipal àquela época. Para tanto, basta recorrer às próprias leis.

³ Para acessar a documentação, pode-se utilizar o *link*: <http://www.camara.sp.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/leis-e-outras-normas/>. Este endereço pode variar sem prévio aviso. Os documentos aqui indicados foram consultados ao longo de janeiro de 2015 e salvos em disco rígido para posterior consultas.

⁴ Normativa é todo documento produzido pelo legislativo ou executivo.

⁵ A República foi promulgada em 1889, mas a primeira Constituição republicana é de 1891. A primeira lei municipal de São Paulo é de 1892.

⁶ A data utilizada será sempre a data de publicação da normativa, não a data de decisão da Câmara.

A Lei 1, de 29 de setembro de 1892, cria as quatro intendenções, equivalente a quatro áreas executivas: Justiça e Polícia; Higiene e Saúde Pública; Obras Municipais; Finanças. A Lei 2 especifica a competência de cada Intendente, o responsável executivo à frente das Intendenções. Em termos atuais, era como se houvessem quatro secretários, mas nenhum prefeito nem prefeitura. A Lei 7, de 28 de novembro de 1892, faz a distinção entre os dois poderes municipais: o legislativo e executivo. É nesta lei que encontramos a definição de Lei e Resolução. Lê-se, transcrito para a gramática corrente⁷:

Art. 2º - A Câmara, em sessão, delibera por meio de leis ou resoluções, referindo-se a coletividades ou individualidades; os Intendentes governam e administram nos limites dessas leis e resoluções.

Parágrafo único. Por meio de leis, quando se tratar de estabelecer regra gerais sobre polícia e economia do município. Por meio de resoluções, quando se tratar de questões isoladas e interpretar leis ou posturas em relação a um caso especial e anormal.

Os Intendentes eram nomeados pela própria Câmara e governavam através dos Atos. O exato funcionamento do executivo foi reformado por várias leis, alterando a quantidade de Intendenções e Intendentes, inclusive deixando o executivo a cargo do presidente da Câmara⁸. Isso explica a recontagem dos Atos em 1895 e 1896, quando se separou Atos de Atos Executivos⁹. Em 29 de novembro de 1898¹⁰, foi criado o cargo de prefeito pela Lei 374. A partir de então, a numeração da norma Ato foi reiniciada novamente, seguindo sem modificações até o fim do recorte temporal. Portanto o prefeito continuou a ser um dos vereadores, mas era eleito dentro da Câmara junto a um vice-Prefeito.

Esta definição entre Ato, Lei e Resolução é fundamental para analisar os diversos registros do período, pois uma determinada lei pode resultar em dezenas de atos. Por exemplo, a Lei 643 de 25 de abril de 1903, que autorizou a construção do Theatro Municipal, gerou oito Atos diretos ao longo de nove anos.

⁷ Toda transcrição de leis neste trabalho será adequada à gramática corrente.

⁸ Ver Lei 121 de 06 de dezembro de 1894. “Art. 1º - O Poder Executivo Municipal é exercido pelo Presidente da Câmara e por dois Intendentes”.

⁹ De 1893 a 1894: Ato 1 a 19. Em 1895, Ato 1 a 8. De 1896 a 1898: Ato 1 a 28 e Ato Executivo 1 a 28.

¹⁰ O resultado da busca do site alega que a lei é de 29 de outubro de 1898, mas a consulta ao documento revela que foi publicada em 29 de novembro de 1898.

1.3.3 Apontamentos para música

Esses 7514 documentos encontrados referem-se a diversas atividades. Nem todas são objetos desta pesquisa. Para filtrar apenas as devidas, foram utilizadas palavras-chave para selecionar quais itens faziam menção à música. As normas selecionadas trazem em sua Ementa ou corpo o nome de algum músico, seja compositor ou professor, ou termos como *teatro*, *música*, *espetáculo* e *artes*¹¹. Documentos que não possuíam tais termos foram acessados caso sua Ementa mencionasse algo que pudesse incidir naquela incipiente cadeia econômica da música, como, por exemplo, *comércio* e *impostos*. Um exemplo é a Lei 89, de 19 de janeiro de 1894, que obriga o fechamento de todo o comércio, definindo poucas exceções, após o meio-dia dos domingos e feriados nacionais.

Além de criar e revogar leis, a Câmara Municipal também tinha a competência de orçar a receita e despesa do município com antecedência. Essas leis, uma para cada ano¹², foram consideradas. O objetivo é obter de seu conteúdo pequenas despesas ou receitas referentes à economia da música. Como exemplo, a Lei 2.162, de 26 de outubro de 1918, “orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo, para o ano de 1919”. Nesta lei é possível ver alguns detalhes do orçamento daquele ano para o Theatro Municipal referentes às despesas gerais com pessoal, manutenção, aquisição de materiais e seguro. Nem todas as leis de orçamento possuem explicitamente uma seção para a música e, portanto, não foram consideradas nesta pesquisa.

1.3.4 Primeira análise do conjunto documental

O levantamento das normativas produzidas pela Câmara Municipal de São Paulo entre 1892 e 1930 resultou em 138 itens, entre Leis, Atos e Resoluções que mencionavam diretamente a música. Alguns documentos não puderam ser contabilizados pois sua ligação com a música se dá de forma abrangente, de forma não específica¹³. Desses 139 itens, 78 (56,1%) são Leis, 51 (36,7%) são Atos e 10 (7,2%) são Resoluções.

¹¹ O termo *concerto* foi utilizado com precaução, pois a palavra *conserto* era grafada com *c*. Ou seja, a palavra *concerto*, significando “apresentação musical”, era, na época, homônima a *concerto*, significando “reparo”.

¹² A lei de orçamentos deve ser votada no ano anterior. Como a primeira lei é de 1892, não há lei que dispõe sobre o orçamento daquele ano. Em 1911, também não foi votado orçamento; naquele caso, o prefeito Antônio Prado promulgou o Ato 373 fazendo valer para 1911 o orçamento aprovado para o ano de 1910.

¹³ Por exemplo, leis que ordenam o fechamento do comércio após certo horário. Tais normas serão analisadas no Capítulo 3, porém não são consideradas normas pensadas para incidir sobre a atividade musical.

Para o levantamento estatístico, foi dado a cada documento uma ou duas indexações temáticas de acordo com seu conteúdo. As leis de orçamento, por exemplo, receberam apenas o index *Orçamento*. O Ato 124, de 1901, que concedeu isenção de impostos de empresário do Teatro Sant'Anna, recebeu dois indexes, *Isenção* e *Teatro*. Foram utilizados treze termos para essa indexação temática, sendo eles: *auxílio, comércio, conservatório, construção, crédito, espetáculo, isenção, legislativo, monumento, orçamento, ruas, SATIB*¹⁴, *teatro* e *Theatro Municipal*. Os indexes mais recorrentes nas normativas são *Theatro Municipal*, com 33 (18,4%) ocorrências, *Orçamento*, com 30 (16,8%) ocorrências, *Crédito*, com 25 (14%) ocorrências, *Teatro*, com 19 (10,6%) ocorrências e *Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira* (SATIB), com 12 (6,7%) ocorrências. A *Tabela 1* abaixo mostra a quantidade de indexes atribuídos a cada tipo de norma.

	Lei	Resolução	Ato	Total
Auxílio	8	3	4	15
Comércio	1	0	1	2
Conservatório	3	1	1	5
Construção	1	0	8	9
Crédito	0	0	25	25
Espetáculo	4	1	5	10
Isenção	3	1	1	5
Legislativo	3	1	3	7
Monumento	3	0	0	3
Orçamento	29	0	1	30
Ruas	2	0	2	4
Teatro	16	3	1	20
Theatro Municipal	10	3	20	33
SATIB	3	0	9	12
Total				180

Tabela 1 - Quantidade de indexes versus tipo de norma. Note que uma mesma norma pode receber até dois indexes. Tabulação do autor.

¹⁴ SATIB é o acrônimo de Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira.

Uma distribuição da publicação de normativa por ano revela que o interesse pela música foi crescente, com picos ocasionais quando da construção do Theatro Municipal (1903-1912) e do financiamento de uma série de apresentações da Sociedade Anônima Teatro Ítalo-Brasileira (1926-1930). Nota-se declínios no período analisado. A *Figura 1* mostra a distribuição das 139 normativas ao longo do recorte temporal.



Figura 1 - Quantidade de publicação de normativas relacionadas à atividade musical por ano em São Paulo entre 1892 e 1930. Cálculo e plotagem do autor.

Durante esse período, São Paulo teve à frente do governo sete chefes do poder executivo. Para simplificar, foi considerado o Presidente da Câmara como o chefe do executivo quando ainda não havia o cargo de prefeito. A tabela abaixo indica o período de atuação dos líderes, seja presidente da câmara ou prefeito.

Período	Nome	Cargo
1892 a 1895 (4 anos)	Pedro Vicente de Azevedo	Presidente da Câmara
1896 a 1898 (3 anos)	Antônio Proost Rodovalho	Presidente da Câmara
1899 a 1910 (12 anos)	Antônio Prado	Prefeito
1911 a 1913 (3 anos)	Raymundo Duprat	Prefeito
1914 a 1919 (6 anos)	Washington Luis P. de Sousa	Prefeito
1920 a 1925 (6 anos)	Firminiano de Moraes Pinto	Prefeito
1926 a 1930 (5 anos)	J. Pires do Rio	Prefeito

Tabela 2 - Período e duração do mandato dos chefes do Executivo municipal de São Paulo durante 1892-1930. Tabulação do autor.

O papel de cada um destes líderes será analisado posteriormente. Cabe aqui algumas considerações: O governo de Pedro Vicente (1892-1896) foi um dos mais curtos e com baixa produção de normas relacionadas à música. Antônio Proost (1896-1898) teve

o menor mandato de todos os governantes do recorte temporal. Isso explica a pequena quantidade de normativas produzida em seu mandato (6 itens, 4,3%).

Antônio Prado (1899-1910) governou por mais tempo que qualquer outro (12 anos) e teve em seu governo a segunda maior publicação de normativas: 39 (28,1%) itens, sendo grande parte referente à construção do Theatro Municipal (1903-1911). Raymundo Duprat (1911-1913) também exerceu por apenas três anos. Entretanto, seu mandato assistiu ao fim das obras, a decoração e inauguração do Theatro Municipal. Isso por si já explica a quantidade de atos emitidos em tão pouco tempo (12 itens, 8,6%).

Washington Luis governou durante 1914 e 1919 (6 anos). A Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre 1914 e 1918 contribuiu¹⁵ para a relativamente pequena quantidade de normativas em relação à música (14 itens, 10,1%). Além disso, foi em 1918 que a gripe espanhola desembarcou em São Paulo, gerando medo, pânico e milhares de mortes. Por este motivo, os esforços dos governantes foram direcionados para conter a grave doença¹⁶. Como medida para conter a epidemia, “a Diretoria de Serviço Sanitário do município tomou medidas drásticas para se evitar grandes aglomerações urbanas, como manter fechados dia e noite os jardins públicos da cidade, suspender concertos musicais, etc.” (MELO, 2011, p. 23)

O governo de Firminiano de Moraes (1920-1925) enfrentou a Revolta Paulista de 1924, que restringiu a atividade do poder público relacionada à música: parte da normativa daquele ano¹⁷ visava conter ou remediar os efeitos da Revolta, que mais se pareceu a uma guerra, destruindo bairros inteiros da cidade.

O mandato de José Pires do Rio (1926-1929) durou apenas 5 anos, mas é dele o período com maior publicação de normativas: 40 itens (28,8%), grande parte referente às séries de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira. A queda abrupta de publicação de normativa que mencionem a atividade musical durante o ano de 1930 pode estar relacionada à Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, e à Revolução de 1930, que tivera gênese no ano anterior¹⁸.

A *Figura 2* abaixo mostra a quantidade de normativa publicada durante o mandato dos chefes do executivo do período analisado. Para uma distribuição temporal, veja o *ANEXO 9 – Quantidade de normas por ano e governante* (página 178).

¹⁵ Esse fenômeno está analisado no Capítulo 3.

¹⁶ Esse fenômeno está analisado nos Capítulos 2 e 3.

¹⁷ Essa Revolta está analisada no Capítulo 3.

¹⁸ Esses fenômenos estão analisados no Capítulo 3.

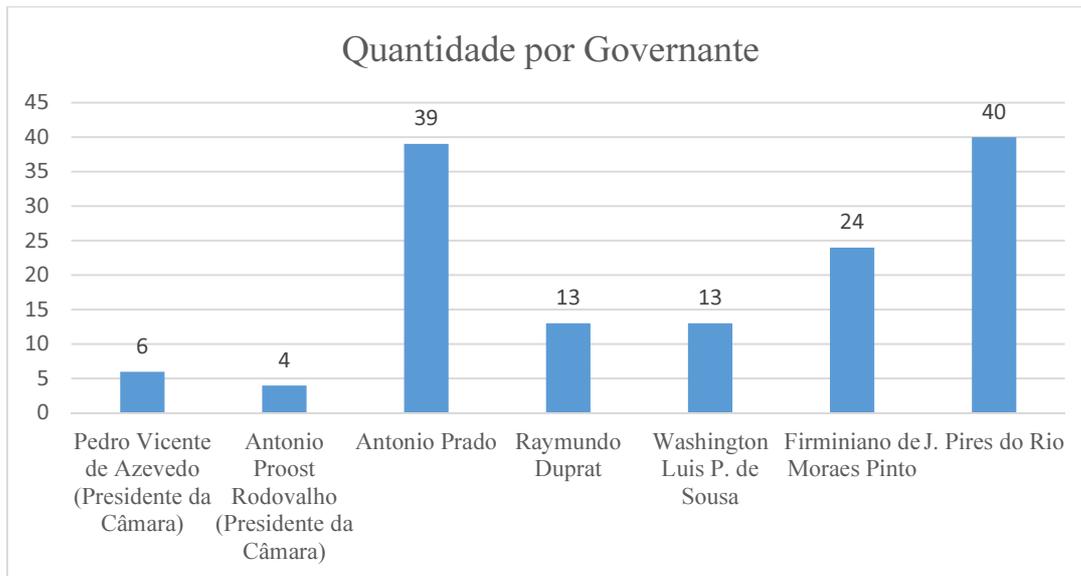


Figura 2 - Quantidade de normativas relacionadas à atividade musical publicadas durante o mandato de cada Chefe do Executivo de 1892 a 1930. Cálculo e plotagem do autor.

A análise inicial desse conjunto documental revela características importantes sobre a sociedade paulistana e a política durante a Primeira República. É possível verificar que cultura não era prioridade dos governos analisados. Entretanto, a música, mesmo que não diretamente, estava presente nas reuniões políticas. A média de publicação de normativas relacionadas direta ou indiretamente à música no período foi de 3,6 normas por ano.

Os eventos advindos dessas normas que mais chamam a atenção são: 1) a construção do Theatro Municipal de São Paulo e 2) uma série de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira. A quantidade de normativa destinada ao Theatro Municipal é um indicador da importância atribuída ao mesmo. Da mesma forma, a série de apresentações pela Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira, uma das poucas menções diretas a apresentações musicais. Ambos estão estudados com detalhes nos próximos capítulos.

É possível afirmar, também, que as políticas públicas daquele tempo em muito se diferem das políticas públicas atuais. São pequenas leis ou atos que interferem na economia em pequena escala. Quando muito, são leis ou atos que favorecem diretamente a um empreendedor ou músico. Não havia uma política de estado para a música, mas já havia um uso do estado para favorecer atividades culturais, inclusive a música, ainda que esporadicamente.

Capítulo 2 – A normativa paulistana

O objetivo deste capítulo é mostrar toda a normativa coletada e o máximo possível de informação sobre seu assunto. Os vários temas utilizados para classificar as normas foram agrupados em grandes tópicos onde o contexto histórico e possíveis problematizações são discutidos.

Assim, o leitor não encontrará, por exemplo, um tópico para “orçamento”, mas um tópico específico para o conteúdo musical nas leis orçamentárias – que podem ser impostos, auxílios, subsídios, etc. Apesar de mencionar pequenas análises econômicas, a função central desse capítulo é fornecer as bases históricas e contextuais de cada norma. Assim, as análises econômicas do terceiro capítulo fluirão mais fácil ao leitor.

2.1 O Theatro Municipal

A primeira investida da Câmara na construção de um teatro foi em 1895, concedendo isenção de impostos por 2 anos a quem construísse um ou dois teatros na capital.¹⁹ É provável que ninguém tenha se interessado pela proposta, visto que no ano seguinte emitiram nova lei autorizando a abertura de um concurso para construção de um “Theatro Municipal”.²⁰ A lei define todas as condições para inscrição: grande edifício e jardins, iluminação elétrica, cabendo apresentações líricas e dramáticas, um salão para concertos, dois salões de luxo para banquetes, bailes e reuniões, além de “cafés, charutarias e botequins de 1ª ordem, montados com luxo e conforto”. À empresa que o construísse, a Câmara concederia o uso do teatro por 20 anos, isenção de impostos sobre espetáculos, isenção do imposto “indústrias e profissões” para os estabelecimentos que funcionassem dentro do teatro, solicitação de isenção de imposto predial, que era de competência do Estado de São Paulo, direito de desapropriação do terreno necessário à edificação.

Mesmo com tantos benefícios, nenhum empresário despertou interesse. A recusa é entendível: a cidade de São Paulo era bem servida em termos de teatros. Apesar de o Teatro São José ter pegado fogo em 1898, a cidade ainda tinha outros grandes espaços à sua disposição: o teatro Politeama tornou-se o principal até ser desbancado pelo

¹⁹ Pela Lei 159, de 2 de maio de 1895.

²⁰ Lei 200, de 26 de fevereiro de 1896.

Teatro Santana em 1900²¹. Este só perdera o posto de melhor teatro da cidade com a inauguração do Theatro Municipal (TOLEDO, 2012, pp. 532-538) Segundo Lucchesi (2013, p. 110), foram inaugurados 15 teatros entre 1900 e 1911, além de outros 18 entre 1912 e 1922. Para efeitos de comparação, o Rio de Janeiro, uma cidade muito maior que São Paulo à época²², possuía doze teatros em funcionamento. (VASCONCELOS, 1985, p. 38-39) Ou seja, São Paulo possuía uma quantidade de teatros compatível com o status de capital. O problema estava na qualidade, pois nenhum teatro comportava a vinda de companhias líricas de ópera. (BERNARDES, 2004, p. 5) Uma outra hipótese para a recusa está na área econômica. A década de 1890 não foi propícia para negócios de alto risco: a crise Baring, na Argentina, e as consequências da política conhecida Encilhamento se arrastaram ao longo daqueles anos, levando o Brasil à falência em 1898. Aplicações de longo prazo, como seria o caso de um empreendimento deste tamanho, seriam inviáveis com taxas de inflação altíssimas e com as políticas financeiras em desordem²³. (FILOMENO, 2010)

Firme na decisão de financiar um teatro, a Câmara Municipal fez novas concessões em 1898²⁴: aumentou para 50 anos o prazo para isenção de impostos, o que levou três empreendedores a submeterem seus projetos. Apenas o projeto de Giacomo Leone foi aprovado²⁵. Entretanto, ele faleceu numa viagem ao exterior que tinha por finalidade justamente a captação de recursos para a empreitada. Logo, o projeto foi abandonado.

Uma vez que a iniciativa privada não conseguiu realizar a construção de um teatro daquele porte, a Câmara pensou em construí-lo com dinheiro público. O Senador Frederico Abranches defendia o uso da máquina pública para a promoção da cultura através da construção de um Theatro Municipal, enquanto o Senador Ezequiel Ramos era contra o patrocínio de atividades de entretenimento, que teriam como público alvo somente uma das classes da sociedade. Em seus argumentos estavam sólidos exemplos de como a iniciativa privada poderia financiar projetos desta magnitude: a borracha provera teatros em Manaus e Belém do Pará; o açúcar provera teatros em Recife, Salvador

²¹ No original: Theatro São José, Theatro Polytheama, Theatro Sant'Anna.

²² Segundo a Diretoria Geral de Estatística, órgão responsável pelo censo, em 1910 havia 346 mil habitantes em São Paulo. A maior cidade era o Rio de Janeiro, contando mais de 870 mil pessoas. Estes dados estão hoje disponíveis no *website* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (IBGE)

²³ Estes fatos estão analisados no Capítulo 3.

²⁴ Por meio da Lei 336, de 24 de janeiro de 1898.

²⁵ Veja a Lei 538 de 8 de outubro de 1901.

e em São Luiz. Entretanto, Abranches venceu o debate e o governo municipal pode financiar a construção de um teatro próprio. (BERNARDES, 2004, pp. 27-28)

O projeto aprovado²⁶ com valor de contrato igual a 2.308:155\$820 teve autoria dos engenheiros Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Claudio Rossi foi aprovado, sendo o primeiro responsável pela parte de engenharia e os dois últimos pelo projeto arquitetônico (TOLEDO, 2012, pp. 489-490).²⁷

O valor foi pago em parcelas de valores e periodicidade irregulares. No período entre janeiro de 1905 e novembro de 1907, foram liberados 1.753:001\$617, equivalente a quase 76% do total orçado. Em dezembro de 1907²⁸, a Câmara liberou mais 1.082:503\$000. Três anos depois²⁹, a Câmara autorizou um gasto adicional de 684:779\$606 com “decoração, guarnição, instalação elétrica de luz, ornamentação do jardim e esplanada do Theatro Municipal”. Portanto, o custo despendido pelo poder público para erguer o Theatro Municipal foi de 3.984:054\$883, ou seja, 1.675:899\$013 (72,6%) a mais que o previsto na Lei 643.

Depois de erguido, foi necessário alocar verba para custear pessoal e manutenção do prédio. Em 1911³⁰, ano de sua inauguração, a Prefeitura despendeu 50:000\$000 com pessoal e manutenção. A partir de 1912, os gastos passaram a ser votados na Câmara e publicados na Lei de Orçamentos³¹. A *Figura 3* inclui os valores nominais e os corrigidos pela inflação. Esses gastos estão divididos na maioria das leis em duas seções: o custo dos servidores e reparos ou aquisição de materiais.

²⁶ Aprovado pela Lei 643, de 25 abril 1903.

²⁷ Para se ter noção do valor, o Ato 177 de 1904 define o salário de um servente público em 90\$000 mensais. Se considerarmos este salário do servente como o menor salário público pago à época, a construção do Theatro Municipal foi autorizada por um valor superior a 25646 salários. Em valores de 2015, com um salário mínimo custando R\$ 788, o Theatro Municipal sairia por mais de R\$ 20 milhões. Obviamente, este cálculo é grosseiro e serve apenas como referência ilustrativa. Para devidos cálculos econométricos, é necessário descontar a inflação de ambos os períodos e levar em conta vários outros fatores que não são objetivo desta pesquisa.

²⁸ Lei 1.060, de 18 de dezembro de 1907 e Ato 291, de 27 de janeiro de 1908.

²⁹ Pela Lei 1.296, de 13 de março de 1910 e Ato 349, de 17 de março de 1910.

³⁰ Ato 425 e Ato 431, de 1911, abrem créditos no valor de 30:000\$000 e 20:000\$000.

³¹ A Lei 2.239, que orça a receita e despesa para o ano de 1920, não apresenta os gastos com a manutenção do Theatro Municipal. Apesar de não haver numeração nas páginas originais, percebe-se que o documento está incompleto. A página 41 do documento digitalizado termina enumerando o *Art. 3º, §7 Custeios, E) Hospital Veterinário*, deixando o item incompleto, enquanto a página seguinte começa com o *Art. 3º, §8, B) Conservação e reposição de calçamentos*. Não há como deduzir se as páginas estão perdidas no documento original ou somente no arquivo digitalizado sem uma consulta aos arquivos originais.

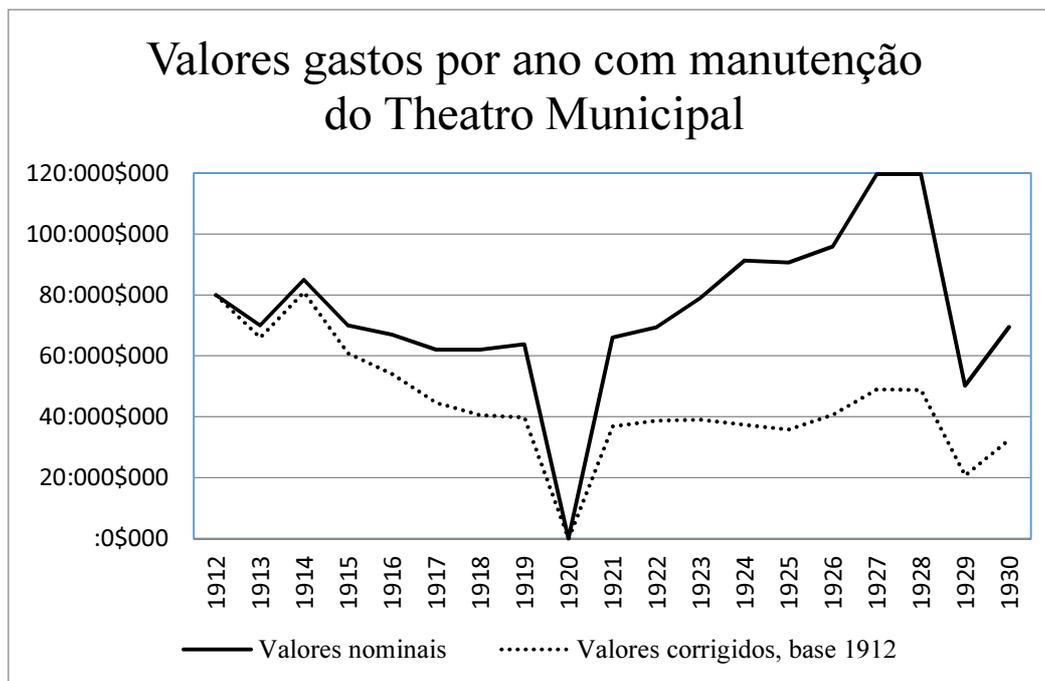


Figura 3 - Valores gasto com a manutenção do Theatro Municipal, incluindo valores despendidos com pessoal, mobiliário, seguros e outros. Fonte: leis orçamentárias municipais de 1911 a 1929. Cálculo e plotagem do autor.

É possível notar certas “falhas” no gráfico da *Figura 3*. A Lei 2.331 de 1920 provavelmente alocava os recursos destinados ao Theatro Municipal. Entretanto, o documento está incompleto: o Artigo 2 é seguido pelo Artigo 4. Nas leis orçamentárias imediatamente anteriores e posteriores, a verba destinada ao prédio encontra-se nos *Artigo 3º - §7 – Custeios, H) Theatro Municipal*. Trata-se de uma falha do documento; contudo, não é sabido se a falha encontra-se no documento original ou no documento digitalizado sem uma consulta aos arquivos físicos.

Uma falha também está presente na Lei 3.008, de 1926. O *Art. 3º - §7 – Custeios, G) Theatro Municipal* apresenta dois gastos: os “gastos gerais” e um outro sem identificação. Supõe-se que essas despesas sem título sejam referentes ao *Pessoal técnico e operário*. Não há como ter certeza se as páginas estão ausentes do documento original ou do documento digitalizado.

A Lei 3.235, de 1928, apresenta um enigma. Apesar de não aparentar estar com páginas faltantes, devido ao sistema de transporte de valores no topo das páginas, não foi localizada a informação sobre os “Gastos Gerais” do Theatro Municipal, como informado em leis anteriores e posteriores. O único valor registrado para o Theatro Municipal está sob a rubrica de gastos com “Pessoal Operário”.

A Lei 3.428, que orça a receita e fixa a despesa do município para o ano de 1930, também pode estar com páginas faltando. Os valores registrados como gastos do

Theatro Municipal estão sob a rubrica “Custeios”, faltando, portanto, os gastos com “Pessoal”.

Portanto, a análise da *Figura 3* deve levar em conta duas considerações. A primeira refere-se aos valores nulos e decrescentes (ao final do período), decorrentes da falta de informação nos documentos consultados, provavelmente falhas no armazenamento ou digitalização dos mesmos, como visto acima. A segunda refere-se ao aumento nominal dos gastos ao longo do recorte temporal. Levando-se em conta os valores brutos, pode-se pensar que o governo municipal decidiu investir maciçamente no Theatro Municipal a partir de 1919, chegando a quase 100% de incremento na verba ao longo do período analisado. Entretanto, tal análise não se sustenta ao verificar-se outros dados economicamente pertinentes, como a inflação de preços ocorrida no período. Ao corrigir os valores pela inflação calculada³² pelo índice “Custo de vida - Alimentação – RJ”, tendo a média 1912 = 100, (BRASIL, 1946, pp. 95-98) percebe-se que a evolução dos gastos de manutenção com o Theatro Municipal não foi um aumento real e nem se converteu em ganho para a atividade musical lá desenvolvida.

Considerando o aumento de gastos, convém demonstrar que houve um aumento³³ de pagamento aos funcionários do Theatro Municipal em 1925³⁴. É possível verificar os valores despendidos neste aumento na *Tabela 3*. O aumento de salários no período foi de 13,64%, possivelmente puxado por uma forte inflação que ocorria no período.

Além da manutenção prevista, o Theatro Municipal de São Paulo passou por duas reformas. A primeira foi a troca do velário do Teatro por outro com o valor máximo de 14:000\$000³⁵. A segunda, cujas leis³⁶ não trazem detalhes das reformas, custou 100:000\$000.

O Theatro Municipal tem traços arquitetônicos da moda da época, baseado no *L'Opera* de Paris. Era um dos símbolos da modernidade da capital paulista, com certeza a obra mais importante das duas primeiras décadas do século XX, fazendo parte

³² A inflação é calculada aproximadamente, uma vez que os índices oficiais só começaram a ser medidos em 1944.

³³ No período, uma forte inflação de preços estava vigente no Brasil. Os salários eram aumentados frequentemente. A Lei 3.412, de 29 de outubro de 1929, por exemplo, determina um aumento de salário conforme “tabelas anexas”. Entretanto, tais tabelas não se encontram no arquivo digitalizado.

³⁴ Definido pela Resolução 365 e seguida pelo Ato 2572. A Resolução 365 diz ter sido publicada em 15 de outubro de 1925. Porém, o mesmo documento diz que a sessão que o aprovava aconteceu no dia “19 do corrente mês”. Outra contradição está no próprio Ato 2.572, que “dá cumprimento à resolução n. 365, de 28 de setembro de 1925”.

³⁵ Autorizada pela Lei 2.325 de 09 de outubro de 1920.

³⁶ Lei 3.152, de 19 de março de 1928 e Ato 3.001, de 2 de outubro de 1928.

de um conjunto de obras realizadas pela Prefeitura devido ao crescimento acelerado da cidade (BERNARDES, 2004, p. 31). Para manter esse posto, não bastava ser um teatro bonito e funcional por dentro: era necessário que o entorno do mesmo estivesse de acordo com sua grandiosidade. Segundo Toledo, sua construção “desencadearia toda uma reestruturação em seu entorno, inclusive a do parque do Anhangabaú (...)” (2012, pp. 489-490). É nesse contexto que foi autorizada a elaboração de uma estátua de Carlos Gomes a ser colocada no jardim do Anhangabaú, na esplanada do Theatro Municipal, além de um outro monumento construído a Giuseppe Verdi, fazendo parte do conjunto arquitetônico. Essas obras serão analisadas em momento oportuno neste mesmo capítulo.

Gasto com pessoal do Theatro Municipal			
Funcionários	1925	1926	1927
1 Engenheiro chefe	7:800\$000	7:800\$000	---
1 Agente	2:700\$000	2:700\$000	3:350\$000
1 Eletricista	3:168\$000	3:643\$200	4:200\$000
1 Mestre de cena	3:168\$000	3:643\$200	4:200\$000
1 Guarda	2:851\$000	3:278\$800	3:600\$000
9 serventes	17:107\$200	20:528\$640	22:630\$000
Pessoal em dias de espetáculos	7:360\$000	7:360\$000	8:000\$000
1 Mecânico	---	---	4:200\$000
TOTAL	44:154\$200	48:953\$840	50:180\$000

Tabela 3 - Valores dos salários dos funcionários do Theatro Municipal de São Paulo publicado nas leis orçamentárias entre os anos 1924 e 1926. Fonte: Leis municipais 2659, 2932 e 3008. Tabulação do autor.

Além das estátuas, a urbanização do entorno também levou em conta as ruas e avenidas próximas ao prédio. Por exemplo, foram gastos 189:547\$323 com as obras executadas no terreno ao lado do edifício do Theatro Municipal, incluindo o melhoramento na parte extrema do viaduto³⁷. Seguindo o planejamento, houve o asfaltamento das ruas que circundam o teatro, cerca de um ano antes de sua inauguração³⁸. O calçamento em asfalto era novidade na cidade: os padrões até então eram terra batida, paralelepípedos e macadam³⁹, o calçamento mais utilizado. O processo de calçar ruas com asfalto começou em 1901 nos Estados Unidos, cobrindo as vias a macadam com piche. Portanto, o asfaltamento de uma rua em 1910 no Brasil era uma inovação tecnológica, uma novidade. Era também um processo caro, custando até dez vezes mais caro que a

³⁷ Ver Lei 1.104, de 17 de julho de 1908.

³⁸ Autorizado pela Lei 1.304, de 17 de março de 1910.

³⁹ Macadam é composto de uma dupla camada de pedras de espessuras diferentes, garantindo firmeza e estabilidade

alternativa mais utilizada. O Ato 786, de setembro de 1915, define o preço que o município estava disposto a pagar para calçamentos das ruas.

ATO N. 786, DE 2 DE SETEMBRO DE 1915

Adota a tabela de preços de recomposição de calçamento e passeios

O Prefeito do Município de S. Paulo [...] resolve adotar a seguinte tabela de preços de recomposição de calçamentos e passeios:

Calçamento de asfalto armado, m²: 25\$000
 Calçamento de asfalto em lençol, m²: 19\$616
 Calçamento a macadam alcatroado e betuminoso, m²: 12\$000
 Calçamento comum a paralelepípedos, m²: 2\$500
 Calçamento a macadam (reposição simples), m²: 1\$500
 Calçamento a macadam (em valas abertas), m²: 2\$500

[...]

Prefeitura do Município de S. Paulo, 2 de setembro de 1915, 362º da fundação de S. Paulo.

O Prefeito, Washington Luis P. de Sousa.

O Diretor Geral, Arnaldo Cintra.

Além do Theatro Municipal, o Teatro Sant'Anna também teve a sua Rua Boa Vista asfaltada, em 1911.⁴⁰ Esse asfaltamento visava melhorar as condições das vias para passagens de automóveis. A inauguração do Theatro, no dia 12 de setembro de 1911, às 22h da noite, foi tão atendida que causou o primeiro problema de trânsito em São Paulo (BERNARDES, 2004, p. 33). Naquela ocasião, não havia estacionamento oficialmente criado. Com o passar dos anos, a Prefeitura começou a criá-los. Geralmente, cada ponto comportava quatro veículos. O Theatro Municipal ganhou, porém, o maior estacionamento criado por força de lei⁴¹ até então: vinte e dois veículos poderiam estacionar na travessa que ficava atrás do prédio.

Mesmo que estas últimas leis não beneficiem a área da música diretamente, elas mostram o quanto a Câmara Municipal valorizava a figura do Theatro Municipal. O entorno precisou ser inteiramente reformado e adaptado aos novos padrões de beleza.

⁴⁰ Lei 1.405, de 07 de abril de 1911.

⁴¹ Ato 1.739, de maio de 1922, criou um ponto para dezesseis automóveis na travessa atrás do Theatro Municipal. O Ato 2.126, de agosto de 1923, estabeleceu outros seis pontos para veículos.

2.2 Os Tributos

Ao longo desta pesquisa, foram identificadas muitas formas de tributação da atividade musical. Há desde impostos cobrados de músicos e comerciantes até taxas cobradas para apresentação de espetáculos. É importante que essas diferenças sejam esclarecidas. O Código Tributário Nacional, em vigência desde 1966 pela Lei Federal n. 5.172 de 25 de outubro de 1966, define:

Art. 3º - Tributo é toda prestação pecuniária compulsória, em moeda ou cujo valor nela se possa exprimir, que não constitua sanção de ato ilícito, instituída em lei e cobrada mediante atividade administrativa plenamente vinculada.

Art. 16º - Imposto é o tributo cuja obrigação tem por fato gerador uma situação independente de qualquer atividade estatal específica, relativa ao contribuinte.

Art. 77º - As taxas cobradas pela União, pelos Estados, pelo Distrito Federal ou pelos Municípios, no âmbito de suas respectivas atribuições, têm como fato gerador o exercício regular do poder de polícia, ou a utilização, efetiva ou potencial, de serviço público específico e divisível, prestado ao contribuinte ou posto à sua disposição.

Parágrafo único. A taxa não pode ter base de cálculo ou fato gerador idênticos aos que correspondam a imposto nem ser calculada em função do capital das empresas. (BRASIL, 1966)

Para ficar mais claro: tributo refere-se a todas as cobranças feita pelo Estado sobre uma atividade legal; cobranças como multas, juros e outras formas de penalidades não são consideradas tributos. O imposto é um tipo de tributo, cobrado compulsoriamente, sobre uma atividade feita pelo contribuinte, como produzir renda, prestação de serviços privada e outros. A taxa é um tipo de tributo, cobrada pelo Estado, mediante a contraprestação de um serviço oferecida por um ente estatal, como emissão de licenças, inspeções, recolhimento de lixo urbano, emissão de documentos e outros. A tarifa é uma cobrança mediante consumo, podendo ser cobrada pelo Estado ou por empresas autorizadas, como a tarifa de luz e tarifa de pedágios.

Tais tributos podem ser cobrados em várias modalidades: valores fixos, proporcionais, regressivo e progressivo. Os valores fixos são quantias exatas e independem de cálculos; o valor total do fato gerador não alterará o tributo. Por exemplo, a taxa de Seguro de Danos Pessoais Causados por Veículos Automotores de Via Terrestre (DPVAT)⁴² é um valor fixo cobrado igualmente para todos que possuem veículos. O valor proporcional é calculado mediante uma porcentagem fixa, denominada alíquota,

⁴² O DPVAT 2016 cobrado no Distrito Federal sobre carros foi R\$ 105,65. Pode ser diferente em outros estados.

incidente sobre o valor da matéria tributável; neste caso, quanto maior o valor originário, maior será o tributo. Por exemplo, o Imposto sobre Propriedade de Veículos Automotores (IPVA) é calculado pela alíquota de 3,5% sobre o valor de mercado da matéria tributável⁴³ – no caso, um carro e seu valor de venda na Tabela FIPE⁴⁴. Os tributos progressivos ou regressivos possuem alíquotas diferentes sobre o valor de uma mesma matéria tributável. Como exemplo, o Imposto de Renda⁴⁵ (IR) possui 5 faixas de cobrança, de acordo com a renda do contribuinte, incidindo 0%, 7,5%, 15%, 22,5% ou 27,5% sobre a renda.

2.2.1 Tributos musicais

Durante o período analisado, foram encontradas várias tributações sobre as mais variadas formas de atividades comerciais ligadas à música. Para a tabela e lista completas dos tributos e seus valores, veja o *ANEXO 7*, na página 164. Segue-se aqui um resumo das atividades sobre as quais incidem impostos ou taxas⁴⁶, fixos e proporcionais.

- Concertos e espetáculos de todos os gêneros.
- Concertos em botequins e restaurantes com entrada paga.
- Fabricante e mercador de instrumentos musicais.
- Afinador, consertador e alugador de pianos.
- Fabricante e mercador de partituras.
- Pautador de papéis com estabelecimento.
- Aparelhos radiotelefônicos e acessórios.
- Bailes públicos com entrada paga.
- Estabelecimentos comerciais de música.
- Fabricante e mercador de gramofones, discos e congêneres.

⁴³ Essa alíquota refere-se ao cobrado sobre carros pelo Distrito Federal em 2016. As alíquotas podem variar em outros estados e possuir categorias diferentes, como motos e caminhões.

⁴⁴ A Tabela FIPE (Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas) é elaborada segundo critérios econômicos e pelo valor de mercado de veículos. Os valores são médias e referem-se a carros em condições impecáveis. Entretanto, fatores como conservação, cor, acessórios e modificações veiculares podem influenciar o preço final. A tabela, portanto, é apenas uma referência, porém utilizada de forma oficial para cálculo de tributos.

⁴⁵ O Imposto de Renda (IR) possui 5 faixas de cobrança de acordo com a renda auferida mensalmente. Em 2016, foram: **A)** 0% = Até R\$ 1.903,98. **B)** 7,5% = Até R\$ 2.826,65. **C)** 15% = Até R\$ 3.751,05. **D)** 22,5% = Até R\$ 4.664,68. **E)** 27,5% = Acima de R\$ 4.664,68.

⁴⁶ Em relação às definições apresentadas de imposto e taxa, nota-se um equívoco durante o período analisado: o chamado “Imposto de licença”, cobrado do contribuinte para que um estabelecimento ou espetáculo possa ser aberto ao público. Para emissão de licenças, o termo tributário correto seria taxa, não imposto. O mesmo é observado com o imposto de “Indústria e Profissões” que cobra uma taxa fixa. Como visto, a taxa refere-se a emissão de licenças. A nomenclatura, contudo, não muda a natureza ou propósito do tributo.

- Música mecânica nos cinematógrafos e outras casas de diversões.
- Músicos, só ou em banda, tocando para ganhar, harpa, rabeca, realejos ou outros quaisquer instrumentos.
- Empresários de teatros ou casas de diversões.

Dentre as modalidades de cobrança, a prefeitura utilizou o sistema fixo e o proporcional.⁴⁷ O valor fixo tem por base a natureza e a classe das indústrias e profissões. As taxas proporcionais têm por base o valor locativo do prédio ou local onde se exercita a indústria ou profissão, incidindo, portanto, uma porcentagem sobre o valor do aluguel por ano. Caso a indústria ou profissão não possua estabelecimento, aplica-se uma taxa fixa⁴⁸. As alíquotas definidas pelas Lei 862 e Lei 2.768, referentes a Imposto de Licença de espetáculos de danças, operetas, etc., são do tipo proporcional, embora não medido em porcentagens. As leis estabelecem que o valor do tributo será igual ao valor cobrado por um número de cadeiras, poltronas ou entradas do maior valor disponível⁴⁹. Dessa forma, o imposto de licença é facilmente calculado pelos empresários. Independentemente da modalidade, os impostos foram crescentes ao longo do período, muito embora tal crescimento esteja tão somente atrelado aos índices de inflação, não revelando, provavelmente, um aumento real dos valores cobrados. Entretanto, este crescimento não foi uniforme: veja, na *Figura 4*, a evolução de alguns tributos (taxa fixa) ao longo do recorte temporal.

Além das tributações, foram identificadas deduções e isenções de impostos e taxas. Em muitas normas⁵⁰, o contribuinte poderia ter redução de até 20% no imposto de Indústria e Profissões, desde que fosse pontual em seu pagamento à boca do cofre. As instituições de ensino gratuitas e sociedades sem fins lucrativos que tinham por fim o desenvolvimento das letras, ciências e artes tiveram a gratuidade na remoção do lixo decretadas em lei⁵¹. As conferências literárias, científicas ou de qualquer natureza,

⁴⁷ Para detalhes das operações de tributação, como datas de pagamento, multas, recolhimento e outras informações, refira-se às normas que tratam do assunto, como Lei 64, de 6 de setembro de 1893 ou o Ato 247, de 4 de janeiro de 1907, este último inteiramente dedicado a regulamentar a arrecadação de impostos de Indústrias e Profissões.

⁴⁸ Segundo o regulamento que acompanha a Lei 64, no Artigo 2º, Parágrafo Único, a taxa proporcional nunca será menor que 10\$000.

⁴⁹ Exemplo: A Lei 862 diz “dez cadeiras, poltronas ou entradas de maior valor”. A Lei 2.768 diz “quinze cadeiras, poltronas ou entradas de maior valor”.

⁵⁰ Por exemplo, a Lei 552, de 28 de outubro de 1902.

⁵¹ Pela Lei 1.258, de 1909, Artigo 37.

embora tenham lugar com entrada paga, tinham isenção do “imposto municipal”, sem, entretanto, mencionar qual imposto.⁵²

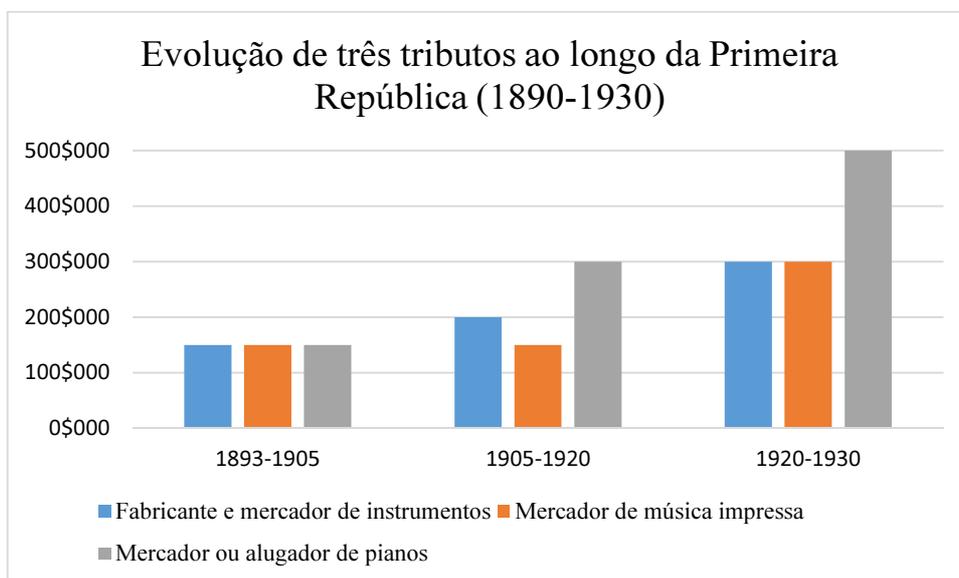


Figura 4 - Evolução de três tributos ao longo da Primeira República. Fonte: Leis 286, 1.613, 2.556, 2.768, 2.932. Plotagem do autor.

Num único caso envolvendo um contribuinte direto⁵³, a Câmara isentou do pagamento do imposto de empresário do teatro Sant’Anna o empresário Antônio Álvares Leite Penteado⁵⁴. Bastante conhecido entre os produtores de café, tornou-se também um industrial de aniagem, tecido feito com juta, fibra têxtil vegetal com a qual eram ensacados os grãos de café. (BRICK; LOUREIRO, 2012) Além desses empreendimentos, de fato comprou o antigo Teatro Provisório Paulistano, demolindo-o e construindo no seu lugar um teatro novo. No dia 26 de maio de 1900, o Teatro Sant’Anna, ou Santana, foi inaugurado, ficando no mesmo lugar até 1911. Por iniciativa do proprietário, o Teatro Santana foi transferido para uma outra localidade, inaugurado novamente em 25 de abril de 1921. Foi demolido definitivamente em 1960. (LEE-MEDDI, 2008) Não foi possível

⁵² Pela Lei 1.467, de 1911.

⁵³ Ato 124, de 9 de dezembro de 1901, deu provimento ao recurso interposto pelo empresário.

⁵⁴ Antônio de Álvares Leite Penteado foi o co-fundador da Escola de Comércio Álvares de Penteado. Em 1902, Horácio Berlinck fundou a Escola Prática de Comércio. (INSTITUCIONAL) Em 1907, encontrava-se em sérias dificuldades financeiras. Álvares Penteado percebeu as vantagens que poderiam provir de um curso aperfeiçoado de comércio e cedeu terreno, um edifício e mobiliário completo. A instituição cedeu-lhe o nome e existe até hoje. A atuação de Antônio de Álvares Leite Penteado na cidade de São Paulo foi muito significativa que ganhou inclusive uma rua com seu nome em 1907. Faleceu em 1912. (*Rua Álvares Penteado*) A passagem do Dr. Antônio Lacerda Franco por esta instituição rendeu-lhe o cargo de Diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo quando de sua inauguração, como se verá no tópico 2.3.2.3 - *O Conservatório Musical e Dramático de São Paulo* (página 67).

descobrir, com o material consultado durante a pesquisa, o conteúdo do recurso interposto pelo empresário, nem a motivação da concessão da isenção de impostos.

2.2.2 Imposto de viação

O imposto de viação cobrava um valor fixo dos prédios com propagandas afixadas, com calçamento da rua e calçadas (asfalto, macadam e outros), lotes com guias, grades ou muro cercado. Também incidia sobre a metragem e material utilizado em suas construções, sobre numeração das casas, sobre terrenos em aberto e sobre a falta de encanamento nos prédios urbanos para águas pluviais.⁵⁵

A Lei Estadual n. 1.038, de 1906, determinava que esse imposto era de recolhimento exclusivo dos municípios. Como versava sobre moradias, a prefeitura utilizou o mesmo de forma a moldar a cidade, implementando regras facilitadas e descontos àqueles que seguissem as normas impostas pelos governantes. O contrário também é válido: havia onerosos valores⁵⁶ àqueles que mantivessem imóveis, fachadas e calçadas fora dos padrões municipais. Como uma das consequências, os cortiços nas áreas centrais foram fechando-se ao longo do tempo. (CAMPOS, 2003; MORANGUEIRA, 2006; ROLNIK, 1997)

Durante o período analisado, São Paulo esteve muito dependente das rendas provenientes da arrecadação do imposto de Indústrias e Profissões, sofrendo indiretamente os efeitos das sucessivas crises econômicas acontecidas durante a Primeira República. (MONACO, 2007, p. 130) Supõe-se que o Imposto de Viação fosse uma complementação necessária, apesar da sucessivas isenções cedidas a empresas, hotéis e prédios que estavam dentro do gosto da prefeitura. Fica difícil conceber o município abrindo mão de um imposto sem causa aparente. Apesar disso, a Lei 2.417, de 9 de agosto de 1921, isenta de imposto de viação o prédio da Sociedade de Cultura Artística, e a

⁵⁵ As propagandas eram anúncios em qualquer forma, seja pôster, cartaz, colunas, letreiros, etc. Ao imposto cobrado sobre o calçamento das ruas, era possível adicionar um valor extra caso o prédio situasse numa rua onde passasse trilhos de bonde ou de outros veículos.

⁵⁶ É importante notar que este imposto tinha uma dupla função. Ao mesmo tempo que viabilizava os cofres municipais, este imposto estimulava a sociedade a adotar medidas que visavam a urbanização da cidade. Na prática colocava, o imposto era maior para moradias consideradas de baixa qualidade no centro da cidade. Por exemplo, a Lei 286 de 1896 institui que uma propriedade em ruas de 1ª ordem (centro da cidade) cercada por arame ou madeira pagaria 100\$000, enquanto outra murada ou gradeada com 1,8 metro de altura pagaria apenas 20\$000.

Resolução 114, 16 de fevereiro de 1918, isenta o Conservatório Musical e Dramático de São Paulo⁵⁷ do pagamento a taxa de viação.

A Sociedade de Cultura Artística, fundada em 1912, é uma instituição privada sem fins lucrativos cuja missão é promover e divulgar obras de artes, sejam elas artes plásticas, cênicas, exposições, concertos, danças e conferências de elevado nível técnico, cultural e artístico. Entre sua fundação e 1920, destaca-se conferências sobre música e literatura, a companhia de balés de Sergei Diaghilev, a primeira audição em São Paulo da nona sinfonia, Op. 125, de Beethoven. Entre 1920 e 1930, fim do período analisado, destaca-se uma colaboração intensa de três anos com Villa-Lobos, construção da sede própria em 1924, estreia da ópera *Os Saldunes*, de Leopoldo Miguez (1850-1902) e uma conferência de Mário de Andrade sobre Ernesto Nazareth. A instituição existe e atua até hoje. (Sociedade de Cultura Artística, 2016)

Como se vê, a Sociedade de Cultura Artística possui fins não-lucrativos. Por essa razão, enquadra-se em três das leis citadas anteriormente: A Lei 1.258, de 1909, que garante a gratuidade na remoção do lixo de entidades sem fins lucrativos que estimulem as artes; a Lei 1.467, de 1911, isentando de “imposto municipal” as conferências de qualquer gênero; é possível que o referido “imposto municipal” seja o Imposto de Viação. Apesar de sua sede ter sido construída somente em 1924, a instituição já possuía o terreno desde 1919.

O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo tem uma atuação semelhante. Seu tópico específico abordará suas características e as prováveis hipóteses da concessão de isenção deste imposto ao estabelecimento.

Há um terceiro caso. Visando estimular o comércio, a Câmara instigou os proprietários de terrenos⁵⁸ por meio da Lei 1.101, de 06 de julho de 1907, a edificarem num prazo de dois anos prédios com mais de dois pavimentos e que adotassem fachadas aprovadas pela prefeitura. Em recompensa, teriam isenção das taxas de aprovação das plantas e seus devidos emolumentos, isenção pelo prazo de cinco anos dos impostos de calçadas e todos outros denominados de viação que afetarem os tais prédios, isenção pelo prazo de cinco anos dos impostos de indústrias e profissões para lojas de diversos

⁵⁷ O Conservatório Musical e Dramático está analisado no tópico específico: 2.3.2.3 - *O Conservatório Musical e Dramático de São Paulo*, página 67.

⁵⁸ Terrenos situados nas ruas de S. Bento, Quinze de Novembro, Direita, Álvares Penteadó, Quitanda, Boa Vista, Tesouro, Anchieta, Marechal Deodoro, Esperança, Quartel, Quintino Bocaiúva, Fundação, Carmo, Barão de Itapetininga, Conselheiro Crispiniano, Vinte e Quatro de Maio, largos do Tesouro, Misericórdia, Sé, Se. Bento, S. Francisco, Palácio, Carmo, República, *Paysandú*, praças João Mendes e Antônio Prado.

setores⁵⁹, incluindo lojas de músicas impressas, pianos e outros instrumentos de música. Além disso, criou-se na mesma lei, no Artigo 4º, dois prêmios anuais de 10:000\$000 cada para os proprietários que construírem dentro do município os prédios “mais perfeitos arquitetonicamente falando”. Como trata-se de uma medida de urbanização e de estética, a lei proíbe as construções de casas dentro do perímetro urbano com argamassa simplesmente de barro ou de saibro. Não foi possível verificar, no âmbito desta pesquisa, se algum empreendimento musical foi aberto por influência desta lei.

2.3 Auxílios

2.3.1 Auxílios diretos a pessoas física

A concessão de auxílio financeiro a pessoa física ou jurídica foi uma prática identificada ao longo de todo o recorte temporal. A Câmara Municipal cedeu valores dos cofres públicos a instituições de caridade. Com o passar do tempo, passou a auxiliar pessoas físicas também, financiando projetos particulares com suposto interesse público.

Dentre os auxiliados, apenas três nomes de pessoas físicas são citados em todas as leis para receber auxílio governamental: são eles João Gomes de Araújo, Elpídio de Britto Pereira e Elias Reis e Silva. O primeiro teve sua ópera *Maria Petrowna* estreada com dinheiro público. O segundo recebeu uma subvenção para realização de três concertos. O último recebeu um auxílio ocorrer às despesas com a organização e manutenção da Companhia Lírica Ítalo-Brasileira. Numa tentativa de entender melhor as relações destes três músicos com o Estado, buscou-se, na biografia deles, outros cruzamentos de suas carreiras e o poder público.

2.3.1.1 João Gomes de Araújo

João Gomes de Araújo nasceu em Pindamonhangaba, cidade do interior de São Paulo, no dia 5 de agosto de 1846 e faleceu no dia 8 de setembro de 1943. Seu pai, Benedito Gomes, foi filiado ao Partido Liberal e acompanhou diversos movimentos políticos de seu tempo, desde a Independência até a Proclamação da República, tendo servido como vereador da Câmara Municipal daquela cidade, chegando até ser eleito Presidente daquela mesma Câmara. A inclinação política do pai permeou a vida do filho.

⁵⁹ Lojas de fazendas, modas, armarinho, alfaiates, chapéus de cabeça e de sol, calçados, camisas e roupas brancas, luvas, perfumarias, farmácia, joias, relógios, músicas impressas, pianos e outros instrumentos de música, brinquedos, livros e outros objetos de escritório, louças finas e cristais, móveis de luxo, tapeçarias, quadros, objetos de arte, espelhos, cafés, charutarias, flores, frutas, plantas, confeitarias.

Desde jovem, João Gomes mostrou grande afinidade pela música. Seu pai enviara o rapaz de 15 anos para o Conservatório de Música da Corte, onde então foi aluno de Francisco Manuel da Silva e conheceu Carlos Gomes e Elias Álvares Lobo, ambos com 25 e 26 anos respectivamente. Porém, antes da conclusão do curso teve de retornar à cidade natal a pedido de seu pai, para assumir os negócios da família.

De volta a Pindamonhangaba, Gomes não desistiu da música e fundou o Conservatório de Música com ajuda de José Maria Leite, um clarinetista. Suas atividades como músico incluíam dar aulas na cidade, nas fazendas, organizar apresentações musicais, inclusive em cidades próximas. Sua orquestra chegou a ser considerada a melhor do norte do estado de São Paulo. (ARAÚJO, 1972, p. 15) Foi nomeado procurador da Câmara Municipal em 1865 e eleito vereador da Câmara em 1877, deixando o cargo em 1880. Enquanto vereador, deu o nome Carlos Gomes a uma rua na cidade. Nesta época, o homenageado estava vivo à época e apresentava sua ópera *O Guarani* no Rio de Janeiro. Pindamonhangaba fora a “terceira cidade do Brasil a comemorar numa via pública o gênio do autor do Guarani”. (ARAÚJO, 1972, p. 17)

Desde que retornara do Rio de Janeiro para sua cidade natal, Gomes nunca deixou de compor. Em certa ocasião, o Conde Joaquim José de Moreira Lima pediu a João Gomes que compusesse uma missa para bênção e sagração da Igreja de São Benedito, em Lorena, interior de São Paulo. Os êxitos da apresentação chegaram aos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Por causa dessa missa, o Imperador Dom Pedro II concedeu-lhe um auxílio para completar seus estudos. Também intercedeu junto a José Vicente de Azevedo, deputado da Assembleia Legislativa Provincial de São Paulo, que conseguiu por unanimidade um auxílio não só para o compositor, mas para toda sua família. Mudaram-se para Milão, na Itália, em 1884.

Sua produtividade na Europa foi celebrada por muitos. O próprio Dom Pedro II, em viagem de saúde, tirou uns dias para visita-lo em Milão a fim de assistir à estreia de sua primeira ópera, intitulada *Carmosina* e dedicada ao monarca. Era 1º de maio de 1888.

Ao retornar de seus estudos, naquele mesmo ano, passou algum tempo no Rio de Janeiro para prestar contas do período de estudos. Com a instauração da República, Dom Pedro II pediu para avisar ao maestro de que não mais poderia ajuda-lo financeiramente como havia prometido.

A partir de então, fixou residência em São Paulo. A estreia nacional da ópera *Carmosina* se deu no Teatro São José, em 29 de janeiro de 1891. O teatro estava repleto

Theatro Municipal

Empresa: Centro Musical
de S. Paulo & Cia.
TEMPORADA DE 1929
Grande Cia. Lyrica Italiana

HOJE - Sabhado - - HOJE
A's 20,45

GIOCONDA

Amanhã, em vesperal:
TRAVIATA

A' NOITE:
GUARANY

A seguir:
MANON LESCAUT
Muito breve:
MARIA PETROWNA
de João Gomes de Araujo,
novidade para o Brasil.

Preços com imposto: Fri-
sas e camarotes de 1.a,
75\$; camarotes de foyer,
40\$; camarotes de 2.a, 30\$;
poltronas e balcões, 15\$;
cadelras de foyer, 10\$; ga-
lerias e amphitheatros, 5\$.

Figura 5 - Anúncio de venda de ingressos para a primeira audição da ópera Maria Petrowna. Fonte: *Correio Paulistano*, 12 de janeiro de 1929.

Campos, empreendeu nova viagem à Itália no intuito de criar uma obra significativa, “capaz de projetar internacionalmente o compositor e representar o Brasil como nação de progresso, à altura dos demais países em desenvolvimentos internacionais”. (BISPO, 2016b) Procurou, ao contrário de sugestões de amigos, um tema estrangeiro, tão

de senadores, deputados e outros da carreira política. Em março, a ópera estreou no Rio de Janeiro. (SALGADO, 2014, pp. 38-39)

Em 1892, a famosa Companhia Ferrari foi contratada para a inauguração do Teatro Colón, em Buenos Aires, capital da Argentina. Aproveitando-se da vinda para América do Sul, a companhia foi contratada⁶⁰ para mais uma apresentação da ópera de João Gomes no Brasil (ARAÚJO, 1972, p. 39), que se deu em 29 de outubro de 1892. Em 1893, João Gomes participou das festividades do 4º Centenário do Descobrimento das Américas, em Chicago, nos Estados Unidos, onde “concorreu um dos prêmios por sua composição, que pode ser encontrado no Museu do Ipiranga”. (ARAÚJO, 1972, p. 49)

É sabido que o compositor estava a par das mais importantes óperas de seu tempo na virada do século XIX para o XX. Apoiado⁶¹ pelo Presidente do Estado de São Paulo Bernardino de

⁶⁰ A autora Estephania Araújo deixa explícito que foi a Prefeitura de São Paulo quem contratou a companhia. Entretanto, a Prefeitura enquanto órgão só foi criada em 1898. Além disso, não foram encontrados nas normativas da Câmara Municipal de São Paulo nenhum registro dessa contratação.

⁶¹ No âmbito desta pesquisa, não foi possível descobrir se tal apoio foi oficial, vindo do Estado, ou pessoal, vindo diretamente do então governador.

costumeiro naquela época. Pôs-se a estudar a Rússia⁶² a fundo, incluindo os costumes, roupas, clima, geografia e história para compor a ópera *Maria Petrowna*, dedicada ao Presidente do Estado que o apoiara na viagem. Ao concluí-la, convidou a empresa G. Belletti para realizar a montagem na Itália. Após metade das parcelas quitadas, foi-lhe exigido o restante de uma só vez devido aos grandes custos de montagem. Para desgosto de João Gomes, o empresário retirara os grandes nomes do programa, reduziu o número de integrantes do coro e de bailarinas e diminuiu os efeitos de encenação. João Gomes teve de entrar na justiça para obter os direitos da ópera e os materiais em posse da empresa. Este caso só se resolveria dois anos depois com consequências drásticas: além das perdas financeiras, a ópera que se configurava com um tema atual ficou relegada ao anacronismo quando fosse estreada. (BISPO, 2016b)

Ao retornar para o Brasil, escreveu três sinfonias. A sua 3ª Sinfonia, de 1906, dedicada ao Dr. Eugênio Egas, foi transcrita para Banda Musical Sinfônica da Força Pública de São Paulo pelo próprio autor. A 4ª Sinfonia, composta em abril de 1908, foi dedicada ao Presidente do Estado de São Paulo, Dr. Jorge Tibiriçá. Tais sinfonias foram executadas no Teatro São José. Em 1906, ajudou a fundar o Conservatório Dramático e Musical junto com o Dr. Pedro Augusto Gomes Cardim. Os benefícios obtidos pelo Conservatório junto aos órgãos municipais estão analisados neste Capítulo 2. Cabe aqui citar que obteve descontos em impostos, sendo o único alvo de loterias estaduais e era “amparado pelo favor público e pelo Governo Estadual e Municipal”. (CORREIO PAULISTANO, 15 de outubro de 1909 apud ARAÚJO, 1972, p. 78)

No mesmo ano, o caso judicial envolvendo sua ópera *Maria Petrowna* foi resolvido. Apesar disso, João Gomes não realizou nenhuma montagem imediatamente. Continuou como professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e acumulou funções no Governo Federal e Estadual, pois fora chamado para “servir como censor teatral” e como “examinador em concursos para nomeações de regentes” das corporações musicais do Exército e da Força Pública Estadual. (ARAÚJO, 1972, p. 75)

Na estreia de sua quarta ópera, *Helena*⁶³, em 1916 (Theatros e Salões, 1916a), várias autoridades se fizeram presente. Entre eles, o Vice-Presidente do Estado Dr. Cândido Rodrigues, o Prefeito Washington Luís e vários senadores e deputados.

⁶² Por conta de uma querela entre Japão e Rússia, tendo esta nação sido atacada por aquela, havia em todo mundo um sentimento de mais simpatia pela Rússia que pelo Japão. Este foi o motivo que levou-o a estudar aquela nação e criar uma ópera nos moldes do Verismo que se passa na Rússia.

⁶³ A autora Estephania Araújo deixa explícito que a obra foi apresentada no Theatro Municipal em 14 de julho de 1910 (1972, p. 88); Douglas Salgado também cita a ópera como sendo de 1910. (2014, p.

Com o passar dos anos, Gomes de Araújo esperava um apoio de Bernardino de Campos, Presidente de São Paulo e seu amigo e influente no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, para a montagem da ópera *Maria Petrowna*. Entretanto, este falecera em 1915, frustrando as esperanças do compositor. Anos mais tarde, o Dr. José Pires do Rio (1880-1950), prefeito de São Paulo na gestão de 1926-1930, que mantinha uma amizade familiar de anos com Gomes Araújo, estimulou o compositor a entrar com um requerimento junto à Câmara Municipal de São Paulo para que a prefeitura concedesse um substancial apoio financeiro à montagem da obra. Uma vez aprovado, tratou-se de contratar os músicos italianos todos vindo do *Centro Musical de São Paulo*⁶⁴. O evento também foi apoiado pelos irmãos Belardi pelo fato de Gomes de Araújo manter à época vínculos estreitos com a *Sociedade Beneficente Benedetto Marcello*, o futuro Conservatório Musical Carlos Gomes. Segundo Bispo,

A realização da ópera por essa entidade italiana pode ser compreendida no contexto do exacerbado nacionalismo brasileiro da época. Com ela, os italianos procuravam ganhar simpatias através da escolha de uma obra de compositor brasileiro, ainda que criada na Itália e tratando de tema napolitano.

Essa primeira realização de *Maria Petrowna* pode ser assim considerada sob a perspectiva dos estudos culturais da imigração italiana em São Paulo nos complexos processos político-culturais de fins da década de 20. Ao mesmo tempo, a realização da obra surgia - ou poderia ser sentida - como uma manifestação que contrariava tendências nacionalistas na linguagem musical. (BISPO, 2016b)

Somente em 1929, sua ópera *Maria Petrowna*, até então inédita, foi apresentada no Theatro Municipal de São Paulo. Segundo o verbete João Gomes de Araújo, na Enciclopédia da Música Brasileira, esta é considerada sua mais importante obra. (1977, p. 44) A apresentação foi uma grande festa, com presença de autoridades, pois o patrocínio da montagem viera do erário municipal. Na Lei 3.191, de 14 de junho de 1928⁶⁵, lê-se:

91) Entretanto, o Theatro Municipal de São Paulo só foi inaugurado em 1911. Além disso, a Enciclopédia Musical Brasileira diz, no verbete João Gomes de Araújo, que a ópera *Helena* é de 1916. (MARCONDES, 1977, p. 44) Bispo (2016b) afirma que a ópera foi estreada em 14 de julho de 1916, no Theatro Municipal, o dia da Tomada da Bastilha, que é a data correta verificada em periódicos da época. Na ocasião foram apresentadas duas óperas de 1 ato em homenagem à batalha de Riachuelo e à tomada da Bastilha: a própria “*Helena*” (libreto do Dr. Bento Camargo) e a ópera “*Moema*” de Delgado de Carvalho, dirigidas pelo maestro Francisco Russo. Ainda segundo o jornal *Correio Paulistano*, o prefeito Washington Luís cedeu o Theatro Municipal para a realização do concerto. (Theatros e Salões, 1916b)

⁶⁴ Bispo (2016) cita os cantores italo-brasileiros Anita Comti, Augusto Cingolano, Bruno Carmassi, Amália Bertola, Conrado Tatanti, Eugenio Dall’Argine, Dalvador Perrota e Renato De Pascale. Além destes principais, a ópera previa um grande coro para formar os figurantes.

⁶⁵ Araújo (1972, pp. 109-110) apresenta algumas discrepâncias nesta informação: chama de “decreto” o que é uma lei, coloca a como 12 de maio de 1928 e 16 de abril de 1828 (no final da transcrição).

LEI N. 3.191, DE 14 DE JUNHO DE 1928

Autoriza o Prefeito a conceder ao maestro João Gomes de Araújo, um auxílio pecuniário para a montagem e representação de sua ópera inédita “Maria Petrowna”.

J. Pires do Rio, Prefeito do Município de S. Paulo:

Faço saber que a Câmara, em sessão de 23 do mês findo, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica o Prefeito autorizado a conceder ao maestro João Gomes de Araújo, o auxílio de 15:000\$000, para a montagem e representação da sua ópera inédita “Maria Petrowna”.

Art. 2º - Para o pagamento da referida quantia, será aberto no Tesouro o necessário crédito, revogadas as disposições em contrário.

O Diretor Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de S. Paulo, 14 de junho de 1928, 375º da fundação de S. Paulo.

O Prefeito,
J. Pires do Rio.

O Diretor Geral
Luiz Tavares.

A Câmara emitiu um total de 25:000\$000 em auxílios para o maestro João Gomes.⁶⁶ O concerto previsto para o dia 7 de janeiro de 1929 só foi estreado na semana seguinte, dia 14 de janeiro de 1929, porém aberto apenas para críticos e imprensa. Tratou-se de uma espécie de ensaio aberto. As portas abriram-se ao público no dia seguinte, já com uma imensa crítica positiva e com resumo da ópera publicados na edição do jornal Correio Paulistano. (Maria Petrowna, 1929)

É notória a participação de homens públicos e instituições, como Prefeitura, Câmara Municipal e Câmara Legislativa do Estado na vida deste compositor. Plenamente amparado pela verba pública em seus projetos, seja na bolsa de estudos, no patrocínio de obras e na manutenção de projetos de longo prazo, como foi o caso do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, João Gomes de Araújo foi um compositor prolífico. Ou seja: não é possível supor que tenha sido sustentado sem o devido mérito; sua alta

A data no corpo do texto desta dissertação está conforme o documento original oriundo da Câmara Municipal de São Paulo: 14 de junho de 1928.

⁶⁶ Lei 3.191, de 14 de junho de 1928 e Ato 2.936, de 26 de junho de 1928, autorizam o pagamento de 15:000\$000. A Lei 3.269, de 26 de fevereiro de 1929 e Ato 3.083, de 8 de março de 1929, autorizam o pagamento de 10:000\$000.

carga produtiva e seu empenho empreendedor lhe garantiram a reputação de bom compositor perante seus pares e a sociedade. Há muitas notas na imprensa da época fazendo referência a seus concertos e suas músicas, bem como cartas de grandes compositores da época do Império do começo da República que lhe transmitem elogios. Entretanto, fica patente que sua carreira foi, de certa forma, facilitada pelos contatos estabelecidos durante sua carreira como homem público e por suas ligações com autoridades locais. Seus concertos estavam sempre repletos de figuras da municipalidade, quando não do estado de São Paulo e, por vezes, figuras federais. A apresentação de sua ópera *Maria Petrowna*, efetivamente paga com dinheiro público, teve dois momentos interessantes: havia uma espera pela posição do Presidente do Estado Bernardino Campos, e a amizade de João Gomes com o Prefeito de São Paulo José Pires do Rio tornou possível a realização da ópera.

2.3.1.2 *Elpídio de Britto Pereira*

Elpídio de Britto Pereira nasceu em 16 de outubro de 1872, em Caxias, cidade do Maranhão e faleceu em 1961. Sua tenra formação musical teve início nas bandas da cidade, até que a família o enviou para estudar em Paris aos 18 anos de idade. Lá ficou por alguns anos, possivelmente até 1893⁶⁷, quando teve de retornar ao Brasil.

Ao retornar, manteve atividades em Belém-PA, São Luís-MA e, por fim, Manaus-AM. Essas atividades consistiam em realizações de concertos, tocando ao violino seja nas fileiras ou em solo, e aulas de música. Em Manaus, assumiu a cadeira de música do Ginásio Amazonense. Nessa ocasião, seu amigo Raul de Azevedo, chefe do Gabinete do Governador, procurou-o perguntando sobre sua preferência entre a cadeira de música e uma pensão do Estado, por três anos, para continuar os estudos que interrompera em Paris. Elpídio respondeu: “Naturalmente que preferi a pensão. (...) Consegui, assim, o que havia cinco anos aspirava”. (PEREIRA, 1957, p. 40) Pereira retornou a Paris em 1898.

Por um golpe de sorte, sua pensão, que venceria em 1901, foi renovada; o compositor realizou o concerto de despedida em fevereiro de 1903. Seu primeiro concerto após a viagem se deu no Teatro Amazonas, em 23 de agosto de 1903, “como uma

⁶⁷ Um dos últimos acontecimentos narrados durante sua estada em Paris é a estreia da ópera *Lohengrin*, de Wagner, em Paris. E, nessa ocasião, Pereira comenta: “Cerca de vinte anos depois, em 1913, estaria eu de novo, mas em companhia de meu amigo Américo de Viveiros, na mesma sala de espetáculos para uma outra *première* – a de ‘Parsifal’!”. (PEREIRA, 1957, p. 31) Além disso, conta que esperou 5 anos para retornar a Paris, em 1898.

homenagem ao Estado que tanto fizera” para que seus estudos musicais tivessem prosseguimento. (PEREIRA, 1957, p. 56)

Concerto Elpidio Pereira

Eis o programma do concerto que a 3 do corrente realizara o maestro Elpidio Pereira, no theatro Sant'Anna:

PRIMEIRA PARTE

Hymno do Sport-Club do Pará.

1 Ouverture Tiradentes. Orchestra.

2 Soyez heureuse pour la vie! Ballada. Tenor e pequena orchestra.

Sr. Machado de Oliveira

3 Allegro de Symphonia. Orchestra.

4 Folle par amour. Legenda. Soprano ligeiro e pequena orchestra.

Signorina Sofia Aifos

5 A Missão de Jesus. Poema symphonico. Orchestra.

SEGUNDA PARTE

6 Após a victoria. Poema symphonico. Orchestra.

7 A Brasileira. Tango. Soprano ligeiro e orchestra.

Signorina Sofia Aifos

8 Minuete. Orchestra.

9 Minha terra... Serenata. Tenor e orchestra.

Sr. Machado de Oliveira

10 Marcha Nupeial. Orchestra.

Figura 6 - Programa do primeiro concerto de Elpidio Pereira em São Paulo. Fonte: Correio Paulistano, 2 de março de 1905, p. 2

Com relativo sucesso, seguiu em uma turnê de vários anos pelo Brasil, passando pelas principais capitais do norte até uma temporada no Rio de Janeiro, onde obteve bastante êxito em seus concertos. A vontade de ir a São Paulo pairava na mente do compositor. Segundo suas palavras, “uma visita à capital bandeirante, que ainda não conhecia, ocupava constantemente minhas cogitações artísticas”. (PEREIRA, 1957, p. 60) Entretanto, Elpidio não conhecia a cidade e nem um “elemento artístico qualquer”. Após obter cartas de recomendação, organizou um concerto.

Nessa ocasião não havia em São Paulo uma orquestra permanente, exceto uma pequena orquestra que funcionava no Teatro Santana e que partiria “na próxima segunda-feira de Carnaval”. Ao invés de cancelar, Elpidio optou por realizar o concerto no sábado de Carnaval, quando ainda poderia contar a com a única orquestra existente na cidade. Sua avaliação do concerto foi assim registrada: “Apesar do grande interesse de todos esses amigos, e apesar da Imprensa que me acolheu com simpatia, meu concerto foi um fracasso: orquestra indiferente, quase sem ter sido ensaiada, e a assistência regular, mas não suficiente...”. (PEREIRA, 1957, p. 61)

O concerto, organizado com a ajuda de cidadãos paulistanos, teve o programa composto inteiramente por obras do compositor, listadas na *Figura 6*. Aconteceu na noite do dia 3 de março de 1905, no Teatro Santana. (Plateas e Salões, 1905)

Após a estada em São Paulo, passou uma temporada no Rio de Janeiro e de lá retornou a Manaus. Foi-lhe prometido formalmente “um auxílio de cinquenta contos de réis logo após o início da safra da borracha” pelo Governador Constantino Nery. (PEREIRA, 1957, p. 70) Enquanto o auxílio amazonense não se concretizava, o compositor pôs-se a trabalhar naquele estado, além de promover outra turnê pelos principais centros musicais do norte e nordeste. Com o passar dos anos, começou a desconfiar que o auxílio que lhe fora prometido não se tornaria real. Seguindo instruções do Barão do Rio Branco, que prometera ajudá-lo, protocolou um requerimento no Congresso Nacional pedindo subvenção para continuar os estudos que não completara em Paris. O pedido foi aprovado, tornando-se projeto de lei. Em fim de dezembro de 1912, o projeto foi aprovado e a lei foi sancionada em janeiro de 1913 pelo Marechal Hermes da Fonseca. A pensão tinha duração de dois anos e venceria, portanto, ao fim de 1915. Foi durante esse período que começou a compor sua ópera *Calabar*, terminando-a somente em 1921.

Ao voltar, dirigiu-se ao Rio de Janeiro a fim de realizar concertos como forma de agradecimento. Infelizmente este concerto fora adiado duas vezes antes de ser cancelado por baixa vendagem de ingressos. De volta ao norte, em visita familiar, encontrou em Belém a bailarina Anna Pavlova e sua *troupe*, que se interessou pelo bailado *Yan y Nadine*. O compositor esboçou várias tentativas de fazê-lo ser interpretado não apenas pela dançarina, que estava muito disposta, mas também em versão orquestral. O sucesso dessa peça só viria dez anos depois.

Segundo o compositor, os tempos de bonança se encerraram logo após esses eventos. Em suas palavras, “depois desses acontecimentos passei uma temporada bem difícil. Ora em São Paulo, onde realizei três concertos populares subvencionados pela Prefeitura, ora no Rio sempre lutando contra aperturas financeiras... decepção de toda maneira”. (PEREIRA, 1957, p. 84) É neste ponto que a carreira de Elpídio se cruza com o governo da cidade de São Paulo. Em agosto de 1920, após deliberação, a Câmara Municipal de São Paulo publicou a Resolução n. 156⁶⁸, reproduzida aqui:

⁶⁸ O Ato n. 1.523, de 23 de dezembro de 1920, que liberou o pagamento, foi emitido quatro meses após a publicação da lei que autorizava os concertos.

Theatro Municipal

3 GRANDES CONCERTOS
Symphonicos e Vocaes
 — A PREÇOS POPULARES —

1.º concerto — A's 20 e 1½ horas,
 DE 22 DO CORRENTE

Orchestra de 60 professores, sob a
 direcção do compositor brasileiro
 maestro

-- ELPIDIO PEREIRA --

Do programma constam obras de
 C. Gomes, Berlioz, Rossini, Wagner,
 Massenet, Levy, J. Gomes de Araujo,
 J. S. Bach e Elpidio Pereira.

Preços das localidades:

Frisa	26\$000
Camarote	26\$000
Camarote foyer	16\$000
Camarote de 2.ª	11\$000
Poltronas	5\$300
Balcão de 1.ª fila	5\$300
Balcão outras filas	4\$300
Galeria	2\$200
Amphitheatro	1\$100

Figura 7 - Chamada para o concerto público de Elpidio Pereira.
 Fonte: Correio Paulistano, 22 de dezembro de 1920, página 11.

RESOLUÇÃO N. 156

Autoriza a Prefeitura a subvencionar o maestro Elpidio de Britto Pereira com a quantia de 9:000\$000, para a realização de três concertos no Theatro Municipal.

Firmiano de Moraes Pinto, Prefeito do Município de São Paulo:

Faço saber que a Câmara, em sessão de 14 de agosto do corrente ano, decretou e eu promulgo a seguinte resolução:

Art. 1º - Fica a Prefeitura autorizada a conceder gratuitamente o Theatro Municipal, com luz e pessoal, e a subvencionar o maestro Elpidio de Britto Pereira com a quantia de nove contos de réis, para a realização de três grandes concertos sinfônicos e vocais, devendo a orquestra ser composta de mais de cinquenta figuras.

Art. 2º - A despesa ocorrerá por conta do excesso da arrecadação do corrente exercício.

Art. 3º - Revogam-se as disposições em contrário.

O Diretor Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de São Paulo, 20 de agosto de 1920, 367º da fundação de São Paulo.

O Prefeito,

Firmiano M. Pinto

O Diretor Geral, Arnaldo Cintra.

Nota-se que Elpidio chamara as apresentações de “três concertos populares subvencionados pela Prefeitura”, mas a lei nomeia-os “três grandes concertos sinfônicos e vocais”, além de mencionar que a orquestra deveria ter mais de cinquenta componentes.

O primeiro concerto aconteceu na noite do dia 22 de dezembro de 1920 (Theatro Municipal, 1920) com programa bastante variado⁶⁹:

1. *Salvador Rosa*, ouverture, C. Gomes.
2. *Danação de Fausto*, *Valsa dos Sylphos* e *Marcha Húngara*, H. Berlioz.
3. *O Rei de Lahore*, romanza-serenata [sic] para canto, J. Massenet (srta. Hermínia Russo).
4. *Calabar*, intermezzo do 3º ato. E. Pereira.⁷⁰
5. *Guilherme Tell*, ouverture, G. Rossini.
6. a) *Saudades*.
b) *Mystica* [sic], romances para canto, J. Gomes de Araújo. (srta. Hermínia Russo).
7. a) *Aria*, J. S. Bach.
b) *Serenata*, G. Pierné, para instrumentos de arco.
8. *Samba*, da Suíte Brasileira, A. Levy.

O segundo concerto aconteceu no dia 12 de janeiro de 1921, com excessiva divulgação de ser um concerto inteiramente brasileiro, talvez em resposta a alguma crítica do primeiro repertório. A ordem foi assim divulgada⁷¹:

1. *Santa Cecilia*, ouverture de Pedro de Assis.
2. *Souvenir*, de A. Nepomuceno, e *Elegia*, de H. Oswald.
3. *Yugomar*, prelúdio, intermezzo e balabile, de J. Gomes Júnior, sob a regência do professor R. Barnabé.
4. *Concerto para violino*, de Beethoven, pelo violinista brasileiro Leônidas Autuori, sob a regência do professor Z. Autuori⁷².
5. *Episódio sinfônico*, de F. Braga;
6. *Samba*, de A. Levy.

⁶⁹ A grafia das obras e dos compositores está um pouco diferente no original. Adequou-se para o padrão corrente.

⁷⁰ Esta ópera, composta entre 1914/5-1921 ainda não havia sido apresentada na íntegra. Em 1922, já no seu posto no Consulado Brasileiro em Paris, Elpidio retornou ao Rio de Janeiro numa tentativa de realizar a versão completa da ópera durante a estação lírica de comemoração do centenário da Independência. Não realizou seu sonho: “Já na presidência Arthur Bernardes [assumira em novembro de 1922], consegui executar unicamente o terceiro ato de *Calabar*, sem os coros, na Sala de Festas da Exposição do Centenário da nossa Independência, graças ao auxílio de dois contos de réis obtido do Ministério do Interior pelo seu Chefe de Gabinete, meu bom amigo Ranulfo Bocayuva Cunha”. (PEREIRA, 1957, p. 87)

⁷¹ A grafia das obras e dos compositores está um pouco diferente no original. Adequou-se para o padrão corrente.

⁷² Zacharias Autuori, que foi *spalla* da orquestra no terceiro concerto, em 9 de março de 1921.

7. *Grande suíte*, do bailado *Yan e Nadine*, de Elpídio Pereira.

O jornal Correio Paulistano cita que parte da renda deste concerto seria revertida em benefício da “Rouparia de S. José”. (Theatros, 1921a) O último concerto aconteceu no dia 9 de março de 1921. (Theatros, 1921b) Teve participação da violinista Cecília Falco e do maestro Frâncio Murino, que regeu a primeira parte do programa. No programa, constam as seguintes obras⁷³:

1. *2ª Suíte Arlésienne*, G. Bizet. (Pastorale, Intermezzo, Minueto e Farandole).
2. *Concerto para violino*, Mendelssohn. (Allegro, Allegretto, Allegro, com a sra. Cecília de Falco).
3. *Bourré e Scherzo*, E. Pereira.
4. *Sol Poente*, poema sinfônico, E. Pereira.
5. a) *Réverie*, A. Levy.
b) *Minueto*, V. Cernicchiaro.
c) *Réverie*, Agnello Franca.
d) *Mística* – Romance sem palavras, S. Campanite.
6. *Polonaise de Concerto*, Paul Vidal.⁷⁴

Vários anúncios no jornal Correio Paulistano diziam que a orquestra continha 60 professores, portanto preenchendo os requisitos solicitados pela lei. Foi notada, também, a presença de autoridades, como o próprio governador do Estado de São Paulo, o que mostra o alcance político desses concertos.

Convém destacar a presença de músicas do próprio Elpídio de Britto Pereira em todos estes concertos. Sabe-se que o compositor organizou os concertos, mas não foi possível descobrir se a iniciativa foi do próprio ou da Câmara Municipal.

2.3.1.3 *Elias Reis e Silva*

Há poucas informações sobre o tenor brasileiro Elias Reis e Silva (1895-1958), natural de Recife, capital de Pernambuco, tem poucas informações disponíveis. Sabe-se que estudou com Cornoletti e Sante-Athos e que sua estreia⁷⁵ como cantor se deu no Theatro Municipal de São Paulo no papel do duque de Mântua, na ópera *Rigolletto*.

⁷³ Novamente, a grafia das obras e compositores listados na página 4 da edição de 22 de dezembro de 1922 do jornal Correio Paulistano apresta algumas diferenças da grafia atualmente utilizada.

⁷⁴ Paul Vidal (1863-1931) fora professor de Elpídio Pereira na França.

⁷⁵ Arakelyan (2012) cita a data como 1923; a Enciclopédia da Música Brasileira (1977) cita a data como 1924.

Apresentou-se em Porto Alegre e Rio de Janeiro, cantando óperas de Verdi (*Rigoletto*, *Il Trovatore*), Carlos Gomes (*Maria Tudor*, *Il Guarany*) e Mascagni (*Cavalleria rusticana*). Foi o solista da primeira apresentação em português de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, apresentada em 1935. (MARCONDES, 1977) Segundo Arakelyan (2012), apesar de ter apenas um registro fonográfico, o tenor atuou nos seguintes papéis de destaque:

- 1923, São Paulo, Theatro Municipal – *Rigoletto*, de Verdi (Duque).
- 1929, São Paulo, Teatro Santana – *Il Trovatore*, de Verdi (Manrico).
- 1931, Buenos Aires, Teatro Marconi – *Gioconda*, de Ponchielli (Enzo).
- 1933, São Paulo, Theatro Municipal – *Otello*, de Verdi (Otello).
- 1933, São Paulo, Theatro Municipal – *Pagliacci*, de Leoncavallo (Canio).

Reis e Silva cantava muito em companhia de sua mulher, a soprano Carmen Gomes. Há vários registros de ambos cantando duetos em concertos e recitais pelo Brasil. Como exemplos, Bassanetti (2013) aponta que o casal se apresentou em 1943 em Catanduva e o jornal carioca *Correio da Manhã* comunicou a presença do casal em transmissão de rádio especial comemorativa do Aniversário da República em 1930. (*Correio da Manhã*, 15 de novembro de Capa, 1930) A soprano foi homenageada pela cidade do Rio de Janeiro com um busto na Praça Paris. (*Pontos turísticos e culturais*, 2016)

Em janeiro 1924, a Câmara Municipal de São Paulo deu-lhe um auxílio⁷⁶ de 20:000\$000 para ocorrer às despesas com a organização e manutenção da Companhia Lírica Ítalo-Brasileira⁷⁷. Esta companhia estreara pouco tempo antes, no dia 4 de dezembro de 1923, no Theatro Municipal de São Paulo. O programa era a ópera *Rigoletto*, de Verdi, tendo como solistas o próprio Reis e Silva, além do barítono De Marco, a *mezzo-soprano* Antonieta de Souza e a soprano ligeira Margarida Simões. (*Correio Paulistano*, 4 de dezembro de 1923) Pelo cruzamento das datas, é possível supor que a estreia de Reis e Silva tenha sido também a estreia da Companhia Lírica Ítalo-Brasileira.

A Enciclopédia da Música Brasileira (1977) traz um pequeno dado histórico no verbete Reis e Silva: “Em 1928, atuou no Teatro São Pedro, de Porto Alegre RS, como integrante da Companhia Ítalo-Brasileira, tendo-se apresentado no *Il Trovatore*, também de Verdi”. Ou seja: a Companhia existiu por pelo menos 4 anos, apresentando-se em várias cidades do Brasil e chegando até mesmo a Buenos Aires, Argentina. Reis e Silva

⁷⁶ Autorizado pela Resolução 305, de 9 de janeiro de 1924.

⁷⁷ No original: Companhia Lyrica Italo-Brasileira.

também foi organizador da Companhia Lírica Metropolitana e presidente da Sociedade de Artistas Líricos Brasileiros, no Rio de Janeiro.

2.3.2 Auxílios diretos a organizações ou eventos

Várias instituições foram beneficiadas por auxílios concedidos pela Câmara Municipal e Prefeitura. Para efeito de ilustração, computando-se apenas as instituições registradas em leis orçamentárias e complementares, verifica-se que o número de instituições auxiliadas cresceu de apenas uma, em 1893, até oitenta e seis, em 1929. Os valores, obviamente, acompanharam a demanda: de 3:000\$000, em 1893, até 1.569:400\$000 em 1929. A *Figura 8* mostra a crescente demanda por auxílios e subsídios, mostrando o valor despendido por ano e a quantidade de instituições que recebeu auxílios⁷⁸.

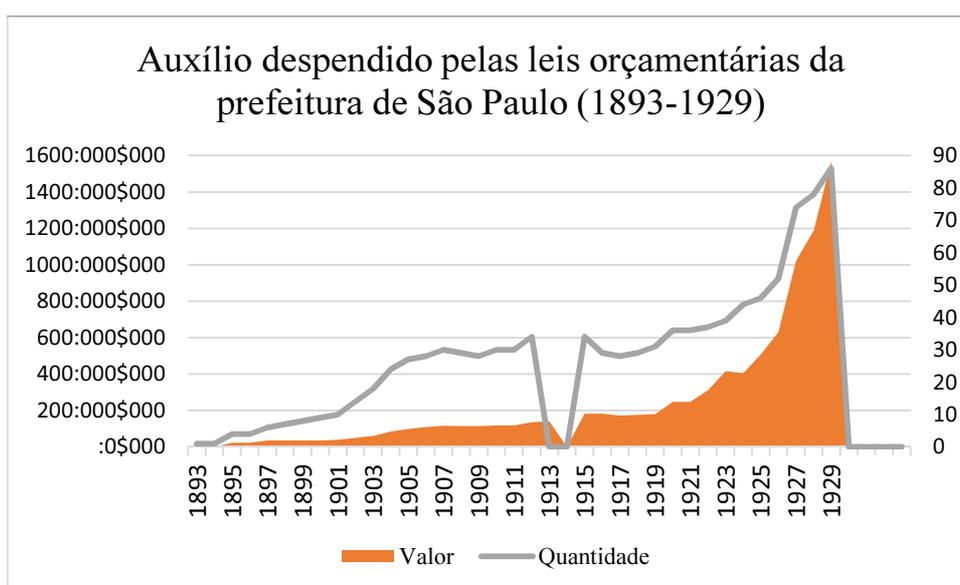


Figura 8 - Valor total despendido por ano pela verba "Auxílio" e total de empresas auxiliadas. Fonte: Normativa da Câmara Municipal de São Paulo, publicadas originalmente entre 1892 e 1930. Cálculo e plotagem do autor.

⁷⁸ Essas instituições estão classificadas sob a alcunha de “Auxílios” em leis orçamentárias ou leis complementares elaboradas para regulamentar os auxílios públicos descrito nas leis orçamentárias. Não estão computados nesta tabela eventuais auxílios a pessoas físicas, projetos, instituições e outros que não estejam na lista das leis orçamentárias e complementares citadas. O caráter das instituições auxiliadas por lei é, geralmente, beneficente; a maioria possui atuação contínua junto à sociedade. Também foram excluídas da tabela as “Subvenções” que a Prefeitura tenha realizado, pois possuem tratamento diferenciado dos “Auxílios”. A partir de 1920, subvenções e auxílios foram categorizados numa única forma de cálculo orçamentário; daí em diante estão devidamente computados na tabela. É importante notar que os valores repassados ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo encontram-se computados somente a partir de 1920; antes disso, os valores eram registrados como gastos e subvenções, estando, portanto, fora da lista de auxílios. Note que não há dados para o ano 1914, pois a Lei 1.749 está sem algumas páginas (Após o Artigo 6º vem o Artigo 17º). Não foi pesquisado se as páginas estão faltando no documento original ou apenas no documento digitalizado.

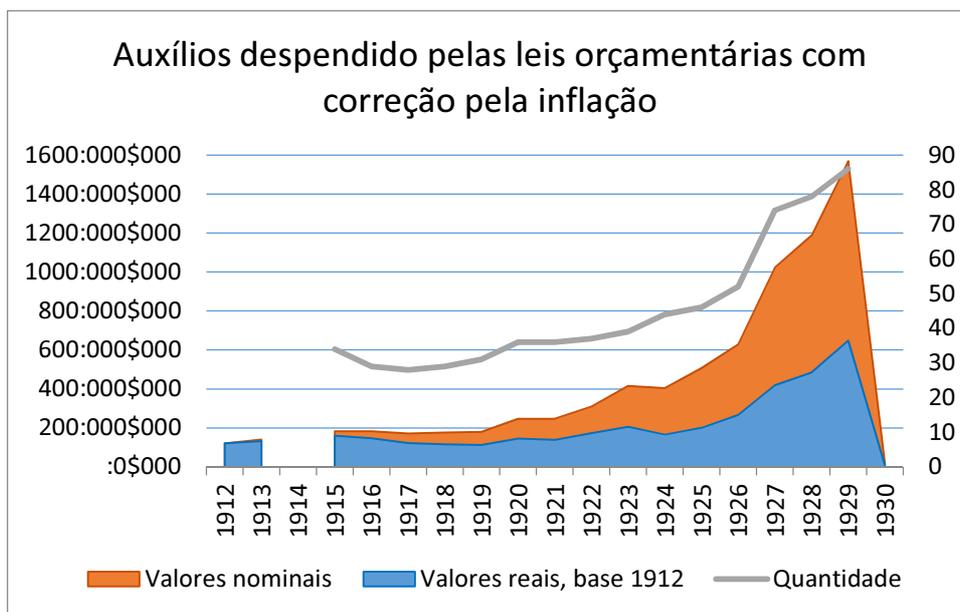


Figura 9 - Valor total despendido por ano pela verba "Auxílio" corrigido pela inflação (a partir de 1912) e total de empresas auxiliadas. Fonte: Normativa da Câmara Municipal de São Paulo, publicada originalmente entre 1892 e 1930. Cálculo e plotagem do autor.

A Figura 9 mostra os mesmos valores da Figura 8 a partir de 1912, porém corrigidos pelo índice “Custo de vida - Alimentação – RJ”, tendo a média 1912 = 100. (BRASIL, 1946, pp. 95-98) Percebe-se que houve, sim, um ganho real: enquanto o número de entidades auxiliadas aumentou de 34 para 86 no período (1912-1929), um aumento de 152,9%, os valores despendidos aumentaram de 121:400\$000 (1912) para 648:512\$397 (1929), já corrigido pela inflação, um aumento de 434,2%.

Dentre as instituições auxiliadas encontram-se abrigos, asilos, hospitais, escolas, entre outros, sendo que a grande maioria possuía funções beneficentes. A partir de 1912⁷⁹, os estabelecimentos deveriam cumprir certos critérios para ser elegíveis a receber o auxílio: tinham de comprovar estar juridicamente adequados a operar e alguns deveriam fornecer serviços gratuitos. Os externatos deveriam conceder ensino gratuito aos estudantes que a prefeitura enviasse; os internatos manteriam uma quota, preferencialmente de órfãos ou indigentes, correspondente a 500\$00 por aluno; os hospitais deveriam tratar os doentes que fossem encaminhados pela prefeitura. A recusa

⁷⁹ Lei 1.570, de 29 de julho de 1912. Resolução 95, de 28 de outubro de 1916, instituiu que todos os auxiliados falassem a língua portuguesa em suas dependências.

ou descumprimento por parte das instituições – por exemplo, admissão e expulsão sumária de um aluno – resultaria em descontos proporcionais do montante devido.

Instituições e atividades musicais também foram auxiliadas. Muitos auxílios foram concedidos sem nenhuma contrapartida das instituições; outros foram cedidos baseados em certos critérios. Obviamente, serão consideradas doravante todas as normas referentes a auxílios, não somente as leis orçamentárias. Grandes empresas, como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, serão analisadas separadamente.

2.3.2.1 *Auxílios a empresas*

A Empresa Teatral de Companhia Lírica recebeu 50:000\$000 pela realização da temporada lírica no ano de 1925. A lei⁸⁰ que o instituiu dizia que cabia regulamentação do Prefeito a critério da Câmara. Ou seja, o Prefeito poderia determinar os pagamentos e submetê-los à aprovação na Câmara. Esta, entretanto, autorizou a concessão daquele montante “independente de aprovação da Câmara”.⁸¹ Não foram encontrados registros no material consultado sobre a motivação da Prefeitura. É necessária uma pesquisa mais aprofundada para conhecer os detalhes desta empresa, como duração da temporada, integrantes, repertórios e outros assuntos.

A Sociedade de Concertos Sinfônicos “Philarmonia”⁸² recebeu 17:000\$000 entre 1927 e 1929. Não houve detalhamentos da motivação destes pagamentos. É interessante notar que essa “Associação de Amadores fundada em julho de 1920”, dirigida por Napoleão Vincent, apresentou-se poucas vezes: até 1931, então com 11 anos de idade, realizou apenas sessenta concertos. (TONI, 1995, p. 123)

É importante não confundir esta Sociedade de Concertos Sinfônicos “Philarmonia” com outra instituição presente à época: Sociedade de Concertos Sinfônicos⁸³. Apesar de terem o mesmo nome, são sociedades diferentes. Esta instituição, fundada em 1921, recebeu 10:000\$000 em 1928 quanto 1929, sem especificação do auxílio.⁸⁴ Esta sociedade musical arregimentava músicos para realizações artísticas na capital quando as empresas encarregadas de contratar as companhias para temporadas

⁸⁰ A Lei 2.768 de 29 de outubro de 1924, que orça a receita e despesa para o exercício fiscal de 1925, estabelece que a regulamentação do Prefeito seria feita *ad-referendum* da Câmara, isto é, dependente de aprovação e regulamentação da Câmara.

⁸¹ Pela Lei 2.929, de 26 de outubro de 1925.

⁸² Nos documentos da Câmara Municipal, leis 3.008, 3.173 e 3.321 encontra-se grafado da seguinte maneira: Sociedade de Concertos Symphonicos “Philarmonia”. Toni (1995) nomeia “Phillharmonia”. Os valores foram 5:000\$000, 6:000\$000 e 6:000\$000.

⁸³ No original: Sociedade Concertos Symphonicos.

⁸⁴ Leis orçamentárias 3.173, de 1927, e 3.321, de 1928.

líricas não dispunham de verba suficiente para trazer o grupo completo. O *Centro Musical de São Paulo*⁸⁵, organizada por membros desta Sociedade de Concertos Sinfônicos, dizia-se capaz de arregimentar grandes orquestras para teatro, pequenos conjuntos para festas, casamentos, batizados e excelentes Jazz-Bands. (TONI, 1995, p. 122-123) Em 1939, já apresentava-se regularmente sob o nome Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. (*História da Orquestra Sinfônica Municipal*, 2016) e em 1949 tornou-se oficialmente, por força de lei, a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. (MORAES, 2014, p. 163)

A associação beneficente intitulada Tarde da Criança foi fundada em 5 de outubro de 1921 por senhoras da sociedade paulistana. Tinha por finalidade principal a promoção espetáculos e divertimentos para crianças, e com a renda destes beneficiaria crianças abrigadas em casas de caridade. Secundariamente, objetivava facilitar às crianças talentosas o desenvolvimento de suas aptidões artísticas, e a inteligência e caráter. Entre 1922 e 1926, a título de ilustração, a associação promoveu 64 festivais em parques e teatros, incluindo concertos musicais, peças de teatro, orquestras, concursos e outras atividades. (GARCIA, 2007, pp. 35-36)

Essa instituição possuía um grande alcance, divulgando suas atividades em jornais da época, chegando até mesmo a anunciar em veículos do Rio de Janeiro. Por causa disso, seu poder de arrecadação era notório. Entre 1922 e 1926, a instituição distribuiu 67:674\$900 entre premiações conferida às crianças e casas de caridade, como asilos, maternidades, orfanatos, etc. Num único evento, a instituição doou às Escolas Populares 41% do valor arrecado, retendo apenas 2% do montante. (GARCIA, 2007, pp. 36-38)

Num desses eventos realizados em 1926, a Tarde da Criança criou um concurso de violino e piano. Desta vez a renda não veio da caridade, mas dos cofres públicos de São Paulo⁸⁶: o prêmio de 10:000\$000 foi distribuído aos vencedores dos primeiros e segundos lugares dos concursos, realizados em 22 de novembro e 8 de dezembro daquele ano. Em 1928, a associação recorreu mais uma vez à Câmara Municipal de São Paulo solicitando um prêmio não só para os concorrentes do concurso de violino e piano, mas também de literatura.⁸⁷ O montante teve de ser maior: 15:000\$000.

⁸⁵ Veja participação destes na montagem da ópera *Maria Petrowna* no tópico 2.3.1.1 - *João Gomes de Araújo* (página 46).

⁸⁶ Autorizada pela Resolução 439, de 11 de março de 1927. Liberada pelo Ato 2.758 de 17 de março de 1927. Note que as normas são posteriores à realização do concurso.

⁸⁷ Lei 3.186, de 8 de junho de 1928. Liberada pelo Ato 2.946, de 9 de julho de 1928.

Portanto, é inconclusivo a motivação que levou essa associação tão afamada a buscar auxílio do erário municipal, sendo que possuía grande alcance entre a iniciativa privada.

2.3.2.2 SATIB

Uma das companhias a receber auxílio foi a Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira. Por sua singularidade e pelo montante auferido no período, julgou-se adequado que esta Sociedade fosse analisada separadamente das outras instituições e pessoas que receberam auxílio público.

Esta empresa foi fundada pelo empresário Walter Mocchi (1870-1955) em 1926. Sua carreira como empresário, contudo, começara bem antes. No começo do século XX, o italiano, notório militante filiado ao partido socialista, viu uma grande oportunidade na América do Sul com a abertura de três grandes teatros estatais: o teatro Colón de Buenos Aires (1908), o Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1909) e o Theatro Municipal de São Paulo (1911). (PORTO, 2012)

Em 1907, fundou a Società Teatrale Italo-Argentina (STIA) com o objetivo de levar companhias de óperas completas para empreendimentos na América do Sul. Em 1908, fundou a Companhia de Teatro Internacional (STIN) e comprou o Teatro Costanzi, em Roma. Mesmo empreendendo na Itália, mudou-se para Buenos Aires por causa dos negócios lá mantido. (PAOLETTI, 2015) O gosto pela música alemã, como Wagner e Strauss, fez com que o empresário brigasse com o compositor Pietro Mascagni, seu amigo e companheiro em alguns empreendimentos. Este o acusara de preterir a música italiana em favor da alemã. Tratava-se, entretanto, do gosto do público argentino. (RUTHERFORD, 2012, p. 286)

O *modus operandi* dessas empresas consistia em cruzar o Oceano Atlântico trazendo todo o aparato necessário para montar um espetáculo: solistas, maestros, orquestra, coro, corpo de baile, cenários, figurinos e até mesmo técnicos para as montagens. Os teatros financiados com dinheiro públicos eram colocados à sua disposição: suas empresas recebiam o valor de contrato e ele ainda cobrava ingressos do público. A maioria dos cachês dos cantores era baixa; portanto, o lucro era certo. (PORTO, 2012) Em 1926, casou-se com Bidu Sayão. Este foi um dos motivos de sua vinda para o Brasil.

Mocchi dominou o cenário da música de concerto na América do Sul por duas décadas. Seus contatos se estendiam por uma grande rede no Brasil, Uruguai, Argentina

e Chile com a finalidade de estabelecer suas empresas no seio artístico local. Apesar de ter sido favorecido por grandes teatros, suas companhias se apresentavam em teatros menores, como o Teatro São José, em São Paulo. (PAOLETTI, 2015, p. 29)

Quando mudou-se para o Brasil, em 1926, Mocchi buscou implementar a mesma estratégia, mas no cenário local. Encaminhou um ofício à Câmara de São Paulo solicitando verba para criação da Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileiro,⁸⁸ doravante SATIB. Esta Sociedade ficaria responsável por montar uma temporada oficial no Theatro Municipal de São Paulo da mais alta qualidade. Pediu, inicialmente, 150:000\$000 para iniciar suas atividades. O prefeito de então, José Pires do Rio, alegou ser muito alta a quantia, uma vez que os governos estadual e federal também estavam ajudando no empreendimento. Emendou dizendo: “julgo que a Municipalidade poderia auxiliar esta empresa com uma subvenção de 100:000\$000 (...); a Câmara, entretanto, resolverá como julgar mais conveniente aos interesses da população”. (C.M.D.S.P., 1926) As comissões reunidas de Justiça e Finanças emitiram um parecer favorável à criação da empresa com patrocínio municipal e encaminharam um projeto de lei. Veja o *ANEXO 2 – Parecer n. 13* (página 149) para ler a transcrição deste parecer.

O projeto foi aprovado, a lei foi publicada⁸⁹ e a empresa passou a operar. A redação garante como benefícios o auxílio de 100:000\$000 mais o Theatro Municipal sem encargos como custo de pessoal e luz. Além disso, garantia o monopólio do uso do prédio para quaisquer apresentações artísticas que não fossem beneficentes durante o período da temporada oficial, que ia de 1º de maio a 30 de setembro de cada ano. Em troca, o Artigo 2º da Lei 2.955 estabelecia parte das obrigações da Sociedade:

Art. 2º - A “Sociedade Anonyma Theatral Italo Brasileira”, durante o período referido na alínea “A”, do art. 1º, fica obrigada a realizar no Theatro Municipal temporadas oficiais de espetáculos constantes de uma grande temporada lírica; uma temporada lírica popular, uma temporada dramática italiana ou francesa; no mínimo dois concertos sinfônicos, dirigidos por um diretor de celebridade mundial, facultativamente, qualquer outro espetáculo dramático, de operetas, bailes, recitais virtuosos e outros, a juízo da Prefeitura. (Lei 2.955, de 6 de abril de 1926)

⁸⁸ No original: Sociedade Anonyma de Theatro Italo-Brasileira.

⁸⁹ A Lei n. 2.955 foi aprovada no dia 13 de fevereiro de 1926, vindo a ser publicada no dia 6 de abril do mesmo ano.

Veja o *ANEXO 3 – Anúncio SATIB* (página 155) para visualizar o anúncio de estreia da SATIB contendo o repertório da primeira temporada. Ao longo de 1926, o ano de estreia, foram emitidos três Atos liberando um total de 143:714\$000, portanto 43,71% a mais que o combinado em lei.⁹⁰

Ainda naquele ano, 1926, a Câmara votou e aprovou a Lei 3.004, de 27 de outubro, que renovou o contrato e as obrigações para a temporada oficial de 1927. Mais uma vez, o montante liberado ultrapassou os valores estabelecidos em lei: o total foi de 133:905\$000, portanto 33,9% acima do estabelecido na lei.⁹¹

Sem mal terminar a temporada, a Câmara votou e aprovou a temporada de 1928, pela Lei 3.076, de 15 de agosto de 1927, que concedeu à Sociedade Anônima Empresa Teatral Ítalo-Brasileira as mesmas subvenções e vantagens, mediante as mesmas obrigações para a temporada de 1928. A temporada de 1928 novamente teve um custo superior ao determinado pela lei: custou 137:158\$000, portanto 37,15% a mais que o valor aprovado.⁹²

Não houve renovação de contrato para 1929. Apesar disso, o prefeito continuou emitindo ordens de pagamento baseados na Lei 3.076, de 1927, a mesma que aprovara a temporada de 1928. O custo total da temporada de 1929 foi de 208:449\$313, surpreendentemente 108,45% a mais que os custos inicialmente previstos.⁹³ A *Tabela 4* mostra detalhadamente os valores liberados.

Não foi possível averiguar a motivação da prefeitura em seguir a temporada de 1929 mesmo sem uma lei municipal que estabelecesse os direitos e deveres contratuais. A temporada de 1930, ao menos, foi decidida com base em leis anteriores. Lê-se:

Art. 2º - As disposições do art. 1º da lei n. 3.076, de 15 de agosto de 1927, referentes à concessão do Theatro Municipal à Sociedade Anônima Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, ficam prorrogadas para os mesmos períodos dos anos de 1930 e 1931. (Lei n. 3.379, de 10 de setembro de 1929)

⁹⁰ Ato 2.677, de 19 de agosto de 1926, abre crédito de 100:000\$000; o Ato 2.679, de 28 de agosto de 1926, abre um crédito de 27:715\$000; o Ato 2.709, de 13 de novembro de 1926, abre crédito de 15:999\$000.

⁹¹ O Ato 2.812, de 23 de agosto de 1927, abre crédito de 14:681\$000; o Ato 2.822, de 9 de setembro de 1927, abre crédito de 100:000\$000; o Ato 2.859, de 19 de novembro de 1927, abre crédito de 19:287\$000.

⁹² O Ato 2.993, de 26 de setembro de 1928, abre crédito de 100:000\$000; o Ato 2.994, de 29 de setembro de 1928, abre crédito de 26:816\$000; o Ato 3.032, de 28 de novembro de 1929, abre crédito de 10:342\$000.

⁹³ O Ato 3200, de 2 de setembro de 1929, abre crédito de 100:000\$000; o Ato 3219, de 26 de setembro de 1929, abre um crédito de 85:791\$113 para dar cumprimento à lei n. 3076; o Ato 3250, de 10 de dezembro de 1929, abre um crédito de 22:658\$200.

Apesar de instituído em lei, não foram localizados os Atos para o pagamento temporada de 1930. As pesquisas em periódicos da época registram que o Theatro Municipal realizou apresentações dramáticas e musicais com entradas pagas durante o período, o que seria proibido pelo contrato original. Está evidente que Walter Mocchi não cumpriu com suas obrigações.

Lei (Temporada)	Ato (Data)	Valor	Total
Lei 2.955 (1926) – Orçamento: 100:000\$000	Ato 2.677 (19/08/26)	100:000\$000	143:714\$000
	Ato 2.679 (28/08/26)	27:715\$000	
	Ato 2.709 (13/11/26)	15:999\$000	
Lei 3.004 (1927) Orçamento: 100:000\$000	Ato 2.812 (23/08/27)	14:681\$000	133:905\$000
	Ato 2.822 (09/09/27)	100:000\$000	
	Ato 2.859 (19/11/27)	19:287\$000	
Lei 3.076 (1928) Orçamento: 100:000\$000	Ato 2.993 (26/09/28)	100:000\$000	137:158\$000
	Ato 2.994 (29/09/28)	26:816\$000	
	Ato 3.032 (28/11/28)	10:342\$000	
Lei 3.076 (1929) Orçamento: Sem orçamento	Ato 3.200 (02/09/29)	100:000\$000	208:449\$313
	Ato 3.219 (26/09/29)	85:791\$113	
	Ato 3.250 (10/12/29)	22:658\$200	
			623:226\$313

Tabela 4 - Relação das normas relacionadas à SATIB. Fonte: normativa municipal de São Paulo. Cálculo e tabulação do autor.

Em dezembro daquele ano, a Câmara emitiu o Ato n. 42, portanto já durante o Governo Provisório e conseqüentemente fora do recorte temporal desta pesquisa. Este ato revoga o Artigo 2º da Lei 3.379. Lê-se:

O Prefeito do Município de São Paulo, considerando que a S/A Teatral italo-Brasileira não deu cumprimento, no exercício de 1930, à parte essencial da concessão que lhe foi feita do Theatro Municipal, constante do art. 3º, da Lei n. 2.955, de 6 de Abril de 1926:

Considerando mais que é onerosa aos cofres municipais a referida concessão, por isso que, além da subvenção de 100:000\$000, obriga a municipalidade a outras despesas que, pela sua natureza, devem correr por conta dos empresários teatrais e, atendendo à disposição constante do art. 7º, do Decreto Federal, n. 19.398, de 11 de Novembro de 1930, que diz: “Continuam em vigor, na forma das leis aplicáveis, as obrigações e os direitos resultantes de contratos, de concessões ou outras outorgas, com a União, os Estados, os Municípios, o Distrito Federal e o Território do Acre, salvo os que, submetidos à revisão, contravenham ao interesse público e à moralidade administrativa[“], “ex-vi” do art. 11, §4.º do Decreto Federal citado, decreta:

Art. Único – Fica revogado o art. 2º, da lei n. 3.379, de 10 de Setembro de 1929.

Prefeitura do Município de São Paulo, 31 de Dezembro de 1930, 377º da fundação de São Paulo.

O Prefeito,
Luiz de Anhaia Mello

O Diretor do Expediente,
Alvaro Martins Ferreira

Terminava, assim, a carreira pública da empresa Sociedade Anônima Teatral Ítalo-Brasileira junto à Câmara Municipal de São Paulo.

2.3.2.3 *O Conservatório Musical e Dramático de São Paulo*

A ideia da construção de um conservatório para a cidade de São Paulo data do final do século XIX, quando as sociedades de concertos musicais se tornaram extremamente populares em São Paulo. Além de realizar concertos, tais sociedades funcionavam local de agremiação de profissionais, de políticos e de estudantes. O Conservatório Musical e Dramático de São Paulo é uma importante instituição musical na capital paulista que surgiu num âmbito de rebulição artístico, sendo os envolvidos em sua fundação egressos daqueles círculos musicais. (MORAES, 2014, pp. 106-107) Seus modelos foram o Conservatório de Paris, fundado em 1795, e a Escola Nacional de Música, onde estudara João Gomes de Araújo, um dos fundadores. (AZEVEDO, 2006, p. 2)

Segundo o verbete Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, da Enciclopédia da Música Brasileira (1977), sua fundação teve início em 1904, quando o então vereador Pedro Augusto Gomes Cardim⁹⁴ (1865-1932) solicitou à prefeitura municipal a inclusão de um local para funcionamento do conservatório no projeto do edifício do Theatro Municipal. Entretanto, no conjunto documental estudado não foram encontradas referências a tal solicitação. O conservatório foi efetivamente fundado em 15 de outubro de 1904, tendo Gomes Cardim à frente do curso dramático, João Gomes de Araújo à frente do curso musical, Dr. Antônio Lacerda Franco (1853-1936) à frente da

⁹⁴ Gomes Cardim, que fora atuante na política durante muitos anos, teve participação enérgica na criação de várias instituições, destacando-se o próprio Conservatório, o Theatro Municipal, a Academia Paulista de Letras e a Companhia Dramática de São Paulo. (BISPO, 2016a)

presidência da instituição e Dr. Carlos de Campos (1866-1927) à frente da tesouraria⁹⁵. (BISPO, 2016a)

Sua inauguração, porém, só se deu em 15 de fevereiro de 1906 quando os dois diretores inauguraram o prédio. Os cursos dramático e musical foram abertos em 25 de abril daquele ano. Era o único conservatório do gênero na região: contemplava a música e as artes cênicas⁹⁶. Os alunos de ambos os cursos estudavam português, literatura, matemática, francês ou italiano. Os alunos de música tinham como matérias complementares a teoria musical, solfejo, canto coral, harmonia, história da música e estética. (ARAÚJO, 1972, p. 72) Além das já citadas, os alunos artes cênicas estudavam inglês, geografia, história, coreografia brasileira, aritmética, literatura geral, poética, psicologia, estética, história do teatro, dicção, recitação, expressão fisionômica e pelo gesto, caracterização, vestuário, representação coletiva, esgrima e ginástica de salão. Tudo isso cursado em três anos, das 18h às 21h. (AZEVEDO, 2006, p. 3)

Apesar de ser uma iniciativa privada, mantida por recursos próprios oriundo de uma série de fontes, como espetáculos, quermesses e taxas de matrículas, o Conservatório recebeu um aporte de 100:000\$000 da Câmara Estadual, além de recurso adicional advindo de loterias públicas. (MORAES, 2014, p. 109) Antes mesmo de sua fundação, a Prefeitura de São Paulo já reservara uma contribuição mensal à instituição, sem nenhuma justificativa escrita na lei. A primeira delas foi a Lei 869, de 02 de janeiro de 1906, transcrita abaixo:

Lei 869, de 02 de janeiro de 1906

⁹⁵ Dr. Antônio Lacerda Franco foi agricultor e político de Araras, interior de São Paulo, tendo fundado o partido republicano de sua cidade. Mudou-se para São Paulo a partir da Proclamação da República e elegeu-se senador estadual em 1892. Empenhou-se em outras instituições, como a Escola de Comércio Álvares Penteado, o que lhe rendeu a Presidência do Conservatório. O Dr. Carlos de Campos, natural de Campinas, interior de São Paulo, veio de uma família de políticos: seu pai era Bernardino de Campos (1841-1915, duas vezes Presidente do Estado de São Paulo (1892-1896), Senador da República e ministro da Fazenda (1896-1898) e Senador Estadual (1903-1915). Foi crucial nessa história, pois forneceu um auxílio para que João Gomes Araújo empreendesse uma viagem à Itália, que resultou em sua ópera *Maria Petrowna* (analisada no tópico 2.3.1.1 - *João Gomes de Araújo*, na página 46). Além disso, Carlos de Campos, o filho, elegeu-se deputado estadual de 1895 a 1915 e manteve por décadas um vínculo estreito ao Conservatório. Foi Presidente do Estado durante a Revolução de 1924, fato que leva Bispo (2016a) a sugerir alguma ligação um “significado da Revolução de 1924 na história do estabelecimento”.

⁹⁶ O seu corpo docente de artes cênicas possuía, além do próprio Gomes Cardim, várias personalidades formadas na Faculdade de Direito que se dedicavam ao teatro e atores, entre eles Dr. Pinheiro da Cunha, Dr. Wenceslau de Queiroz e Dr. Adolfo Araújo, Hipólito da Silva e Augusto Barjona. Para a seção musical, foram convidados, para além de João Gomes de Araújo, os professores Antonio Carlos de Andrade, Giulio Bastiani, Paulo Florence, Felix Otero, Luigi Chiafarelli, Guido Rochi e Paulo Tagliaferro. (BISPO, 2016a)

Estabelece a contribuição mensal de 3:000\$000 para ser entregue ao Conservatório Dramático e Musical que se fundar nesta cidade.

O Dr. Antonio da Silva Prado, Prefeito do Município de S. Paulo, faz saber que a Câmara, em sessão de 23 do mês de dezembro findo, decretou a lei seguinte:

Art. 1º - Fica estabelecida a contribuição mensal de três contos de réis (3:000\$000), para ser entregue ao Conservatório Dramático e Musical, que se fundar nesta cidade.

Art. 2º - Esta contribuição será efetiva, logo que for instalado o Conservatório.

Art. 3º - A Prefeitura terá junto ao Conservatório um fiscal vencendo duzentos mil réis (200\$000) mensais, tirados daquela subvenção.

Art. 4º - O Prefeito fará as operações de crédito, necessárias para a execução desta lei.

Art. 5º - Revogam-se as disposições em contrário.

O Diretor da Secretaria Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de S. Paulo, 2 de janeiro de 1906.

O Prefeito,
Antônio Prado.

O Diretor,
Álvaro Ramos.

Por ser contratado em modelo de comissão,⁹⁷ o fiscal não teria direito às vantagens constantes que outros funcionários públicos efetivamente contratados detinham⁹⁸.

O montante liberado em maio de 1926 foi 27:000\$000, provavelmente descontando o período de janeiro a abril.⁹⁹ No ano seguinte, o salário do fiscal do Conservatório foi aumentado para 300\$000 mensais. Seu ordenado continuaria sendo recolhido a partir do montante já concedido à instituição.¹⁰⁰

A partir daí, a instituição passou a receber 36:000\$000 por ano, já incluído nas leis orçamentárias anuais. Talvez devido à natureza anual do pagamento, a verba era registrada no campo Despesa, detalhando às vezes como “Pessoal e Serviços” e “Subvenção”. Em 1917, a subvenção ao Conservatório foi ampliada para 32:400\$000 anuais, sendo acrescido a esta quantia um total de 3:600\$000 anuais referentes ao vencimento do fiscal. Esta prática se manteve até o ano seguinte, 1918.¹⁰¹

⁹⁷ A Lei 908, de 08 de junho de 1906, considera empregado em comissão o fiscal citado no Art. 3º da Lei 869. Há um pequeno erro no Art. 1º desta lei: data-se de 30 de setembro de 1906 as leis n. 848 e 849. É uma inconstância fácil de perceber, pois a própria lei que as cita é de junho de 1906. Uma consulta àquelas duas leis retira a dúvida: são de 30 de setembro de 1905

⁹⁸ Refere-se à Lei 848, que dispõe sobre licenças e aposentadorias dos empregados municipais, e Lei 849, que dispõe sobre os casos e formas de demissão dos empregados municipais, inclusive dispondo sobre as garantias de estabilidade após os cinco primeiros anos de serviço. Ambas as leis, Lei 848 e 849, são de 30 de setembro de 1905.

⁹⁹ Ato 227, de 08 de maio de 1906.

¹⁰⁰ Lei 1.053, de 23 de outubro de 1907.

¹⁰¹ Lei 2.020, de 28 de outubro de 1916; Lei 2.095, de 29 de outubro de 1917.

Entre 1920 e 1926, a subvenção ao Conservatório voltou a ser computada em 36:000\$000 anuais, incluindo aí o pagamento ao fiscal.¹⁰² Apesar do valor total ter continuado a ser os 36:000\$000, as Lei 2.932 e Lei 3.008 determinavam uma fatia maior para o fiscal: 6:000\$000 anuais, equivalente a 500\$000 por mês.

Entre 1928 e 1930 não há registros de subvenção ao Conservatório nas leis orçamentárias. Não foram encontrados os registros para os anos de 1915, 1919 e 1920. Alguns documentos não possuem todas as páginas; não é possível saber se a falha está no documento digitalizado ou no documento original.

Embora não conste na lista de instituições auxiliadas, o Conservatório se enquadrava nas exigências solicitadas pela Prefeitura para recebimento da verba na Lei 1.570, de 29 de julho de 1912. Entre as exigências, destaca-se o Artigo 4º, obrigando “os externatos de ensino a dar matrícula gratuita aos alunos pobres, enviados pela Prefeitura, até ao limite correspondente à respectiva taxa”; estes não poderiam ser expulsos sem que a instituição avisasse a Prefeitura. Quando inaugurado em 1906, matricularam-se 134 alunos contribuintes e 45 gratuitos. (MARCONDES, 1977) Em 1909, quando o Conservatório mudou da sede alugada para a sede própria, estavam registrados 38 alunos no curso de Arte Dramática, sendo 8 pagantes e 30 matriculados gratuitamente. Supõe-se, portanto, que havia alunos do curso de música que estudassem gratuitamente. Entre 1910 e 1932, a escola formou 1411 alunos, sendo que 80% desses foram formados em piano. (AZEVEDO, 2006, pp. 3-4) Cabe colocar que a mensalidade paga pelos estudantes variava de 12\$000 a 20\$000; ao ser acrescentadas as taxas de matrícula e cobranças especiais para alguns exames, o montante poderia chegar a 60\$000 por mês. (MORAES, 2014, pp. 112-113) Para efeitos de comparação, basta ressaltar que o salário do fiscal flutuou entre 300\$000 e 500\$000 mensais entre 1907 e 1927.

Como dito anteriormente, entre 1928 e 1930 o Conservatório deixou de receber o auxílio. Durante a pesquisa, não foi possível detectar a causa da interrupção das subvenções. Uma possível explicação pode estar na mudança de regras para concessão dos auxílios: a partir de 1929, as instituições que desejaram receber verba pública deveriam ter no mínimo 250 alunos cursando gratuitamente.¹⁰³ Para comparação, a média

¹⁰² Na Lei 2.239, Lei 2.331, Lei 2.440, Lei 2.556, Lei 2.659, Lei 2.769, Lei 2.932, Lei 3.008.

¹⁰³ A Lei 3.305, de 30 de abril de 1929: autoriza a subvencionar com quantia correspondente aos impostos, taxas e outras contribuições que sejam obrigatórias pelas leis em vigor, sem prejuízo das isenções já existentes, os hospitais de caridade e suas propriedades, os templos religiosos e suas dependências, os estabelecimentos de ensino que ministrarem também instrução gratuita, em número nunca inferior a 250 alunos.

anual de formando do Conservatório é aproximadamente 62 alunos por ano entre 1910 e 1932.

Não foram encontradas as motivações para o patrocínio feito pela Câmara Municipal. O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo poderia seguir como uma instituição privada de ensino, adquirindo fundos através de concertos promovidos pelos alunos e professor, por exemplo.

Moraes nota que houve uma postura anticomercial adotada por Luigi Chiafarelli, um dos diretores da escola, ao longo da década de 1920, que coibia a cobrança de ingresso para apresentações dentro da escola e proibia os alunos de participarem como executantes em concertos, espetáculos ou outras diversões públicas fora do Conservatório sem a autorização do Conselho Superior e de seus professores. Desde a década anterior, o Conservatório abria suas portas que a entidades da sociedade realizassem seus eventos sociais desde que pagassem algumas taxas, o que levou ao desgosto de Chiafarelli. (MORAES, 2014, pp. 112-113) Porém, tal atitude é posterior à concessão da verba.

Além de todo o patrocínio analisado até aqui, a Resolução 114, 16 de fevereiro de 1918, isenta o Conservatório de pagar a taxa de viação. Esta norma está analisada no tópico pertinente: 2.2.2 - *Imposto de viação*, página 44. Como visto, o Conservatório se enquadrava nos requisitos por ser uma instituição que lecionava gratuitamente a alguns alunos, tornando-se elegível a receber a isenção do pagamento do imposto de viação.

2.4 Embelezamento urbano

Dentre as interferências encontradas, as mais curiosas certamente são aquelas que embelezam o espaço urbano. Enquanto um prédio como o Theatro Municipal possui utilidade prática, que é possibilitar apresentações artísticas de nível superior, as medidas como a criação de monumentos estéticos e a nomeação de logradouros públicos não possuem uma função útil à economia da música e nem garantem um retorno viável para o erário. Chama a atenção o fato de a prefeitura e a Câmara Municipal desviarem recursos de outras áreas para a instalação de monumentos e a nomeação de logradouros públicos, ambos em homenagem a músicos.

2.4.1 Monumentos

Apesar de São Paulo contar com centenas de anos de existência, apenas em 1814 foi erguido seu primeiro monumento decorativo. Trata-se do Obelisco do Piques, também

conhecido como Pirâmide do Piques. Nascimento (2014) relata que junto ao obelisco, dedicado “a memória do zelo do bem público”, foi colocado um chafariz. Essa fonte serviria não só aos moradores da região, mas aos viajantes e os animais de transporte que chegassem à cidade. Toledo (2012, pp. 326-327) explica que o objetivo era comemorar, numa das versões registradas, o fim da seca que castigara a região e, noutra versão, o encerramento dos governos interinos do bispo D. Mateus. Mais significativo que isso é o fato de o obelisco ser a primeira “obra inútil” do município. O autor emenda dizendo que esta foi a primeira tentativa de “enfeitar a cidade – e quando se quer enfeitar alguma coisa, é porque se gosta dela”. Ou seja, o monumento é uma espécie de resolução de permanecer em São Paulo e, por causa disso, uma forma de deixar o ambiente mais agradável possível. São Paulo deixou de ser um mero posto avançado quando o obelisco foi construído.

A passagem do século XIX para o XX trouxe a modernização da cidade calcada em temas como reorganização espacial, reformas sanitárias e beleza da arquitetura. Além do Theatro Municipal, outros elementos arquitetônicos e estéticos foram erguidos, como fontes, obeliscos e estátuas. No decorrer da pesquisa, foram identificados dois monumentos com ligação estrita à música: uma estátua do compositor Carlos Gomes e uma outra do compositor italiano Giuseppe Verdi.

2.4.1.1 *Monumento a Verdi*

Em 10 de julho de 1915, a Câmara emitiu a Lei 1.890, cujo Artigo 1º lia-se: “Art. 1º - Fica a Prefeitura autorizada a conceder licença para a ereção, no local do antigo mercado de S. João, de um monumento a Giuseppe Verdi, de acordo com o projeto do escultor Amadeu Zani, classificado em 1º lugar pelo júri nomeado pelo Prefeito”. O chamado *Comitato pró Monumento a Verdi*¹⁰⁴, formado pela colônia italiana na cidade, reuniu vários projetos para erguer um monumento em homenagem ao compositor. A prefeitura, então, nomeou um júri para deliberar sobre o mérito, saindo vencedor o projeto de Amadeu Zani. O local do antigo mercado de S. João ficou conhecido como Praça Verdi. (*Giuseppe Verdi - Invetário de obras de arte em logradouros públicos da cidade de São Paulo*, 2016)

Apesar do projeto ter sido aprovado em 1915, o monumento só foi inaugurado em outubro de 1921. A estátua de bronze possui 5,23 metros de altura e seu pedestal de

¹⁰⁴ Também chamado “*Comitato Esecutivo per le Onoranze a Giuseppe Verdi*”, conforme Nascimento (2016).

granito empurra o monumento a quase 7 metros totais. (NASCIMENTO, 2016) Mostra o compositor sentado, com um pergaminho sobre os joelhos e uma pena à mão. Atrás dele, uma mulher em pé com asas e segurando uma harpa representa a Música. A localização da Praça Verdi e o referido monumento era próxima ao Theatro Municipal e ao monumento de Carlos Gomes, formando uma espécie de tríade. Contudo, anos depois foi aberta uma avenida cortando o vale do Anhangabaú; a Praça Verdi foi removida e a estátua foi recolocada ladeando a escadaria que acompanha o vale, no sentido oposto ao Theatro Municipal. (ABREU, 2015, p. 4-7)

2.4.1.2 *Monumento a Carlos Gomes*

Os *Annaes* da Câmara Municipal de São Paulo de 1908 mencionam a existência de um projeto para homenagear o compositor Carlos Gomes com uma estátua. Por iniciativa de Luigi Chiafarelli e Gelásio Pimenta, formou-se no ano seguinte uma comissão executiva composta principalmente por italianos para arrecadar fundos destinados à construção do monumento. Dois anos depois, a Lei 1.474, de 11 de novembro de 1911, autorizava a entrega de 10:000\$000 para estátua do Maestro Carlos Gomes. Entretanto, a construção não seguiu adiante. Em 1920, por meio de um acordo entre os italianos da comissão e o governo municipal e estadual, o escultor Luiz Brizzollara (Chiavari, Itália, 1868 – Gênova, Itália, 1937) foi contratado para compor a obra. O acordo previa metade dos custos à colônia italiana e a outra metade seria repartida entre o governo do estado de São Paulo e a prefeitura municipal. (*Monumento a Carlos Gomes - Inventário de obras de arte em logradouros públicos da cidade de São Paulo*, 2016)

Dois anos mais tarde a Câmara Municipal aprovou o projeto do monumento do escultor Brizzollara, prevendo um custo de até 65:061\$500 com custos de adaptação do local e implantação da estátua.¹⁰⁵ O local escolhido foi a esplanada do Theatro Municipal, no Parque Anhangabaú, e o engenheiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo¹⁰⁶ foi o responsável por adaptar o local. A obra foi inaugurada no dia 12 de outubro de 1922. (*Monumento a Carlos Gomes - Inventário de obras de arte em logradouros públicos da cidade de São Paulo*, 2016)

¹⁰⁵ Pela Lei 2.516, de 7 de agosto de 1922.

¹⁰⁶ O mesmo engenheiro que projetara o Theatro Municipal em 1903.

O monumento apresenta em primeiro plano o compositor cercado pelas alegorias da Música e Poesia, em mármore Carrara, e da República, por meio de uma figura feminina sobre a esfera celeste com a inscrição “Ordem e Progresso”. Este primeiro plano é adornado por uma fonte, referência a *Fontana di Trevi*, em Roma. Mais abaixo, aparecem personagens de suas óperas: *Lo Schiavo* (1889), *Maria Tudor* (1879), *Condor* (1891), *Fosca* (1873), *Il Salvatore Rosa* (1874) e *Il Guarany* (1870). Há, por fim, as alegorias da Itália e Estados Unidos do Brasil. (ABREU, 2014, p. 3)

Durante um curto período, o prédio do Theatro Municipal ficou entre os monumentos dos dois maestros. Essa estética fazia parte da reurbanização de São Paulo, fenômeno inspirado pela reurbanização de Paris durante a *belle époque*; nota-se a coincidência da data de inauguração dos monumentos com a proximidade das comemorações do centenário da Independência do Brasil. A cidade ia se consolidando como um espaço cênico (ABREU, 2015), sendo que o complexo todo pode ser analisado como um tríptico de visibilidade: o modelo, Verdi, o discípulo virtuoso, Carlos Gomes, e o templo, o próprio Theatro Municipal. (ABREU, 2014, p. 6)

2.4.2 Nomeação de vias públicas

A formação do patrimônio imaterial é uma das ações dos agentes públicos que frequentemente escapa à análise. A UNESCO traz em seu site a definição de patrimônio cultural imaterial ou intangível: “compreende as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes”.¹⁰⁷ É certo que grande parte dessas expressões de vida e tradições são espontâneas e geradas no bojo da sociedade civil. Entretanto, o poder público pode fomentar a criação de tais tradições. A eleição de heróis, a instituição de feriados e a construção de símbolos cívicos, por exemplo, podem vir a constituir um patrimônio cultural imaterial ou intangível criado por agentes públicos.

A toponímia municipal era uma prática comum dos moradores. Cada um referia-se aos locais com denominações amplamente conhecida pelos habitantes, porém alheias aos estrangeiros. Em meados do século XIX, a prefeitura adotou o estabelecimento de nomes de locais públicos. (CAMARGO, 1991) Na República, muitas ruas tiveram seus nomes trocados e novas foram abertas, obtendo nomes que saudavam os ícones

¹⁰⁷ Definição retirada de <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/>. Acessado em 03 de novembro de 2016.

republicanos, como Marechal Deodoro, Floriano Peixoto, Hermes da Fonseca, e datas comemorativas, como 15 de novembro¹⁰⁸. Conforme Moraes (2013, pp. 78-79), a nomeação de logradouros públicos constitui uma das ações que contemplam o estabelecimento de patrimônio imaterial. O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) define que o patrimônio cultural brasileiro é composto de bens de natureza material e imaterial dos grupos formadores da sociedade brasileira, incluindo as práticas, saberes, celebrações e lugares.

Ao longo da pesquisa, foram encontradas quatro normas que tratam de vias públicas e seus respectivos nomes.

2.4.2.1 *A Praça Carlos Gomes*

O Ato 1.714, de 14 de fevereiro de 1922, dá a denominação de “Carlos Gomes” à praça existente entre as ruas Rodrigo Silva, da Assembleia, e a rua Carlos Gomes, no bairro Liberdade. Hoje em dia, as duas ruas recebem a denominação de Praça Carlos Gomes. Como se vê, já existia uma rua com o nome do compositor. A praça incorporou o nome do compositor e hoje em dia a região toda é conhecida como Praça Carlos Gomes. É sabido que um dos poucos ídolos do período monarquista a ser reverenciado durante a República foi Carlos Gomes. Além de todo o mérito conquistado no meio musical, possuía uma ligação com região: era natural de Campinas.

2.4.2.2 *A Rua Maestro Elias Lobo*

O Ato 2.245, de 4 de dezembro de 1923, deu a denominação de "Maestro Elias Lobo" à rua General Pinheiro Machado, no Jardim Paulista. A rua que até hoje mantém essa denominação refere-se a Elias Álvares Lobo (1834-1901). Nascido em Itu, estudou com auxílio financeiro do Padre Feijó¹⁰⁹. A partir de 1843, após a morte de Feijó, Elias Lobo passou a estudar sozinho, compondo peças para salão e banda. Em 1855 compôs sua primeira missa, executada em Tietê-SP. Três anos depois escreveu a *Missa a São Pedro de Alcântara*, dedicada a Dom Pedro II. Neste mesmo ano compôs *A Noite de São João*, com texto de José de Alencar, para canto e piano. O sucesso foi tanto que ele a orquestrou, transformando-a na primeira ópera legitimamente brasileira¹¹⁰: possuía autor,

¹⁰⁸ Para conhecer a origem dos nomes da capital paulista, acesse: <http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/ListaLogradouro.aspx>

¹⁰⁹ Béhague (2001) coloca que Álvares Lobo estudou diretamente com o padre Diogo Feijó.

¹¹⁰ Azevedo (1956) diz que a primeira tentativa de uma ópera brasileira foi de um alemão domiciliado no Rio de Janeiro, Adolfo Maersch, com libreto de Dr. Luís Vicente de Simoni, médico italiano

libretista, temática e idioma nacional. Era uma ópera cômica de dois atos, contando o romance de dois primos no bairro do Brás, na cidade de São Paulo, em tempos coloniais. Grande parte dos artistas que estrearam a obra em 1860 eram, também, brasileiros. (AZEVEDO, 1938, pp. 16 e 35) Interessante notar que essa ópera nasceu das atividades da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, sob os auspícios do governo imperial. A instituição fundada em março de 1857 durou 14 meses sob a gestão de José Amat (1810-1875) e, em sua nova fase, apresentou a obra referida de Elias Lobo. (AZEVEDO, 1956, pp. 65-67) O compositor se apresentou em várias cidades: Rio de Janeiro, Itu, Campinas, São Paulo. Recusou em 1883 uma bolsa para ir estudar na Europa e estabeleceu residência em São Paulo a partir de 1884. Lecionou em escolas secundárias e na Escola Normal da cidade. (MARCONDES, 1977) É provável que a homenagem ao compositor tenha vinculação não só com sua carreira, amplamente identificada com a temática nacional, mas também com sua atuação pelo estado e cidade de São Paulo.

2.4.2.3 *A Rua Maestro Chiaffarelli*

Lei 2.641, de 23 de agosto de 1923, dava o nome de "Maestro Chiaffarelli" à primeira rua "que venha a ser aberta no segundo perímetro urbano da capital". Como se nota, não se trata de uma rua que trocou de nome, mas de uma rua ainda a ser aberta. Luigi Chiaffarelli (1856-1923) foi um exímio pianista italiano. Além da música, diplomou-se em letras, chegando a falar 13 idiomas ao final de sua vida. Em 1883, aos 29 anos de idade, mudou-se para o Brasil, fixando residência em Rio Claro, patrocinado por um casal de fazendeiros. Dois anos mais tarde mudou-se para São Paulo. (BESSA, 2012, p. 141) Ajudou a fundar o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde lecionou. Exerceu o magistério por 40 anos, formando a chamada Escola de Piano Brasileira, ou Escola Chiaffarelli. Seus alunos tiveram intensa atuação nacional e internacional. Destacam-se Francisco Mignone, Guiomar Novais, Antonieta Rudge e Sousa Lima. (MARCONDES, 1977, p. 188) Suas aulas figuravam no trinômio do virtuose: elevada quantidade de apresentações, alta dificuldade técnica e presença de crianças-prodígio. Além disso, Chiaffarelli colocava a arte acima de qualquer ganho. Sua posição "anti-comercial" não transformava a atuação de seus alunos em "ganhos econômicos locais", isto é, não geravam "ganhos aos capitais fonográficos endógenos".

estabelecido no Rio de Janeiro. A ópera chama-se *Marília de Itamaracá ou a Donzela da Mangueira*, mas nunca chegou a ser montada. Sua Abertura foi tocada por Segismundo Thalberg num concerto no Rio de Janeiro.

(MORAES, 2014, p. 123) Também direcionou as atividades do Conservatório para o seio artístico durante sua gestão como diretor. Como já visto, uma de suas medidas proibia o aluguel do salão para pessoas da comunidade; o uso seria exclusividade de professores e alunos em eventos oficiais da instituição. (MORAES, 2014, pp. 125-126) Fica claro que, apesar de ser estrangeiro, a cidade de São Paulo considerava a sua atuação no meio artístico digna de homenagem. A sua importância pode ser verificada na própria imprensa em aprovar a lei: Luigi Chiaffarelli falecera em 16 de junho de 1923, e apenas dois meses depois a lei foi sancionada.

2.4.2.4 *A Rua Alexandre Levy*

O prefeito foi autorizado a oficializar¹¹¹ a rua aberta em terreno de propriedade da Condessa de Álvares Penteado, situada entre as ruas dos Alpes e Luiz Gama. Pela lei, a rua foi denominada Alexandre Levy (1864-1892).¹¹² Este músico é natural de São Paulo; seu pai, Henrique Luís, possuía uma loja de música e depósito de pianos, a famosa Casa Levy. Alexandre já tocava piano aos oito anos de idade, sendo que suas primeiras composições datam de seus doze anos e teve composições suas publicadas na Europa enquanto adolescente. Ajudou a fundar e tornou-se diretor de concertos do Clube Haydn (1883-1887), uma associação musical paulistana, onde tinha a responsabilidade de selecionar as músicas e intérpretes, além de organizar os programas das reuniões da associação. Foi lá que tornou-se regente, em 1885. Partiu em viagem à Europa em maio de 1887, patrocinado pelos pais, com finalidade de aprofundar-se em seus estudos já avançados, retornando em dezembro do mesmo ano. De volta a São Paulo, ajudou a fundar o Clube Coral Mendelssohn; participou dos 35 concertos realizados pela associação como pianista ou regente. A partir de então, passou a escrever críticas musicais. É considerado o legítimo precursor do nacionalismo musical brasileiro. (MARCONDES, 1977, pp. 413-415) Alexandre Levy era muito ativo no cenário musical paulistano; além disso, a sua especial “participação na evolução de nossa música” pode ser verificada na qualidade de sua obra: “nos últimos anos de sua curtíssima vida estava produzindo música sinfônica bastante promissora”. (MARIZ, 2005, pp. 117-118) A

¹¹¹ O ato de declarar oficial uma rua tinha a ver com a origem: nem todas as estradas abertas na cidade foram obras da prefeitura. Muitos moradores construíam ruas que lhes atendessem as necessidades. Porém, para que a prefeitura fizesse o devido calçamento, saneamento e demais estruturas necessárias, a rua deveria ser declarada oficial. No caso em questão, a rua estava em “conformidade com a planta que foi rubricada pela mesa, e que faz parte integrante da presente lei”. (Lei n. 3.218, Artigo 1º). No arquivo digitalizado, porém, não encontra-se a referida planta.

¹¹² A Lei 3.218, de 17 agosto de 1928, seguida pelo Ato 3259, de 23 de dezembro de 1929.

singela homenagem da cidade de São Paulo ao compositor pode ter sido motivada pelo fato de Alexandre Levy ser paulistano, ter atuado bastante na cidade e ter contribuído notoriamente para a música brasileira.

2.5 Regulações

A criação de regras para gerir uma empresa é uma das formas de intervenção do governo na economia. No decorrer deste trabalho, foram encontradas várias normas visando modificar a conduta de teatros e outros estabelecimentos públicos, divididas em dois subtipos. No primeiro caso, tem-se, como exemplos, a obrigatoriedade de energia elétrica, de equipamentos de extinção de incêndio, a definição de larguras dos corredores e até mesmo os materiais permitidos nas construções. No segundo caso, a prefeitura foi responsável por uma medida drástica, exigindo a instalação de escarradeiras em locais de aglomeração, como teatros e cinemas, e o fim de cusparadas e escarradas no chão. A pena poderia ser multa e até mesmo prisão; para garantir o cumprimento, deu a qualquer cidadão o poder de prender pessoas que descumprissem a medida em flagrante.

Há outros exemplos de intervenção na economia: o arrendamento de um prédio da prefeitura para a criação de um teatro e a promulgação de uma lei que proíbe altofalantes ou gramofones de serem colocados na rua ou porta de lojas, mesmo que lojas musicais.

Na ortografia das normas pesquisadas, o termo *regulamentação* é o mais corrente, mas também intercambiável com o termo *regulação*. O termo mais apropriado para essas normas é *regulação*: trata-se de conjunto de regras de conduta à entidade econômica pública ou privada e pode ser expedida por órgão regulador, Poder Legislativo ou Poder Administrativo. Já o termo *regulamentação* refere-se exclusivamente a uma atribuição do Chefe do Poder Executivo, entrando, portanto, em choque com a fonte das normas estudadas. (MENDES)

2.5.1 Regulação dos teatros

Em 1892, a Câmara Municipal estava ainda cuidando das atribuições jurídicas e da criação de órgãos administrativos da cidade. Foram criadas quatro Intendências, sendo a Intendência de “Justiça e Polícia” a responsável por tudo que fosse relativo a “jogos, espetáculos”.¹¹³ Uma das competências da *Intendência de Justiça e Polícia* era “zelar das

¹¹³ Lei n. 1, de 29 de setembro de 1892.

bibliotecas municipais, bem como de todos os museus, jardins botânicos e zoológicos, lugares de passeio e de divertimentos públicos que precisem de policiamento”.¹¹⁴ À *Intendência de Higiene e Saúde Pública* caberia “cuidar da assistência pública (...) inspecionando regularmente todos os estabelecimentos públicos ou particulares onde haja aglomeração de pessoas, como colégios, hotéis, hospedarias, teatros, circos e outros que possam e devam ser equiparados”.¹¹⁵

Há, inclusive, uma norma que dirime dúvidas sobre o papel da polícia nos teatros. O Brasil contava com ampla censura desde a era colonial; era comum policiais assistiam às apresentações teatrais e líricas. Entretanto, cabe a distinção das funções: uma coisa é policiar a obra apresentada, a segurança do local e policiar as instalações onde se apresentam as obras. Em janeiro de 1871, com o Decreto 4.666, o novo Conservatório Dramático foi criado e a ele foi dado um poder de censura aos textos teatrais e também de inspecionar fisicamente os teatros. Apesar disso, o Chefe de Polícia ainda poderia negar o visto às peças autorizadas pelo Conservatório. Essa querela só foi ser dirimida em 1897, já na República, com a extinção do Conservatório quando se estabeleceu a devida competência de inspeção e fiscalização à polícia. Entretanto, a censura ainda conservava-se nas leis federais. (CUNHA, 2003) Em São Paulo, esta questão foi resolvida por meio da Resolução 21, portanto, trata apenas de uma questão administrativa, sobre a quem cabia o papel de fiscalizar o prédio ou a segurança do público.¹¹⁶

A Lei n. 121, de 6 de dezembro de 1894, modificou a estrutura do Executivo, incumbindo:

Artigo 12 – O intendente de Justiça e Polícia providenciará para que os teatros e circos sejam iluminados à luz elétrica o mais breve possível.

[...]

Artigo 14 – Também não se fará a nomeação de examinador de cocheiros nem haverá inspetor de veículos nem obrigação para o Intendente de *assistir* [grifo original] espetáculos e divertimentos públicos, entrando em acordo com a Polícia do Estado com relação a esses e outros serviços de Polícia cumulativa, ou de tranquilidade e segurança. (SÃO Normativa da Câmara Municipal de São Paulo, Publicados originalmente entre 1892-1930)

Essa competência administrativa afetava o dia a dia dos empresários. Determinou-se, por exemplo, que o Teatro Polytheama fosse fechado para quaisquer espetáculos

¹¹⁴ A Lei n. 9, de 3 de dezembro de 1892, Artigo 160, §9.

¹¹⁵ Idem, Artigo 161, §5.

¹¹⁶ Resolução 21, de 3 de março de 1893, declara pertencer à municipalidade a inspeção de teatros. Para ser mais específico, o Art. 2º declara que a inspeção de teatros pela “autoridade policial não implica com a inspeção da municipalidade”, pois a polícia municipal difere da polícia de segurança.

enquanto “não for devidamente reconstruído, depois da eliminação completa e imediata das obras existentes”, segundo um parecer do engenheiro da Intendência. Aparentemente, o proprietário não seguiu as instruções e entrou com um pedido diferente, que foi deferido: Fernandes Pinto & Comp. pediu “permissão para transformar o Theatro Polytheama em circo de cavalinhos”.¹¹⁷

Em 1896, as atribuições dos Intendentes foram reformuladas. Cabia à *Intendência de Polícia e Higiene* a execução de leis e posturas, bem como a fiscalização de contratos “sobre espetáculos, divertimentos públicos e jogos”. Incluía também a negociação do horário de início e término do espetáculo e o estabelecimento de “iluminação elétrica para todos os teatros, devendo os proprietários ou empresários (...) providenciar na substituição ordenada dentro do prazo de 10 meses da data desta lei”.¹¹⁸ Anos mais tarde a cláusula foi removida, permitindo-se o uso de iluminação a gás de forma complementar à energia elétrica.¹¹⁹ A lei regulamentar contém as regras para fiscalização dos teatros, sendo um exemplo de como o governo pode interferir numa atividade: ela regula não só o espaço, mas os empresários e o comportamento do público. Veja o *ANEXO 4 – Lei n. 252* na página 156.

A obrigatoriedade de haver “latrinas e mictórios em número suficiente para uso dos seus frequentadores” em todas as casas de diversões e estabelecimentos comerciais de caráter público, como teatros, cinemas, cafés, bares, botequins, restaurantes, etc., só foi instituída por força em lei em 1912. Quem descumprisse a norma seria multado em 10\$000 e o dobro nas reincidências. Enquanto não completassem a instalação dos aparelhos sanitários, os estabelecimentos deveriam permanecer fechados.¹²⁰

Seguindo a mesma linha da anterior, a Câmara Municipal obrigou que todos os teatros da cidade tivessem “vestiário com as precisas acomodações, a juízo do Executivo Municipal” em 1914.¹²¹ A punição seria a não concessão de licença para qualquer espetáculo daqueles previstos legalmente.¹²²

¹¹⁷ As Resoluções 56 e 57, de 1894, tratam do Teatro Polytheama.

¹¹⁸ A Lei 237, de 7 de maio de 1896, regulamentada pela Lei 252, de 2 de julho de 1896.

¹¹⁹ A Lei 713, 29 de fevereiro de 1904.

¹²⁰ Lei 1.591, de 12 de setembro de 1912.

¹²¹ Lei 1.833, de 13 de novembro de 1914.

¹²² Por questões de competência administrativa, o Decreto Estadual n. 1.714, de 18 de março de 1909, regulamenta os divertimentos públicos nos termos de várias leis. Possui 13 capítulos e 102 artigos, detalhando vários aspectos de direitos e deveres das partes envolvidas: Cap. I – Da Inspeção. Cap. II – Da concessão de licenças. Cap. III – Das medidas de segurança, higiene e comodidade pública. Cap. IV – Da iluminação. Cap. V – Das medidas de ordem. Cap. VI – Dos deveres dos empresários, diretores, artistas e empregados de companhia. Cap. VII – Dos espectadores. Cap. VIII – Dos deveres da autoridade policial. Cap. IX – Do policiamento. Cap. X – Do serviço dos bombeiros e das medidas preventivas de incêndio.

Devido a uma imensa quantidade de lei sobre o assunto, o Prefeito regulamentou e consolidou as normas para divertimentos públicos. Estabeleceu que é função da prefeitura inspecionar os locais públicos e também determina certos impostos e suas possíveis isenções.¹²³ Este assunto será analisado num tópico específico sobre impostos e isenções de pagamentos ao governo.

O visando regulamentar várias construções na cidade, a Prefeitura promulgou um Ato cujos Artigos 137 a 145 referem-se especificamente a “teatros, cassa de diversões, botequins, casas de gêneros alimentícios, etc.”.¹²⁴ A novidade em relação às normas em vigor estava nos artigos 141 e 142:

Art. 141 – Mesmo depois de licenciados o teatro, casa de diversão, etc., o Prefeito pode determinar a vistoria a que se refere o art. 137.

Art. 142 – Além das regras de higiene e de segurança para todas as construções nos teatros, casas de divertimentos ou de espetáculos públicos, serão observadas especialmente as seguintes:

§ 1º - Haverá neles instalações de aparelhos próprios para extinção de incêndios.

§ 2º - Todos os lugares destinados ao público terão fácil comunicação com as portas de saída.

§ 3º - As portas externas abrirão para fora.

§ 4º - Haverá neles uma dependência apropriada ao alojamento de uma guarnição de bombeiros, onde possa ser convenientemente acomodado material para extinção de incêndios.

§ 5º - As novas construções ficarão completamente isoladas das vizinhas. (Ato 849, de 29 de janeiro de 1916)

Com o passar do tempo, o Estado e Município passaram a publicar normas sobre os mesmos assuntos, gerando conflitos. A municipalidade teve de incorporar uma Lei Estadual que reorganizava o Serviço Sanitário do Estado e definia políticas para vários estabelecimentos em seus 374 artigos.¹²⁵ Destacam-se os cinco artigos abaixo:

Artigo 200 – Os teatros ou cinematógrafos deverão ficar completamente isolados.

Cp. XI – Das disposições especiais aos cinematógrafos. Cap. XII – Das disposições gerais. Cap. XIII – Das disposições penais.

¹²³ Ato 701, de 11 de julho de 1914.

¹²⁴ Ato 849, de 29 de janeiro de 1916.

¹²⁵ A Lei 2.119, de 16 de fevereiro de 1918, incorporou ao município a Lei Estadual n. 1.596, de 29 de dezembro de 1917.

Artigo 201 – As cadeiras da plateia dos teatros deverão ser de braços, de modo a assegurar a higiene e comodidade do público.

Artigo 202 – Todos os lugares destinados ao público terão fácil comunicação com as portas de saída, que abrirão para o lado de fora.

Artigo 203 – Todos os teatros e cinematógrafos terão internamente, em número suficiente, mictórios, latrinas, lavabos para homens e toucadores com os aparelhos higiênicos indispensáveis para as senhoras.

Artigo 204 – Tais estabelecimentos deverão ser assiduamente limpos e periodicamente desinfetados.

Artigo 205 – Os projetos de teatros, cinematógrafos e estabelecimentos análogos deverão ser submetidos à aprovação da autoridade sanitária competente, antes do início das obras. (Lei Estadual n. 1.596, de 29 de dezembro de 1917)

Para valer, era necessária uma regulamentação, que veio com o Ato 1.235, de 11 de maio de 1918. O Capítulo VI versa sobre “fábricas, oficinas, garagens, teatros, casas de diversões, escolas, botequins, casas de gêneros alimentícios, matadouros, padaria, confeitarias, leiterias, hospitais e casas de saúde” e contempla a quase totalidade da referida Lei Estadual, integrando outras normas antigas, até mesmo normas do ano 1896, sendo que a referência a teatros vai do Artigo 155 ao Artigo 161. Esta lei também destaca um enorme esforço por parte da prefeitura em regular os cinemas, determinando o tamanho de poltronas, espaço de corredores e toda sorte de infraestrutura. Os seus efeitos estão analisados no Capítulo 3 desta pesquisa.

Por fim, a Lei 3.427, apelidada de Código de Obras Arthur Saboya, de 19 de novembro de 1929, também incorporou a Lei Estadual n. 1.956, de 1917, à municipalidade e acrescentou outras medidas. A “Parte Segunda, das construções para fins especiais”, item III) *Teatros, cinematógrafos e casas de diversões*, vinte e dois artigos (Artigos 351 a 373). Dentre as diferenças com as leis anteriores, destacam-se medidas específicas de largura de degraus, corredores, acesso de escadas, localização de depósitos e outras regras para a construção de teatros. Veja a transcrição de parte dessa lei no ANEXO 6 – *Lei n. 3.427* (página 161). Apesar disso, Rolnik (1997, p. 163) destaca que o código nada mais era que um compilado de outras leis publicadas ao longo dos anos.

Como se vê, houve ao longo do recorte temporal uma gama de medidas visando a regulamentação dos teatros. No início, poucas medidas foram tomadas para coibir a ação dos empresários. Já no final, com o Código de Obras Arthur Saboya, é possível verificar que o Estado praticava sua intervenção até nos detalhes, como o tamanho dos degraus.

2.5.2 A gripe espanhola

Em 1918, o mundo foi assolado pela chamada Gripe Espanhola. Apareceu em duas ondas: a primeira, entre fevereiro e junho, veio como uma doença branda, não causando mais que três dias de febre e mal estar, porém bastante contagiosa. A segunda onda, entre agosto e janeiro de 1919, era fatal. Médicos da época descrevem a trágica evolução da doença: entre 5 e 8 horas após darem entrada nos hospital, os pacientes morriam. (ROCHA, Fiocruz) Houve ainda uma terceira onda, entre fevereiro e maio de 1919.

A maior epidemia da história humana matou mais de 20 milhões de pessoas no mundo todo – a título de comparação, a Primeira Guerra Mundial causou 8 milhões de fatalidades. Os infectados somam, entre mortos e recuperados, entre seiscentos milhões e um bilhão de pessoas, equivalente a algo entre 80% e 90% da população do planeta à época. (BERTUCCI-MARTINS, 2002)

No Brasil, a gripe aportou na cidade do Rio de Janeiro em 14 de setembro. O navio *Demerara* trazia mortos pela doença a bordo. O vírus rapidamente se espalhou pelo país inteiro. Em São Paulo, a primeira vítima fatal foi registrada no dia 13 de outubro de 1918. Após quase um mês de epidemia, e somente após a primeira vítima, o Serviço Sanitário Estadual de São Paulo decretou o estado epidêmico. As medidas recomendadas geravam transtornos: evitar aglomerações e contatos físicos, evitar reuniões noturnas e exposições ao frio, consumir alimentos que contivessem ácido cítrico, tanino e outras substâncias conhecidas como preventivas da gripe comum. Pela força, o governo decretou o fechamento de escolas, ofícios religiosos noturnos. No auge da epidemia, o número de enterros diários subiu de 87 a cerca de 300, enquanto num dia normal, no ano anterior, realizava-se cerca de 27 enterros por dia. A gripe matou cerca de 1% da população paulistana da época, estimada entre 523 e 528 mil habitantes. (NETO, 2008)

Cerca de um terço da população mundial foi contaminada naquela segunda onda, entre setembro e dezembro de 1918. Nos fins de novembro, a epidemia já começava a perder forças; no dia 20 de dezembro, o jornal *A Gazeta* saudou na primeira página o fim da epidemia. Entretanto, ainda morreram algumas pessoas no interior ao longo de dezembro e janeiro. Durante o carnaval de 1919, todos festejavam o fim da Primeira Guerra (tratado assinado em novembro de 1918) e o fim definitivo da gripe. Durante a quaresma, porém, tosses e espirros voltaram a ser ouvidos em São Paulo. (SUGIMOTO, 2004) Era a terceira onda abatendo-se sobre a capital paulista.

É neste momento que a Câmara publicou a Lei 2.186, de 25 de março de 1919, proibindo as pessoas de cuspirem ou escarrarem ao chão, sob pena de multa e prisão, obrigando estabelecimentos comerciais ou públicos a adotarem escarradeiras em “número, tipo e conservação” que a prefeitura indicar e dando poderes de prisão a qualquer cidadão que flagrar alguém descumprindo tais normas. A medida visava embargar ou restringir “a disseminação da tuberculose pulmonar e outras moléstias contagiosas das vias respiratórias”. Veja a íntegra da lei no *ANEXO 5 – LEI n. 2.186* (página 159). A tragédia, felizmente, não se repetiu. Nota-se que a Prefeitura tomou pouca ação, limitando-se a uma pequena lei já no fim de março de 1919, no auge da terceira onda. Explica-se: os governos federal e estadual já estavam intervindo na situação toda, embora com atraso, restando ao município cumprir as medidas estabelecidas por aqueles entes. Não havia necessidade de criar leis novas ou repetidas. Obviamente, essas medidas afetaram teatros e casas de concerto e óperas. Alguns efeitos dessa gripe sobre a economia da música estão analisados no Capítulo 3.

2.5.3 Outros casos

A Lei 914, de 9 de junho de 1906, autoriza ao prefeito:

Arrendar para casa de diversões o antigo edifício do mercado do largo da Concórdia¹²⁶, mediante a pensão anual que for estabelecida em contrato, até ao prazo máximo de vinte anos, sem isenção de impostos e com reversão das benfeitorias para a Câmara, findo o prazo do arrendamento, não tendo o locatário direito a indenização alguma.

Como visto, a lei¹²⁷ severa exigia um aluguel e melhorias no prédio. No local foi erguido o Teatro Colombo em 1908, em homenagem ao Teatro Colón, de Buenos Aires, por uma associação de italianos e seus descendentes. (BERTAGLIA, 2012) Pertencente à *Companhia Dramática Italiana*, possuía 1968 lugares, incluindo 39 camarotes e 24 frisas. Foi palco de manifestações de trabalhadores e grupos de tendência anarquista. Por causa dos preços baixos, era conhecido como o local de reunião das famílias dos bairros industriais. Passaram por lá inúmeros artistas consagrados, como Caruso, (LEE-MEDDI,

¹²⁶ O largo da Concórdia fica no Brás, bairro operário conhecido pela população italiana que o habitava

¹²⁷ Esta não foi a única lei do gênero. A Lei 1.393, de 20 de março de 1911, criou um outro teatro. Autorizava ao prefeito arrendar “o próprio municipal”, que estava servindo de depósito de carne, nas mesmas condições do arrendamento do Teatro Colombo. A diferença estava no tempo de arrendamento: 25 anos para a nova casa de espetáculos que se abriria na Praça de São Paulo. Este é provavelmente o Teatro São Paulo. Entretanto, não foi possível identificar uma relação do mesmo para a música: suas apresentações eram cênicas e cinematográficas.

2008) e Pietro Mascagni, que conduziu sua própria ópera *Amica* em 1911. (Folha de S. Paulo, 23/02/1962) A prefeitura prorrogou aquela concessão por duas vezes¹²⁸, talvez baseada no seu sucesso. Apesar de toda sua glória, apresentando obras líricas, teatrais e até cinematográficas, seu fim chegou na década de 60. Condenado à demolição pela prefeitura por falta de segurança em 1962, o Teatro se manteve de pé por mais quatro anos, até que um incêndio em 1966 o destruiu totalmente. (GIESBRECHT, 2014)

A Câmara Municipal, por meio da Lei 3.128, de 28 de dezembro de 1927, proibiu o funcionamento de alto-falante, gramofone, aparelho radiotelefônico e instrumentos congêneres nas casas de música, a não ser em câmaras apropriadas de modo a não perturbar o público. Entretanto, a lei garantia ao Prefeito a capacidade de conceder “licença especial” para a difusão de “grandes acontecimentos” ou enquanto os estabelecimentos não se adequassem, sendo que, neste último caso, os aparelhos deveriam funcionar “portas a dentro”. A quem descumprisse, a lei estipulava uma multa de 100\$000 e o dobro na reincidência. O Ato 2.908, de 26 de março de 1928, regulamenta a lei com poucas modificações. O Artigo 2º do referido ato possui a seguinte redação:

Enquanto não forem instaladas as câmaras, nos estabelecimentos compreendidos no art. 1º, só será permitido o funcionamento de aparelhos, no interior das lojas, de modo que as ondas sonoras não atinjam, com intensidade, a via pública, das 7½ às 12 horas e das 18 horas em diante. (Ato 2.908, 26/03/1928)

Após longa discussão¹²⁹, a norma foi revogada em 13 de setembro de 1930 por meio da Lei n. 3.525.

¹²⁸ A Lei 1.111, de 11 de agosto de 1908, elevou o prazo de arrendamento de vinte para trinta anos. A Lei 1.669, de 29 de março de 1913, elevou o prazo de arrendamento de trinta para quarenta anos.

¹²⁹ O Requerimento n. 197, de 5 de outubro 1929, de autoria do vereador Nestor Alberio de Macedo, solicitava ao prefeito que a Lei n. 3.128 fosse suspensa e que as multas decorrentes da mesma fossem relevadas, pois a Câmara estaria remodelando a lei conforme o projeto n. 58. Entretanto, posto em votação, os vereadores votaram contrário ao requerimento, argumentando que as multas aplicadas estavam conforme a lei, sendo, portanto, legais. Além disso, o prefeito não teria poder para suspender uma lei, muito menos para fazer um efeito retroativo. Contudo, alguns se mostraram favoráveis à revisão da lei, motivo pelo qual votaram a favor do encaminhamento do Requerimento n. 197 para as comissões adequadas.

Capítulo 3 – Economia e música

Todas as normas acessadas durante esta pesquisa que versavam sobre a área da música de forma direta estão analisadas no Capítulo 2. Verifica-se facilmente que a grande maioria atendeu aos propósitos estabelecidos: construir um Theatro Municipal possibilitou a vinda de grandes companhias de óperas, como era o pretendido; o patrocínio de temporadas líricas oficiais trouxe grandes nomes da música para a cidade de São Paulo, como era o pretendido. Entretanto, as normas possuem efeitos indiretos. No decorrer dessa pesquisa, o conceito de música enquanto atividade comercial foi amplamente demarcado. Essa atividade comercial é a troca de bens e serviços providos de um cidadão para outro cidadão – ou seus coletivos. É uma prática bilateral: há um fornecedor de bens e serviços e há um consumidor. Porém, nem todas as trocas comerciais são providas livremente. O Estado pode interferir nessas negociações por meio de proibições, de espoliações, de controle de preços e de outras formas. São essas ações e suas consequências o objeto deste Capítulo 3.¹³⁰

Antes, citam-se alguns norteadores. Primeiro, essa pesquisa foi desenvolvida no âmbito da disciplina Musicologia; o seu principal objetivo é assegurar a contextualização social da atividade musical sob a perspectiva das medidas administrativas implementadas pelo município de São Paulo. Segundo, seria imprudente realizar uma pesquisa da disciplina Economia que analisasse apenas medidas locais, pois os fatores analisados sofreram (e sofrem) impactos advindo de medidas externas, como políticas estaduais, federais e até mesmo ações internacionais, como se verá neste Capítulo 3. Assim, ficaria inviável analisar todas as variáveis no curto prazo de realização desta pesquisa. Terceiro, a Economia expõe a relação entre os governos e a sociedade; por meio dela, foram encontradas as ferramentas necessárias para entender os aspectos econômicos e administrativos do conteúdo analisado por meio da lógica-dedutiva teorizada por alguns adeptos da chamada Escola Austríaca de Economia.

Os defensores de intervenções atestam que existem falhas de mercado, como externalidades e informações assimétricas. Alegam, ainda, que o mercado não aloca de forma correta ou eficiente os bens disponíveis. Entretanto, os austríacos mostram que os

¹³⁰ A interferência não é causada somente pelo Estado, mas também por agentes privados. Entretanto, não é o objetivo deste trabalho buscar as intervenções privadas. Além disso, a grande maioria das intervenções são provocadas pelo Estado, como se verá.

reguladores ou planejadores centrais não têm conhecimento para gerar desempenho superior. A Escola Austríaca foi a que mais estudou as consequências indiretas da intervenção do Estado na economia. Seus vários autores se debruçaram ao longo de décadas sobre a formação de preços, sobre ciclos econômicos, sobre causas e efeitos de uma intervenção estatal na sociedade. Por isso, escolheu-se para fundamentação teórica deste trabalho aqueles autores que se dispuseram a estudar o intervencionismo com mais profundidade.

Como dito anteriormente, este trabalho está situado no âmbito da Musicologia. Portanto, é feita aqui uma breve caracterização das principais ideias de certos autores. Aqueles leitores já familiarizados com o pensamento dessa escola de economia poderão saltar o texto diretamente para o tópico 3.2 - *As consequências das políticas externas na música paulistana* (página 107).

3.1 A Escola Austríaca

Segundo Rockwell, a Escola Austríaca tem origem remota. No século XV, seguidores de São Tomás de Aquino, na Universidade de Salamanca, Espanha, procuraram entender e explicar a completa extensão da ação humana e da organização social. Esses chamados Escolásticos Tardios perceberam a existência das leis econômicas e formularam as tão conhecidas leis da oferta e demanda, as causas da inflação, o funcionamento das taxas de câmbio e a natureza subjetiva do valor econômico. Estes mesmo Escolásticos Tardios defendiam o direito à propriedade e à liberdade de comércio e contrato. Paralelamente, opunham-se aos impostos, controle de preços e regulações que inibiam a livre iniciativa. Ou seja: tinham a ideia de dizer aos governos o que eles não podem fazer. (ROCKWELL, 2008)

Estes mesmo Escolásticos Tardios defendiam o direito à propriedade e à liberdade de comércio e contrato. Paralelamente, opunham-se aos impostos, controle de preços e regulações que inibiam a livre iniciativa. No campo moral, incitavam os governos a seguirem uma postura ética que condenava o roubo e o homicídio. Ou seja: tinham a ideia de dizer aos governos o que eles não podem fazer.

A Escola Austríaca propriamente dita foi fundada por Carl Menger (1840-1921), quando da publicação de *Principles of Economics*¹³¹ em 1871. Menger foi o primeiro a

¹³¹ A edição *e-book* traduzida para o inglês pelo Mises Institute pode ser adquirida gratuitamente em <https://mises.org/library/principles-economics>. Link acessado em 06 de novembro de 2016.

explicar a teoria da utilidade marginal: quanto maior o número de unidades de um bem que um indivíduo possui, menor será o valor que ele dará para cada unidade adicional. Além disso, ele via a economia como a ciência da escolha individual, passo importante para restaurar a economia como ciência da ação humana baseada na lógica dedutiva.

Seguindo Menger, Eugen von Böhm-Bawerk (1851-1914) ampliou o pensamento econômico ao analisar valor, preço, capital e juros. Não somente, refutou a doutrina socialista antes mesmo da Revolução de 1917. Enquanto ministro das finanças nos últimos anos da monarquia Habsburgo, Böhm-Bawerk continuava negando o intervencionismo, por considera-lo um ataque nas forças econômicas de mercado impossível de ter êxito no longo prazo.

Ludwig von Mises (1881-1973) decifrou como a teoria da utilidade marginal se aplica ao dinheiro, além de apresentar um amplo esboço da teoria austríaca dos ciclos econômicos. Por meio do seu ensaio *Socialism*, Mises explicou como o socialismo previne a propriedade privada e a troca de bens de capital, impossibilitando, portanto, os recursos de encontrarem seu uso mais valoroso. Neste ensaio, Mises previu que o socialismo resultaria em caos total e fim da civilização. Foi Mises quem amplamente defendeu o método dedutivo na economia, que ele chamou de praxeologia. Sua maior obra é considerada *Ação Humana*, permanecendo como o tratado que define a Escola Austríaca.¹³²

Seu aluno Friedrich Hayek (1899-1992) ganhou o Prêmio Nobel em economia de 1974 pelo seu trabalho sobre a teoria dos ciclos econômicos, que alertava sobre os perigos da expansão de crédito. Seu trabalho mais conhecido é o livro *O Caminho da Servidão*, que ajudou a reviver o movimento liberal clássico nos Estados Unidos após a política *New Deal*.¹³³

Outro aluno de Mises, Murray Newton Rothbard (1926-1995) escreveu o livro *Man, Economy, and State*, em 1963, que ampliava o pensamento dos Escolásticos Tardios e do próprio Mises. O resultado foi uma defesa da ordem social capitalista sem estado, baseada na propriedade e na liberdade de associação e contrato. Além disso, estabeleceu a estrutura teórica para examinar os efeitos de todos os tipos de intervenção no mercado.

¹³² A edição *e-book* traduzida para o português pelo Mises Institute Brasil pode ser adquirida gratuitamente em <http://www.mises.org.br/Ebook.aspx?id=44> . Link acessado em 06 de novembro de 2016.

¹³³ A versão *e-book* traduzida para o inglês pelo Mises Institute pode ser adquirida gratuitamente em <https://mises.org/library/road-serfdom-0> . Link acessado em 06 de novembro de 2016.

Foi Rothbard quem estabeleceu solidamente a Escola Austríaca e a doutrina liberal clássica nos Estados Unidos.

Para esta pesquisa, escolheu-se a teoria que mais investiga a intervenção estatal na economia, perfazendo os escritos de Bastiat, Mises e Rothbard.¹³⁴ Abaixo, forneço um pequeno resumo das principais ideias que serão amplamente recorridas no decorrer das análises das normativas pesquisadas.

3.1.1 Frédéric Bastiat

Apesar de não ser formalmente um integrante da Escola Austríaca, Bastiat (1801-1850) contribuiu muito para o pensamento da mesma. Num dos seus escritos mais conhecidos, *O que se vê e o que não se vê*, ele alerta que os gastos públicos possuem sempre uma consequência direta, que é *o que se vê*, e também consequências indiretas, que é *o que não se vê*. Para justificar, o autor enumera uma série de exemplos, sempre tendo em mente esse raciocínio.

No primeiro e mais clássico exemplo desses escritos, Bastiat conta a história de uma pessoa que teve quebrada a vidraça de sua residência. O proprietário passa, então, a indagar o quão fortuito aquela ação seria, pois ele teria a chance de contribuir para toda uma cadeia econômica. Inicialmente, o dinheiro gasto no reparo iria fomentar a indústria de vidro; o lucro desta empresa possibilitaria aos empresários investir em outras áreas, ou mesmo comprar mais mantimentos que o normal, movimentando vários segmentos econômicos do mercado local. Este é o lado *que se vê*. O que falha à percepção, como mostra Bastiat, é o destino que *seria dado* aos recursos gastos na vidraça caso a mesma não tivesse sido quebrada. O proprietário provavelmente investiria o dinheiro em outras atividades ou compraria novos bens para si, movimentando a economia da mesma forma, porém mantendo a vidraça original. Ou seja, os benefícios alcançados por ele e pelo mercado local seriam maiores neste segundo caso. Isto é o *que não se vê*. A destruição de qualquer propriedade é sempre ruim. Não se deve basear nela para movimentar a economia, conclui Bastiat.

Ao criticar as teorias socialistas, Bastiat refuta a ideia do intermediário como um explorador. Para a aquisição de um bem, o consumidor tem três alternativas: buscar ou fabricar o bem próprio; pedir a outros (intermediários) que busquem ou fabriquem o bem;

¹³⁴ Livros destes autores estão disponíveis gratuitamente na versão *e-book* traduzida para o português pelo Mises Institute Brasil, em <http://www.mises.org.br>.

organizar um coletivo para buscar ou fabricar o bem. Na prática capitalista, geralmente um fornecedor (intermediário) provê um serviço ou produto em troca de um lucro. A teoria socialista condena esse lucro e propõe a criação de um grupo estatal de controle para fornecer os bens a preço de custo para o cidadão (a terceira opção). Isso *é o que se vê*. Bastiat mostra que toda a operação de aquisição dos bens, como transporte, processamento, venda, organização dos postos de armazenamento, etc., possui custos que não foram calculados na teoria. *É o que não se vê*. Além disso, na prática capitalista cada um adquire o bem necessário na quantidade que quiser, desde que pague o preço necessário. A capacidade e a necessidade entram em equilíbrio constantemente. Na prática socialista, porém, cada indivíduo contribui diferentemente com os impostos, mas estará sujeito a uma quota do bem. Ou seja, a capacidade e a necessidade entram em desequilíbrio. Bastiat diz: “pense-se nas injustiças, nos abusos inerentes a tal empreendimento. Pense-se na responsabilidade que pesaria sobre o governo”. (BASTIAT, 2010, p. 46)

Do mesmo modo, a arrecadação de impostos pode ter efeitos ocultos. É fácil de perceber que o dinheiro do cidadão é investido por um político em algum serviço prestado pelo Estado. Entretanto, *não é visto* o que o contribuinte faria com aquele dinheiro. Para piorar, muitas vezes esse dinheiro não tem 100% de retorno em serviços públicos: uma porcentagem dos impostos fica retida para custear a máquina pública e os burocratas do Estado. *É o que não se vê*. Geralmente, imposto é “um simples *deslocamento* de satisfação e trabalho” (grifo do próprio Bastiat), uma vez que o contribuinte aplicaria aquele dinheiro em outra área do seu interesse. (BASTIAT, 2010, p. 32)

O Estado, portanto, é um ponto crítico da análise de Bastiat. Como exemplo de uma ação direta, Bastiat cita o caso de um exército com 100 mil homens cuja dispensa foi proposta por um parlamentar. O argumento contrário pensava no trabalho dos mesmos: “que vai ser deles? De que vão viver? Será de trabalho? ”. O salário destes homens, hipoteticamente, custa 100 milhões aos cofres públicos. E eles viverão com aqueles 100 milhões somente (BASTIAT, 2010, pp. 25-26) *O que não se vê*, por outro lado, é que aquele montante foi retirado do bolso do contribuinte. Caso ocorra a dispensa, *o que não se vê* é que a dispensa estaria impedindo que todo o restante da população *perdesse* 100 milhões, uma vez que esse dinheiro seria investido em atividades produtivas. Bastiat indaga: quem ganha e quem perde entre os 100 mil homens e o restante completo da população? Ao se argumentar que a dispensa jogaria 100 mil homens no mercado de trabalho que não teria como absorvê-los, Bastiat prova a falácia ao mostrar o *que não se*

vê: o Estado deve devolver os 100 milhões ao restante da população, dinheiro suficiente para ser investido em atividades produtivas que demandariam mão-de-obra.

Deve o estado subvencionar as artes?, pergunta Bastiat. Os defensores alegam que o dinheiro vai para pagamento de artistas que precisam daquela verba e que tal ação pode provocar a expansão ou mesmo o progresso da arte. Bastiat passa a mostrar o outro lado: os teatros que prosperam são os que vivem com seus próprios recursos, e os trabalhadores que recebem o dinheiro público acabaram por tirar o dinheiro de trabalhadores da iniciativa privada. Na prática, notam-se “deslocamentos artificiais das necessidades, dos gostos, do trabalho”, que acabam por colocar as pessoas em uma situação precária e perigosa. (BASTIAT, 2010, pp. 33-38)

Todo Estado financia obras públicas; muitos usam como grande aliado o argumento de que tais empreendimentos criam oportunidades de trabalho. Isso *é o que se vê*. Entretanto, essa mesma ação acaba privando outros trabalhadores do mercado de trabalho. Se o Estado vai construir uma ponte, ele cobrará dinheiro dos cidadãos e o transferirá para uma empresa de construção civil que, por sua vez, contratará empregados para esta atividade. *O que não se vê* é que o dinheiro retirado da sociedade seria investido em *outras* atividades econômicas, gerando empregos em vários outros setores diferentes daquele da construção civil. Além disso, a sustentabilidade do evento é óbvia: uma vez que a obra pública esteja concluída, os funcionários serão demitidos, enquanto aqueles absorvidos pelos setores produtivos continuariam empregados. Obviamente, Bastiat combate aqui o argumento de que obras geram trabalho. Se uma obra pública tiver uma utilidade social, basta recorrer àquele argumento. Caso contrário, construir uma obra pública apenas para gerar trabalho e movimentar a economia é uma falácia; o administrador público estará apenas enganando o eleitorado com mais uma desculpa para arrancar dinheiro do setor produtivo.

Sob o argumento de proteger a indústria nacional de preços mais baratos vindo do estrangeiro, o governo pode restringir, impor taxas ou mesmo proibir certos produtos de serem comercializados dentro de um país. Pelo argumento, o comércio nacional seria impulsionado e cresceria. Isso *é o que se vê*. O que *não se vê*, por outro lado, é o lucro que seria gerado pela aquisição de bens mais baratos. Bastiat ilustra com um caso do comércio de ferro: os belgas vendem o produto a 10 francos, enquanto os franceses produzem ferro a 15 francos. Um comerciante que desejasse adquirir ferro compraria os de procedência belga, gastando 10 francos naquele produto e 5 francos em outros itens quaisquer. O investimento seria difundido por vários setores e o mercado acabaria

crescendo como um todo. Com a restrição, o ferro belga seria proibido de ser vendido e o mesmo comerciante se veria obrigado a comprar ferro francês por 15 francos. Na prática, ele perdeu os cinco francos que antes gastava em outros produtos. É certo que o vendedor de ferro francês ganhará mais, mas será somente dele que partirá a circulação da moeda, e não de todos os demais consumidores, que aplicariam o excedente (os 5 francos) nos mais variados setores da economia. No primeiro caso, sem a restrição, o que *não se vê* é que todos os comerciantes que adquiriam ferro teriam dinheiro sobrando para investir em outras áreas da economia local. Para proteger um produtor (ou um produto), prejudica-se toda a economia da nação.

As restrições impostas a máquinas ou instrumentos que facilitam trabalhos acabam por prejudicar a economia. A principal argumentação afirma que máquinas tiram o emprego dos trabalhadores, que ficarão sem sustento. Bastiat concorda com a afirmação: o empresário que utiliza-se de uma máquina terá a produtividade aumentada e dispensará o número de empregados na mesma ordem que teve sua produtividade aumentada. Entretanto, *isso é o que se vê*. O que *não se vê* é que o dinheiro economizado será reinvestido na sociedade. Assim, novas demandas surgirão e, com elas, novos postos de trabalho. Portanto, “está claro como a luz do dia que entre a oferta e a procura de trabalho, entre a oferta e a procura de salário, a relação não mudou em nada. [...] Em outras palavras: o invento é uma conquista gratuita, um proveito gratuito para a humanidade”. (BASTIAT, 2010, p. 57)

O acesso ao crédito financiado pelo Estado também tem consequências ocultas. O autor explica que seu uso será sempre limitado, independentemente da fartura do crédito. Isso acontece porque os clientes desejam adquirir bens para satisfazerem suas necessidades imediatas, pagando pelo dinheiro no futuro. Com isso, o mercado regula a taxa de juros e cobra garantia dos pagadores. Quando o Estado intervém e libera o acesso a crédito, duas injustiças são cometidas: o cidadão que antes poderia receber o crédito fica privado em detrimento daquele favorecido pelo governo; afinal, o credor tem de optar pela melhor oferta de garantia entre o cliente privado e o Estado, sendo o vencedor, obviamente, o Estado. A segunda injustiça é com os pagadores de impostos: as garantias dadas pelo governo seriam quitadas com dinheiro de pessoas que nada tem a ver com a transação. Outro efeito *que não é visto* é aumento da taxa de juros: uma vez que a quantidade de bens ou de empréstimos que serão adquiridos continua a mesma (oferta) e a quantidade de pessoas querendo adquirir aumenta (demanda), o resultado básico é o aumento da taxa de juros (aumento dos preços).

Essa mesma injustiça é cometida quando o Estado direciona recursos para aliviar, por exemplo, o desemprego, contratando-os para funções burocráticas ou exército. Se *o que se vê* são pessoas recebendo ajuda do Estado, *o que não se vê* são as pessoas que foram prejudicadas para colocar o dinheiro no Estado em primeiro lugar. Ou seja, “o trabalho pago pelo governo se faz às custas do trabalho pago pelo contribuinte”. (BASTIAT, 2010, p. 76)

3.1.2 Ludwig von Mises

Em seus livros, Mises (1881-1973) defende que economia nada mais é que ação humana¹³⁵. Essas ações humanas podem ser livres ou controladas de alguma forma. Neste segundo caso, ocorre a intervenção. Mises define intervencionismo da seguinte forma:

Chamamos de capitalismo, ou economia de mercado, a forma de cooperação social baseada na propriedade privada dos meios de produção.

Por outro lado, socialismo, comunismo ou economia planificada é a forma de cooperação social baseada na propriedade pública dos meios de produção. Os termos capitalismo de estado e economia autoritária têm essencialmente o mesmo significado.

Frequentemente tem sido defendida a viabilidade prática de uma terceira forma de cooperação social, qual seja, a de um sistema em que, embora seja mantida a propriedade privada dos meios de produção, o governo possa intervir, através de ordens e proibições, no exercício do direito de propriedade. Esse terceiro sistema é denominado intervencionismo. (MISES, 2010a, p. 19)

Numa verdadeira economia de mercado o exercício da autoridade se limita a prevenir distúrbios que podem ocorrer numa relação de troca. No intervencionismo, o governo interfere no próprio funcionamento do mercado. É possível definir, também, da seguinte forma: “intervenção é uma norma restritiva imposta por um órgão governamental, que força os donos dos meios de produção e empresários a empregarem estes meios de uma forma diferente da que empregariam”. (MISES, 2010b, p. 25)

Obviamente, alguns indivíduos ou alguns grupos de indivíduos são beneficiados no curto prazo pela adoção de medidas intervencionistas.

¹³⁵ Praxeologia é o termo cunhado por Mises em seu livro *A Ação Humana*. Etimologicamente, vem de *praxis + logia*, ou seja, o estudo da ação humana. Ortograficamente, tanto praxeologia quanto praxiologia são aceitos no idioma português. Numa definição ampla, a praxeologia, a base da economia, nada mais é que o estudo de indivíduos relacionando-se uns com os outros.

3.1.2.1 *Intervenção de natureza restritiva*

As medidas restritivas têm o propósito direto de desviar a produção do curso que seguiria se a economia não fosse obstruída. Na economia de mercado, os indivíduos são livres para escolherem como empregar seus recursos; invariavelmente buscam a eficiência, tentando produzir mais com menos e, conseqüentemente, disponibilizando bens e serviços com melhor qualidade e menor custo. Ao restringir parte da produção, proibindo, por exemplo, a fabricação de algum bem, ou proibindo a utilização de algum método de produção, ou mesmo impondo alguma regra que torne a utilização de métodos de produção mais difícil e mais cara, a autoridade anula a possibilidade daquela empresa em satisfazer às necessidades humanas. Tais medidas empobrecem a população em geral.

As medidas restritivas favorecem aos produtores. Quando a autoridade impõe uma prática, como a substituição de um método de produção por outro, os produtores simplesmente se adequarão às regras novas, enquanto os consumidores serão lesados com um aumento no preço final. O novo método de produção implementado certamente foi desenvolvido por outros empresários, e estes serão os beneficiados em detrimento aos consumidos. Mises coloca que “o propósito de um privilégio é beneficiar um limitado número de pessoas à custa das que são prejudicadas”. (MISES, 2010a, pp. 38-39)

Um outro exemplo de medida restritiva está associado à urbanização. Quando uma autoridade restringe uma área urbana para torna-la um parque, os imóveis ao redor terão seus preços elevados não só pela valorização da região, mas pela falta de oferta de imóveis. Nesse caso, o comerciante ou empresário que quiser um imóvel naquele local terá de investir mais dinheiro, pois a autoridade restringiu a oferta; permanecendo a demanda, os preços sobem.

Se a autoridade tomar essas medidas com pleno conhecimento desses efeitos, resta ao economista discordar dos objetivos. O ponto em questão é que muitos tomam atitudes tendo em vista um objetivo imediato, mas se limitam a não pensar nas conseqüências.

3.1.2.2 *Controle de preços*

As medidas de controle de preços estabelecem valores diferentes daqueles praticado no mercado. Podem controlar salários, juros, mercadorias e serviços das mais variadas ordens. O objetivo subjacente é privilegiar o vendedor, no caso de preços mínimos, ou privilegiar o comprador, no caso de preços máximos.

Para entender essas conseqüências, é necessário entender o sistema de precificação. O preço é uma conjuntura de dados resultante da cooperação social a que

todos são subordinados nas atividades cotidianas de produzir e servir. São milhares de informantes realizando trocas e ações simultaneamente, sendo que a estrutura de preços é quem tende a equilibrar a oferta e a procura. Quando há uma interferência nesse sistema, a própria ordem social fica perturbada. Em primeiro lugar, a fiscalização dessa medida exige uma força policial muito presente, com punições severas àqueles que não cumprirem as determinações oficiais. Em segundo lugar, essa intervenção é um dado a mais nesse sistema de cooperação social; logo, os agentes irão se ajustar a esse dado novo, gerando consequências não previstas pelas autoridades, o que inevitavelmente leva estas autoridades a praticarem novas ações e sanções, perpetuando o problema.

Um exemplo é o sistema de precificação de salários. O livre-mercado gera uma resposta à demanda de postos de trabalho colocando um preço naqueles serviços. Se há muita oferta de trabalhadores, os preços caem; se houver pouca oferta de trabalhadores (geralmente especializados), os preços dos salários sobem. Quando ocorre a intervenção neste sistema, que invariavelmente surge para elevar artificialmente os preços dos salários, o empresário terá uma despesa extra com a qual não estava contando. Para não ficar no prejuízo, haverá uma compensação com a elevação do preço final do produto ou a demissão de funcionários. Portanto, “políticas que defendam altos níveis salariais artificiais e a concessão de seguro-desemprego só servem para gerar mais desemprego”. (MISES, 2010b, p. 28)

O mercado não possui a função única de distribuir um determinado bem ou serviço. Sua principal função consiste em direcionar a produção. Se um determinado bem ou serviço teve seu preço final alterado, prejudicando sua produção e, conseqüentemente, sua venda, os agentes irão mudar a produção para algo mais vantajoso. Em outras palavras: se o governo pratica a intervenção nos preços, tornando o item caro demais para os consumidores ou barato demais para os comerciantes, os fabricantes irão trocar sua produção para outro produto qualquer que tenha seu preço condizente com o equilíbrio do mercado. A consequência da intervenção no sistema de preços é sempre a escassez daquele bem. Isso levou Mises a concluir que “intervenções na estrutura de preços são, portanto, do ponto de vista da autoridade que as determina, não só inúteis e ineficazes como também prejudiciais, absurdas e, conseqüentemente, ilógicas”. (MISES, 2010a, p. 45)

3.1.2.3 *Inflação e expansão do crédito*

Para Mises,

Inflacionismo é a política que visa, através de emissão de moeda ou expansão do crédito, aumentar a expressão monetária dos preços e salários ou compensar uma ameaça de diminuição da expressão monetária dos preços e salários que esteja sendo provocada por um aumento da oferta de bens de consumo. (MISES, 2010a, p. 57)

O problema da política inflacionária não está no aumento do dinheiro em si, mas nas consequências advindas. Um bem ou serviço que seja adquirido hoje, mas cobrado futuramente, terá seus preços diferenciados, ainda que expressos numa mesma cifra monetária. A diferença causada pela desvalorização da moeda age em favor dos devedores e em prejuízo dos credores. Além disso, as mudanças nos preços não ocorrem simultaneamente e nem na mesma extensão, fazendo com que o efeito do processo inflacionário sobre preços e salários beneficie uns grupos e prejudique outros. Esses efeitos são de natureza temporária. Para que continuem existindo, é necessário que a política inflacionária seja continuada e cada vez maior.

As consequências a longo prazo são desastrosas. Quando a população percebe que a prática inflacionária se estenderá indefinidamente, e que os preços continuarão subindo concomitantemente, todos chegam à conclusão de que estocar dinheiro em espécie é prejuízo, levando a uma “fuga para as mercadorias”. O sistema monetário entra em colapso, segue-se pânico, termina com uma completa desvalorização da moeda. As pessoas passam a recorrer à troca direta ou alguma nova forma de moeda.

A intervenção também ocorre quando se expande o crédito, ocasionando uma redução na taxa de juros. O juro é a diferença entre um valor presente e um valor futuro. Um dinheiro emprestado hoje será empregado em um bem ou serviço hoje, no presente, mas será pago no futuro; a diferença do seu retorno é o juro. Portanto, juro não pode ser abolido pois é um dado do mercado, tanto capitalista quanto socialista. Quando há uma expansão de crédito, a taxa de juros cai para um valor menor do que o prevalente no mercado. Uma das consequências do barateamento da taxa de juros está na falsa impressão de certos empreendimentos: um empresário que desejar aplicar seu dinheiro em alguma atividade considerará os juros como parte do seu investimento para decidir se será um negócio lucrativo ou não. Com a taxa de juros artificialmente baixa, o mesmo empresário pode ser enganado a achar que aquele empreendimento é lucrativo. Entretanto, a taxa de juros artificial sempre volta ao seu patamar real.

O controle do câmbio também é um potencial desastre. A medida protecionista possui incidência no comércio externo, incluindo as exportações; com sua aplicação, muitos bens e serviços deixam de ser importados, viagens ao exterior ficam dificultadas

e o dinheiro que seria gasto no exterior é gasto no mercado interno, levando ao aumento de preços.

3.1.2.4 Confisco e subsídios

Uma das diferenças entre um governo socialista e um governo intervencionista está no fato de que o primeiro confisca toda propriedade privada dos cidadãos, enquanto o segundo se limita a confiscar parcialmente. A principal forma de confisco são os impostos. O uso desse confisco varia de governo a governo, sendo a taxa da renda dos mais ricos uma constante. Mises demonstra que isso tem um peso direto na economia, pois são os ricos que economizam dinheiro. Esse capital é investido e se torna riqueza na sociedade. Taxar essa poupança ao invés do consumo corresponde a impedir o crescimento da economia.

Com o produto desse confisco, os governos gastam em obras públicas e subsídios a uma parcela da população. Em geral, estes atos beneficiam diretamente um grupo de pessoas, mas deixa uma outra vasta maioria desamparada. A lógica está no fato de um empresário só levar adiante projetos que sejam lucrativos. Se tal projeto não é empreendido por uma pessoa experiente, por que razão uma autoridade deveria patrociná-lo? Mises complementa:

Quando o governo intervém tornando possível um projeto que, em vez de lucros, gera prejuízos, todos falam das necessidades que serão assim atendidas; ninguém fala das necessidades que deixam de ser atendidas porque o governo desviou para outros fins os recursos disponíveis. Só se considera o benefício proporcionado pela ação do governo, e não o seu custo. (MISES, 2010a, p. 78)

Nesse caso, pouco importa se o subsídio é fornecido diretamente a empresas privadas ou pessoas físicas; pouco importa o método utilizado para conceder o subsídio; não importa qual seja a finalidade do subsídio. Em todos os casos os cidadãos não subsidiados pagarão duas vezes: a primeira como contribuintes, e a segunda como consumidores, uma vez que a economia como um todo foi afetada – não somente por um produto muitas vezes de má qualidade, mas também pela inflação gerada pela injeção de capital numa parte não viável da economia local.

3.1.2.5 Sindicatos e guerras

Uma autoridade sindical pode intervir na economia ao impor regras aos produtores. Quando isso acontece, a demanda passa a ser não do consumidor, mas da própria autoridade, que leva a uma mudança na alocação de recursos como capital e mão

de obra. Dentre muitos resultados da pressão sindical, pode-se destacar o nacionalismo, obrigando empresas a utilizarem insumos locais, a obrigação de contratação de mão de obra, que força a empresas a não investir plenamente em máquinas, e inúmeras garantias e regalias aos trabalhadores, obrigando os empresários a não investirem na produção, barateando os custos, mas investirem no trabalhador, elevando os custos finais de sua produção.

Quanto à guerra, Mises aponta uma mudança de mentalidade ao longo dos séculos: as sociedades saíram da situação de guerra total, onde todos os habitantes formavam o exército, para uma situação de guerra entre soldados dos tempos atuais, onde há um corpo fixo formado por soldados profissionais. Neste último caso, o restante da sociedade é quem arca com os custos da guerra, pagando pesadas taxas para manter os custos daquele exército. Assim, conclui-se que a economia de mercado é incompatível com a guerra total; já o funcionamento de um exército profissional exige uma economia de mercado, muitas vezes com intervenções.

O impacto econômico advém do fato de que durante uma guerra há muita mudança de recursos e produções: fábricas que faziam determinados produtos podem alterar sua produção para materiais bélicos. Sua lucratividade será garantida pelos mantenedores do conflito armado. Porém, a sociedade arcará com os custos da mudança de produção, que gerou escassez do seu produto originário e, portanto, um aumento nos preços.

Além disso, a guerra é imediata e todo material bélico deve existir imediatamente. Enquanto numa sociedade pacífica o cidadão decide o melhor momento de investir ou comprar certo bem, a autoridade numa sociedade em guerra deve investir naquele preciso momento para obter meios de lutar numa guerra de duração incerta. Caso contrário, perderá e colocará a vida de cidadãos ainda mais em risco. Para tal, as autoridades valem-se de emissão de títulos e outras formas de captação de recursos perante a sociedade. Os custos resultantes dessas operações de créditos são postergados por gerações seguintes, sem falar nos impactos inflacionários inerentes dessa forma de captação de recursos. Mises conclui:

É evidente que, no final das contas, a guerra e a economia de mercado são incompatíveis. A economia de mercado pôde se desenvolver porque o industrialismo empurrou o militarismo para um segundo plano e fez com que a guerra total “degenerasse” em guerra de soldados. (MISES, 2010a, p. 94)

3.1.2.6 *As consequências*

O intervencionismo não é um sistema econômico, pois não possibilita à sociedade atingir nenhum objetivo. É apenas um conjunto de procedimentos que perturba e destrói a economia de mercado através da obstrução da produção, do confisco de bens e diminuição do poder de compra. Como mostrado, algumas medidas são vantajosas para certos grupos de indivíduos, porém às custas dos demais.

Um exemplo claro de políticas intervencionistas ocorre quando há avanços tecnológicos que, num primeiro momento, contrariam os interesses de certos empresários, capitalistas, proprietários e trabalhadores. O automóvel e avião tiraram passageiros dos trens de ferro, o rádio afetou a indústria gráfica, o cinema tirou o público do verdadeiro teatro. Não foram poucos os que clamaram por medidas protecionistas, obviamente intervencionistas, mas é muito claro que a sociedade como um todo foi beneficiada por esses avanços. Aqueles poucos empresários, capitalistas, proprietários e trabalhadores que foram prejudicados pela modernidade não têm o direito de se concederem privilégios às custas de toda a sociedade. Se hoje vive-se melhor que há 200 anos, isso se deve exclusivamente à liberdade que foi concedida às forças produtivas.

A economia de mercado não obstruída é justificada por proporcionar o maior bem-estar para um maior número de pessoas. Ela traz benefícios em maior escala que outros modelos econômicos. Quando há intervenções, geralmente cria-se depressões, recessões e outros momentos negativos dos ciclos econômicos. Seu funcionamento é espiralado:

Autores de livros, ensaios e artigos sobre economia e plataformas políticas exigem medidas intervencionistas antes que sejam tomadas, mas, uma vez impostas, ninguém as aprecia. Então, todos—e até mesmo as autoridades responsáveis por elas—qualificam-nas de insuficientes e insatisfatórias. Geralmente, a partir daí, surge a exigência da substituição das intervenções insatisfatórias por outras medidas mais eficientes. E, assim que as novas exigências são atendidas, a mesma cena se repete. O desejo universal do sistema intervencionista tem como contrapartida a rejeição de todas as medidas concretas da política intervencionista. (MISES, 2010b, p. 51)

Segundo Mises, “a opinião pública atribui todos esses males à economia de mercado. Para remediar os indesejáveis efeitos do intervencionismo, clamam por uma intervenção ainda maior”. (MISES, 2010a, p. 102) Afinal, a própria opinião pública vê o intervencionismo como “um tributo que deve ser pago à democracia, para que se possa preservar o sistema capitalista”. (MISES, 2010b, p. 31)

Infelizmente não funciona assim. O intervencionismo não tira toda a liberdade dos cidadãos, mas cada uma de suas medidas diminuiu um pouco a liberdade ao restringir a atividade econômica. O fato de que tenham sido tomadas medidas intervencionistas e que

elas ainda sejam tomadas prova apenas que seus patrocinadores não reconhecem suas falhas e consequências.

3.1.3 Murray N. Rothbard

Rothbard (1926-1995) foi um aluno de Ludwig von Mises e contribuiu imensamente para a ciência econômica. Seus escritos também abordam as intervenções no mercado da mesma forma que Mises, mas amplia os conceitos, exemplos e casos onde ocorrem. Sua definição segue assim:

Intervenção é a intrusão de força física agressiva na sociedade; significa a substituição de coerção para ações voluntárias. Deve ser lembrado que, praxeologicamente, não faz diferença que indivíduo ou grupo maneja essa força; a natureza econômica e as consequências dessas ações continuam as mesmas.

Empiricamente, a grande maioria dessas intervenções são realizadas pelo Estado, já que o Estado é a única organização na sociedade legalmente preparada para usar violência e uma vez que é a única organização que legalmente recebe sua renda por meio de uma cobrança compulsória. Será conveniente portanto reservar nosso tratamento à intervenção governamental – tendo em mente, entretanto, que indivíduos privados podem ilegalmente usar a força, ou que o governo pode, aberta ou veladamente, permitir que grupos privados favorecidos empreguem violência contra pessoas ou propriedades alheias¹³⁶. (ROTHBARD, 2004, p. 877)

Rothbard categoriza três tipos de intervenção, seja ela praticada pelo Estado ou por indivíduos. O primeiro tipo é quando o interventor obriga um indivíduo a realizar ou não realizar certas ações, mas quando essas ações envolvem somente esse indivíduo ou propriedade. Esse tipo de intervenção recebe o nome de *intervenção autista*¹³⁷. O segundo tipo de intervenção pode obrigar uma troca entre o interventor e o sujeito. Esse é chamado de *intervenção binária*. A terceira forma de intervenção ocorre quando o interventor obriga ou proíbe uma troca entre dois sujeitos. Nesse caso, Rothbard nomeia essa ação de *intervenção triangular*.

¹³⁶ No original: “Intervention is the intrusion of aggressive physical force into society; it means the substitution of coercion for voluntary actions. It must be remembered that, praxeologically, it makes no difference what individual or group wields this force; the economic nature and consequences of the action remain the same.

Empirically, the vast bulk of interventions are performed by States, since the State is the only organization in society legally equipped to use violence and since it is the only agency that legally derives its revenue from a compulsory levy. It will therefore be convenient to confine our treatment to government intervention — bearing in mind, however, that private individuals may illegally use force, or that government may, openly or covertly, permit favored private groups to employ violence against the persons or property of others.”

¹³⁷ No original: autistic intervention. Em português, o termo é usado autista.

A intervenção autista pode ser exemplificada com a proibição ou obrigação de realizar saudações ou práticas religiosas. Não há trocas envolvidas nesse caso e mesmo que seja uma imposição do Estado a todos indivíduos, essa relação é entre o Estado e cada indivíduo sozinho. A intervenção binária é quando ocorre uma troca necessária. Como exemplos, pode-se citar a cobrança de tributos, alistamento militar obrigatório e serviço de júri obrigatório – pois o indivíduo presta um serviço ao interventor. A intervenção triangular ocorre quando o interventor proíbe ou força a realização de trocas entre dois outros indivíduos. Como exemplos, pode-se citar o controle de preços e o licenciamento – neste caso, há a proibição de certas pessoas realizarem trocas com outros.

3.1.3.1 *Intervenções triangulares*

Nas consequências indiretas das intervenções triangulares, Rothbard enumera uma enorme lista e analisa cada caso detalhadamente. Sobre fixação de preços, acima ou abaixo do mercado, o autor analisa que inevitavelmente todo o mercado será afetado, resultando em excesso de produtos no mercado, levando a perdas pelo fabricante, ou falta de produtos no mercado, levando perdas ao consumidor. Essa regra vale para qualquer situação, desde produtos e serviços, até salários e o próprio valor monetário das moedas nacionais, como bem exemplificado em seu livro. (ROTHBARD, 2004, pp. 891-900)

Uma outra intervenção triangular é o controle de produção, que pode existir sob a forma de redução total ou parcial de fabricação, proibição de fabricação a todos ou a grupos específicos, proibição de fabricação ou venda por período indeterminado ou determinado. O controle de produtos clara e evidentemente prejudica todos envolvidos nas trocas: os consumidores perderão pois não satisfarão suas vontades e os produtores perderão pois não arrecadarão a remuneração pelo trabalho já efetuado. Uma forma particular dessa modalidade é a proibição de certas empresas de venderem seus produtos ou serviços. Essa exclusão parcial significa que outras empresas “recebem um *privilégio especial* do governo”. (ROTHBARD, 2004, pp. 902-903) É isso que a Escola Austríaca define como monopólio.

A concessão monopolística previne a competição e direciona benefícios diretos e imediatos aos monopolizadores. Aos competidores prejudicados sobram “remunerações menores em campos menos eficientes e com menor valor produtivo”. Os consumidores também são prejudicados, uma vez que são impedidos de adquirir produtos ou serviços de seus competidores, aos quais poderiam livremente preferir. Para piorar a situação, esse dano causado aos consumidores se dá independentemente de qualquer efeito do valor

concedido à empresa ou dos preços cobrados – que é outro aspecto dessa intervenção.

Rothbard continua:

Todos os efeitos que os teóricos dos preços-monopolizados atribuíram enganosamente aos cartéis voluntários, portanto, *aplicam-se* às concessões monopolísticas do governo. A produção é restringida e outros fatores são liberados para produção em outras áreas. Mas *agora* nós podemos dizer que essa produção irá satisfazer menos os consumidores do que sob condições de livre-mercado; além disso, os fatores renderão menos em outras atividades¹³⁸. (ROTHBARD, 2004, p. 905)

A quantidade de benefício adquirida pela posição privilegiada de cartel depende puramente dos dados de cada caso particular. Afinal, as concessões monopolísticas podem ser diretas e evidentes, como licenciamento ou cartéis obrigatórios; podem ser menos diretas, como tarifas; ou altamente indiretas, mas poderosas. Como exemplos, Rothbard cita leis que impedem os negócios de funcionarem em horários específicos, ou mesmo a proibição de vendedores que vão de porta em porta. Ações que aparentemente nada tem a ver, como o alistamento obrigatório nas forças armadas, contribuem para a formação monopolística, uma vez que removem homens jovens do mercado de trabalho e, portanto, dão aos competidores já estabelecidos uma vantagem nos salários.

3.1.3.2 *Intervenções binárias*

A intervenção binária é aquela que força o sujeito a transferir propriedade ao interventor. A forma mais comum é a tributação, que força o indivíduo a transferir renda para o Estado – pois esta é a única fonte de receita do Estado. A justificativa reside no argumento de que o cidadão pagará impostos, mas a mesma quantia lhe será devolvida por meio de despesas públicas que o beneficiarão. Rothbard afirma que isso é uma falácia, argumentado que existem os pagadores de impostos e os consumidores de impostos¹³⁹, ilustrando com o seguinte caso. Suponha que há dois cidadãos: primeiro, um cidadão privado, ganha \$10 e paga \$2 em impostos; o segundo é um burocrata, trabalhando para o Estado, e ganha um salário de \$10 e também paga \$2 em impostos. Aparentemente, ambos estão equiparados, mas na realidade o funcionário público recebe \$8 e não paga nenhum imposto, pois a fonte do seu pagamento são os impostos pagos pelos cidadãos

¹³⁸ No original: “All the effects which monopoly-price theorists have mistakenly attributed to voluntary cartels, therefore, *do* apply to governmental monopoly grants. Production is restricted, and factors are released for production elsewhere. But now we can say that this production will satisfy the consumers less than under free-market conditions; furthermore, the factors will earn less in the other occupations.”

¹³⁹ No original: “*taxpayers* and *tax-consumers*” (p. 908). Conforme demonstrado, estes últimos não pagam impostos.

privados. Ou seja: todos na sociedade são ou pagadores de impostos ou consumidores desses impostos. O grau pode variar em cada caso analisado. A única certeza, ainda segundo o autor, é que os burocratas – os funcionários públicos – receberão 100% de sua renda formada por impostos e pagarão nenhum tipo de imposto sobre essa renda. (ROTHBARD, 2004, pp. 907-909)

Além disso, todo imposto é uma forma de distribuição de renda: o estado retira dinheiro dos produtores e dá este mesmo dinheiro a outros. Todo aumento de imposto incha esses recursos e, geralmente, também aumenta o número daqueles que vivem da renda do produtor original. Obviamente, esse processo é auto limitante, pois ao aumentar os impostos, a utilidade marginal dos produtores diminui, pois a recompensa pelo trabalho se esvai. Além disso, o aumento de impostos provoca um incentivo ao cidadão em trocar seu grupo social de pagador de impostos para consumidor de impostos.¹⁴⁰

Um dos efeitos deletérios da cobrança de impostos é a sua impossibilidade de redirecioná-los aos consumidores. A suposição de que um aumento de 20% na cobrança de impostos sobre a venda de determinados produtos levará a um necessário aumento de 20% nos preços finais é falsa. E é assim porque não houve mudança nos estoques ou outros fatores econômicos, e nem a demanda pelos produtos foi alterada, a ponto de alterar o preço final. Há de supor que o vendedor está sempre vendendo o produto ao preço máximo que o consumidor está disposto a pagar. Sendo assim, o aumento de imposto sobre venda de produtos incidirá perdas imediatas ao vendedor.

Pois os consumidores são *completamente* responsáveis pela sua curva de demanda somente no *livre mercado*; e apenas *esta* curva de demanda pode ser totalmente tratada como uma expressão de suas escolhas voluntárias. Uma vez que o governo intervém com proibição de comércio ou concessão de privilégios, não há mais uma ação completamente voluntária. Os consumidores são forçados, quer queira quer não, a negociar com os monopolistas em vários negócios.¹⁴¹ (ROTHBARD, 2004, p. 905)

¹⁴⁰ Atualmente esse conceito é conhecido como *curva de Laffer*. Há um limite na proporção de porcentagem de impostos cobrados e sua efetiva arrecadação. O efeito aritmético atesta que cobrar mais impostos gerará mais receita. O efeito econômico, por outro lado, atesta que cobrar mais imposto gerará governo menos receita, pois os trabalhadores irão deixar seus empregos. Há, portanto, um ponto máximo de eficiência entre arrecadação e receita. O termo foi cunhado em 1978 por Jude Wanniski em homenagem a Arthur Laffer que demonstrou o teorema por meio da curva desenhada em um guardanapo durante um jantar. A anedota e o artigo de Wanniski são posteriores à escrita do livro de Rothbard, justificando o fato deste não chamar a curva pelo nome atualmente conhecido. Laffer admite não ter sido o inventor do teorema e da curva que leva seu nome. Para mais informações sobre o conceito, sua história e os questionamentos sobre a anedota que lhe atribuiu o nome, leia o artigo do próprio Arthur Laffer em <http://www.heritage.org/research/reports/2004/06/the-laffer-curve-past-present-and-future> .

¹⁴¹ No original: “For the consumers are only *fully* responsible for their demand curve on the free market; and only *this* demand curve can be fully treated as an expression of their voluntary choice. Once

O processo pode ser mais claramente observado se nós considerarmos o que acontece quando impostos e gastos públicos *não* são iguais, quando eles não os lados de uma mesma moeda. Quando os impostos são menores que os gastos públicos (e quando omite-se os empréstimos do público nesse período), o governo cria dinheiro novo. É óbvio aqui que os *gastos* do governo são o principal problema, já que essa quantidade maior de recursos foi desviada. Na verdade, a criação de dinheiro novo é, de qualquer jeito, uma forma de taxação. (ROTHBARD, 2004, p. 911)

Rothbard demonstra que a renda do indivíduo é dividida em gastos e poupanças. Essas poupanças geralmente são economias realizadas no presente para que o indivíduo faça investimentos no futuro com o objetivo de aumentar a sua renda. Quando o governo aplica taxações, é muito provável que o indivíduo não reduza seus gastos cotidianos, mas sim sua poupança. Logo, o investimento no futuro não acontecerá conforme o esperado pelo cidadão. Mesmo o sistema de impostos progressivos, ou outros que tentam uma cobrança neutra, acabam prejudicando a sociedade: o cidadão rico, taxado mais que o pobre neste sistema, acaba prejudicado porque não utiliza os serviços fornecidos pelo Estado da mesma maneira que o pobre. Logo, está pagando por algo que não está usufruindo. Mesmo o *princípio do benefício*, onde o cidadão pagará apenas pelo que utilizar, é falacioso: o cidadão terá que pagar sempre a mais, uma vez que há custos da burocracia para cobrir. (ROTHBARD, 2004, pp. 914-927)

O uso desses impostos também são intervenções, uma vez que o governo tira parte do dinheiro de uma área e aplica em outra. Essa prática constitui-se numa transferência de renda e não possui valor de contribuição para a economia. É possível que esses gastos sejam na forma de subsídios a empresas que provêm algum tipo de serviço considerado importante pelo governo. Entretanto, tal prática apenas prolonga a vida de firmas ineficientes e previne o mercado de se flexibilizar e atender às demandas dos consumidores. Geralmente, o efeito obtido é o oposto do pretendido. Nos casos de ajuda aos desempregados, por exemplo, o governo acaba aumentando a demanda por tal ajuda, retirando a força de trabalho da economia e transferindo-a para uma população economicamente inativa dependente da ajuda do Estado. (ROTHBARD, 2004, pp. 938-944)

Rothbard acrescenta que os serviços prestados pelo Estado criarão, necessariamente, conflitos. Os desejos dos consumidores não poderão ser atendidos

the government steps in to prohibit trade and grant privileges, there is no longer wholly voluntary action. Consumers are forced, willy-nilly, to deal with the monopolist for a certain range of purchases.”

devido à padronização dos serviços prestados. Como exemplo, Rothbard cita as escolas públicas. Há muitos pais que desejavam certas disciplinas, outros que eram contra, além de pais que desejavam certas práticas a serem incluídas no dia-a-dia das crianças. Obviamente, o Estado não pode prover todas as demandas, pois a escola é única. Logo, por meio da força, apenas um seleto conjunto de clientes será atendido, enquanto os demais serão forçados a utilizarem os serviços a contragosto. Na livre iniciativa, tal conflito inexistiria, uma vez que haveria empresários suficientes para atender as demandas de todos. (ROTHBARD, 2004, pp. 953-954)

3.1.3.3 *Consequências da intervenção*

Rothbard afirma que há consequências diretas e indiretas da realização de intervenções. Quando a sociedade é livre e não há intervenções, todos agirão sempre da maneira que acreditam que ser a melhor para si. Cada troca realizada no mercado livre, ou mesmo cada ação na sociedade livre, ocorre apenas porque espera-se que cada parte envolvida seja beneficiada. A intervenção coercitiva, por outro lado, significa *per se* que cada indivíduo ou grupo coagido simplesmente não teria feito voluntariamente o que são obrigados a fazer por meio do interventor. As ações dessas pessoas são modificadas pela ameaça de violência.

As consequências do livre mercado são divididas em diretas e indiretas. Diretamente, as ações voluntárias levam ao benefício mútuo de ambos envolvidos nas trocas. Indiretamente, a rede dessas trocas livres na sociedade cria um delicado e mesmo inspirador mecanismo de harmonia, ajuste e precisão em alocação de recursos produtivos, decisão sobre preços e gentil mas rápida liderança do sistema econômico à melhor satisfação possível dos desejos de todos consumidores. Ou seja, não apenas esse sistema beneficia a todos envolvidos como os deixa livres e cria um eficiente instrumento de ordem social. (ROTHBARD, 2004, p. 1024)

Por outro lado, a coerção pela qual a intervenção se aplica leva à exploração do homem pelo homem. Em todos os casos, o interventor ganha em utilidade *ex ante*. No caso de intervenção binária, por exemplo, o interventor ganha diretamente às custas do sujeito numa troca de serviços ou bens. Nos outros dois casos, o interventor adquire um senso de bem-estar psíquico por forçar regulações sobre outros. Mais ainda, em tradução livre:

Em contraste ao mercado livre, portanto, todos os casos de intervenção fornecem ganhos a um grupo de homens *às custas* de outro grupo. Nas

intervenções binárias, os ganhos e perdas diretos são “tangíveis” na forma de bens e serviços passíveis de serem trocados. Em outros casos, os ganhos diretos são satisfações não-trocáveis em favor dos interventores, e a perda direta é ser coagido a realizar formas de atividade menos satisfatórias, isso se não forem positivamente nocivas¹⁴². (ROTHBARD, 2004, p. 880)

No final, não apenas alguns vivem às custas de outros, mas, indiretamente, a coerção leva a mais problemas, como ineficiência e redução da produção.

A tarefa da disciplina, portanto, é entender as consequências ocultas das ações humanas. A Praxeologia não dará o julgamento ético de todas as ações. Entretanto, por meio da praxeologia pode-se enxergar que os princípios do livre mercado levam inexoravelmente à liberdade, prosperidade, harmonia, eficiência e ordem.

3.2 As consequências das políticas externas na música paulistana

Como visto, a economia nada mais é que o relacionamento entre pessoas; tais relacionamentos possuem consequências diretas e indiretas. A Câmara Municipal de São Paulo, por meio de suas normas, gera consequências diretas e indiretas à população. Entretanto, a própria Câmara estava sujeita a consequências de eventos acontecidos em outros locais. Verificou-se que alguns fatos de grande magnitude nacional ou internacional impactaram as decisões da Câmara Municipal de São Paulo em relação à música. Este subcapítulo visa demonstrar relações entre intervenções do Estado, na figura da Unidade Federativa, da Federação ou de outras nações, que afetaram a economia da música na cidade de São Paulo. O termo “intervenção externa” será utilizado uma vez que o fato gerador aconteceu “externamente” à Câmara Municipal de São Paulo.

Para detectar essas possíveis intervenções, escolheu-se o critério quantitativo de normas publicadas por ano como indicador. O raciocínio segue a origem do dinheiro: como o Estado depende da arrecadação compulsória de dinheiro da sociedade, a falta de recursos no cidadão privado gerará necessariamente uma falta de recursos no caixa público, levando, assim, a cortes de investimentos em áreas consideradas não prioritárias.

Antes de continuar, é necessário ressaltar que esta metodologia não é plenamente adequada. Num trabalho efetivamente econômico, a quantidade de normas vinculadas à atividade musical dificilmente seria um parâmetro a ser considerado, dado que outras

¹⁴² No original: “In contrast to the free market, therefore, all cases of intervention supply one set of men with gains *at the expense* of another set. In binary interventions, the direct gains and losses are “tangible” in the form of exchangeable goods or services; in other cases, the direct gains are nonexchangeable satisfactions to the interveners, and the direct loss is being coerced into less satisfying, if not positively painful, forms of activity.”

variáveis, como valores investidos ou impactos das medidas, podem ser mais importantes. Além disso, não havendo publicação de norma na área musical, é possível que haja uma maior produção de normas relacionadas a outros assuntos. Portanto, esta metodologia é ilustrativa e pode não funcionar em todos os casos.

Para identificar tais eventos, distribuiu-se as normativas temporalmente, de modo a observar sua consistência. A média de publicações anuais observada foi de 3 normas ao ano. Cabe aqui analisar essa distribuição. O *ANEXO 9* (página 178) traz um gráfico demonstrando a quantidade de normas publicadas em cada ano, divididas por governantes. O número entre parênteses mostra a quantidade total de normas publicadas dentro de cada gestão.

Ao observar o gráfico, percebe-se rapidamente que alguns anos excederam a média e alguns outros tiveram publicações abaixo da média. O foco deste subcapítulo será a baixa produção, correlacionando eventos externos – alheios à vontade da Câmara Municipal de São Paulo – à ausência de normas que versam sobre a área musical.

3.2.1 Encilhamento

Observando o *Anexo 9*, percebe-se que houve uma baixíssima produção de normas relacionadas à música no período de 1892 a 1900. As possíveis explicações para esse contexto residem nas consequências políticas e econômicas advindas da instauração da República, em 1899, e em planos econômicos desastrosos implementados na Argentina e no Brasil.

Primeiro, a crise na Argentina. Em 1883, o Estado argentino criou a moeda nacional, o *peso*, e adotou dois sistemas monetários em 1885: o papel-moeda para uso doméstico e o ouro e libra para trocas internacionais. Isso atraiu investidores estrangeiros e permitiu uma expansão da dívida externa argentina. Com esse rápido aporte de capital, o governo assumiu obras gigantescas, como ferrovias, a construção dos portos de Buenos Aires e de Riachuelo, deixando a situação fiscal do país em números negativos. Em 1884, os gastos do governo superavam em 56% as receitas. Em descrédito, tendo sua capacidade de liquidar as altas dívidas internacionais, a conversibilidade entre as duas moedas foi suspensa. Apenas o *peso* passou a vigorar, o que levou à rápida emissão de dinheiro. Os governos provinciais fundaram bancos regionais com o intuito de imprimir dinheiro, sendo este lastreado com depósitos em ouro tomados emprestados no exterior. Ou seja: o governo tomava dinheiro emprestado para lastrear a emissão de dinheiro, que por sua vez financiava obras de grande porte, que, por sua vez, estavam calcadas na emissão de títulos e

da dívida externa. Um ciclo vicioso! Entre 1886 e 1890, a Argentina tomou emprestado quase 700 milhões de pesos-ouro. O crédito bancário incrementou-se doze vezes entre 1881 e 1889. A dívida externa total, que em 1880 era de 33 milhões de pesos-ouro, chegou a 300 milhões no fim do decênio. A dívida pública total quase quadruplicou entre 1880 e 1890. A situação era insustentável. (FILOMENO, 2010)

Em 1890 o país entrou na chamada “crise Baring”. O nome veio da casa bancária britânica Baring Brothers, uma instituição fortemente presente na economia argentina. Até 1880, essa casa bancária foi o principal agente financeiro do governo da província de Buenos Aires e, depois, do governo nacional. O governo argentino decidiu que não arcaria com suas obrigações externas e a casa Baring teve de fechar suas portas provisoriamente para liquidar, seguida por alguns dos principais bancos argentinos que também declararam bancarrota e entraram em liquidação. Finalmente, outorgou-se uma moratória geral, enquanto a cotação dos títulos e ações dos bancos e empresas mais importantes declinava de forma espetacular. A crise afetou parte das exportações argentinas, que levou até o fim da década de 1890 para se ajustar, processo facilitado por condições favoráveis do mercado mundial. (FILOMENO, 2010, pp. 143-152) Essa crise prejudicou bastante o Brasil. Tendo em vista a ameaça do não-cumprimento dos contratos, os exportadores de capital deixaram de investir não só na Argentina, mas nos países vizinhos.

O Brasil também vivia nesse período uma turbulência econômica sem precedentes, com causas semelhantes àquelas vivenciada pela Argentina. No final da Monarquia, o ministro da Fazenda visconde de Ouro Preto criou um programa econômico marcado pela especulação e emissão desenfreada de moeda. Visando a “inutilização da República”, o ministro criou um novo banco privado para emissão de moedas e títulos e disseminou “auxílios à lavoura”, intermediados por bancos, visando as fazendas que foram afetadas pela abolição da escravatura. Com a República, o visconde de Ouro Preto foi destituído e Rui Barbosa foi indicado para assumir a cadeira de ministro da Fazenda. A liberação de crédito continuou em expansão; de pouco mais de 90 companhias listadas na Bolsa de Valores no início de 1888, passou-se a cerca de 450 em meados de 1891¹⁴³. Em 1890, a especulação atingiu níveis perigosos e Rui Barbosa deixou o cargo de ministro. Em 1891, a situação dos mercados e da Bolsa de Valores piorou muito: o câmbio

¹⁴³ Filomeno (2010, p. 158) diz que sociedades com capital global de 3 milhões de contos se incorporaram na bolsa, enquanto era sabido no início da especulação, em novembro de 1888, que o capital total de todas as sociedades existentes no Brasil não chegava a 900 mil contos. Essas sociedades novas só existiam no papel; seus sócios organizavam-se com o intuito de emitir ações e despejá-las no mercado.

desvalorizou e os preços subiram bastante. Essa política conhecida como Encilhamento¹⁴⁴ chegou ao fim em 1891. A *débâcle* arrasou muitas instituições sólidas pelos anos seguintes: entre 1889 e 1894, a oferta de moeda cresceu 3,5 vezes e a inflação de preços pode ter alcançado 20% ao ano. (FRANCO; LAGO, 2012) O descrédito com as contas públicas era tanto que a Câmara Municipal de São Paulo chegou a colocar imóveis públicos municipais como garantia para a aquisição de um empréstimo, em 1893.¹⁴⁵

Para piorar, durante a década de 1890 o país atravessou muitas disputas militares em seu território, necessitando de muitos recursos para a repressão das revoltas¹⁴⁶. Grande parte desses recursos vinha do capital externo, parte deles bloqueados devido à crise Baring. O consumo de empréstimos levou à desordem monetária, inflação de preços, aumento da dívida e depreciação cambial. Em 1895, o café, principal economia de exportação brasileira, sofreu uma queda de 50% nos preços devido à superprodução estimulada nos anos do Encilhamento, levando a uma nova crise em 1898. Com isso, a moeda em circulação, o câmbio e a dívida externa quase quadruplicaram de 1889 a 1898. A situação era insustentável, e o país foi à bancarrota em 1898. As falências se alastravam e o Tesouro não conseguia mais cumprir seus compromissos: as receitas não cobriam nem metade das despesas. Após declarar moratória, um plano de refinanciamento, conhecido como “*funding loan*”, foi acertado em 1900 com bancos estrangeiros. (FILOMENO, 2010, pp. 157-162)

A análise da normativa publicada à época mostrou que uma grande preocupação dos legisladores municipais era a organização o ambiente político. Durante a década de 1890, parte das normas editadas diz respeito ao funcionamento da Câmara Municipal, à organização das repartições públicas e o zoneamento fiscal da cidade, bem como a criação ou regulamentação de dezenas de impostos cobrados pela municipalidade. O cargo de Prefeito, por exemplo, só foi criado em 1898. O saneamento é outro tópico de alta incidência nas normas do período, com a criação de vias públicas, de esgotos e também visando regularizar e reconhecer vias e lotes para diminuir a incidência de moléstias na cidade.

¹⁴⁴ Encilhamento é o momento que os jogadores de turfe colocam a sela nos cavalos. É neste momento que os apostadores efetuam suas apostas. O termo pejorativo, cunhado à época, faz uma referência ao alto grau de especulação que o país atravessou naqueles anos.

¹⁴⁵ Segundo a Lei 37, de 1893.

¹⁴⁶ Destaca-se as duas Revoltas Armadas em 1891; a Revolução Federalista, em 1893; a Guerra de Canudos, entre 1896 e 1897. Além desses, o governo brasileiro se viu envolvido em duas outras disputas durante a Primeira República: o território onde hoje é o Acre, disputado com a Bolívia e Peru entre 1900 e 1904, e a Guerra do Contestado, travada entre 1912 e 1916.

Estes quatro motivos (a crise na Argentina, a crise do Encilhamento no Brasil, a consequente desvalorização do café e bancarrota em 1898, e a organização política da Câmara Municipal de São Paulo) parecem ser autoexplicativos quanto à falta de normas concernentes à atividade musical. Afinal, um governo quebrado e com cidadãos que atravessam grave crise financeira não investirá em áreas “supérfluas”, como cultura, enquanto não estiver com dinheiro em caixa.

Como explicou Mises e Rothbard, a emissão desenfreada de moeda pelos governos argentino e brasileiro constitui uma intervenção na economia, com consequências drásticas. Além disso, as guerrilhas empreendidas pelo governo federal também são formas de intervenção na economia. Embora não se possa precisar os efeitos sob a área musical de São Paulo, sabe-se que tais medidas efetivamente corroem ou confiscam o capital privado, reduzindo o poder de compra do cidadão e, conseqüentemente, o investimento em todas as áreas. A área econômica da música, seja um lojista de instrumentos ou uma companhia musical, não estavam a salvo de tais desmandos perpetrados pelos governos. Uma possível consequência dessas ações foi a falta de interesse da iniciativa privada em fundar um teatro de grandes proporções na cidade, como visto no Capítulo 2.

3.2.2 A Primeira Guerra Mundial

Os anos entre 1915 e 1919, a Câmara Municipal de São Paulo emitiu o equivalente a 2 normas ao ano, em média. Essa baixa produção pode ser explicada pelas dificuldades econômicas atravessadas pelo país causadas pela Primeira Guerra Mundial, acontecida entre 1914 e 1918 e pela Gripe Espanhola, já analisada no Capítulo 2.

A guerra foi lutada na Europa, mas o Brasil sofreu pesadas consequências. As principais formas de impacto da guerra vêm no comércio. Como exposto no começo deste capítulo, Mises¹⁴⁷ explica que um país deve alterar a sua produção imediata para suprir a demanda provocada pela guerra. Geralmente, os países mais afetados são aqueles envolvidos diretamente nos conflitos, mas países que se demonstraram neutros podem ser afetados. Há casos de países neutros que sofreram perdas da mesma magnitude que os países beligerantes. Na Primeira Guerra, por exemplo, a guerra entre os países beligerantes provocou uma redução do comércio global em aproximadamente 14% entre 1914-1915 e quase 18% em 1916-1918. O impacto causado nos países neutros reduziu o

¹⁴⁷ Ver subitem 3.1.2.5 - *Sindicatos e guerras*, página 98.

comércio global entre 10% a 15% adicionais no período entre 1914-1918. (GLICK; TAYLOR, February 2010, p. 116)

O Brasil sofreu consequências econômicas desde o começo do conflito. Primeiramente, o principal parceiro comercial do Brasil no momento da eclosão da guerra era a Alemanha, seguida por Inglaterra e França, respectivamente. Como todas essas nações entraram em guerra, a demanda por produtos considerados não-bélicos caiu. Além disso, por ter se declarado neutro inicialmente, o Brasil sofreu pesada retaliação de países aliados, como a Inglaterra. Uma das medidas punitivas era a *statutory list*, ou uma lista negra, que fornecia uma relação de empresas nos países que se declaravam neutros; a ideia era associar essas empresas a aliados da Alemanha, tornando, assim, o comércio com elas em atividades ilegais. Muitas empresas brasileiras foram marcadas nessa lista. (FAGUNDES)

Naquela época, a economia brasileira era muito dependente do café. Tal atividade chegou a representar quatro quintos da produção mundial no período. Com a guerra, os recursos dos países que antes eram destinados a quaisquer itens foram desviados ao comércio de produtos bélicos; assim, o café foi considerado não essencial e sofreu bloqueios comerciais. Outro problema relacionado ao café foi a retenção de cargas em armazéns europeus como garantia de pagamentos para dívidas externas. Soma-se isso aos ataques realizados pelos alemães a navios cargueiros brasileiros, afundando toneladas do produto. As vendas dos grãos caíram em um terço entre 1914 e 1915. Além das perdas com a exportação agrícola, o poder de compra no Brasil caiu e o custo de vida teve um aumento considerável: entre 1913 e 1918, os preços de varejo no Brasil registraram alta de 158%. (DUARTE, 2014)

Após várias perdas de navios para submarinos alemães, o governo brasileiro decidiu revogar a neutralidade e declarar guerra ao bloco liderado pela Alemanha, associando-se à Inglaterra e França, ainda que tenha alocado relativamente poucos recursos quando comparado aos países europeus. Junto à lei de guerra, sancionada em novembro de 1917, veio a proibição aos alemães no Brasil de realizarem comércio com o exterior, bem como transporte de carga inimiga, isto é, cargas de quaisquer produtos alemães, e de remeterem fundos para o exterior. Foram cassadas as licenças para o funcionamento de companhias de seguro e bancos alemães operando em território nacional. (FAGUNDES)

Todos esses elementos juntos (as consequências do impedimento do comércio, a queda nas vendas de café, o aumento nos preços dos produtos, a proibição de empresas e

bancos já estabelecidos no país de operarem) ajudam a entender o motivo da redução de investimentos da Câmara Municipal de São Paulo no cenário musical. Não só a guerra é uma intervenção em si, como as consequências dessa intervenção geram novas intervenções: os preços em geral subiram, houve racionamento de certos bens e a remediação da situação se deu por meio do controle de preços. A já mencionada alta dos preços levou a Câmara a autorizar um aumento de pagamento a funcionários públicos municipais em 1918:

Art. 16 – Enquanto durar a situação anormal oriunda do atual estado de guerra, o Prefeito fica autorizado a pagar mais 10% sobre o salário do pessoal operário que contar até 10 anos de serviço, e 15% ao que contar mais de 10 anos, abrindo para esse fim os créditos suplementares que forem necessários às verbas próprias deste orçamento. (Lei Municipal 2.162, de 26 de outubro de 1918)

Além dessa medida, a Lei 2.106, de 30 de novembro de 1917 autorizou a construção de uma linha de tiro em um terreno da Prefeitura. Por meio exclusivo destes dados é impossível determinar com exatidão o impacto causado nos empreendimentos musicais de São Paulo. É certo que as consequências afetaram todos os empreendimentos do país, em maior ou menor grau.

Um último elemento pertinente ao período foi a gripe espanhola, que aportou no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro e em São Paulo com maior impacto. Como seus efeitos foram analisados no capítulo dois, sua menção aqui servirá para mostrar que a moléstia também contribuiu para desviar o pensamento e a verba da Câmara Municipal: ao invés de investir na atividade musical, o governo teve de remediar a situação durante o período em que ainda sofria as consequências da Primeira Guerra Mundial. O custo direto dessa moléstia para o poder público foi alto: a Prefeitura bancou o serviço de saúde¹⁴⁸ e também o serviço funerário às pessoas que não tinham recursos.¹⁴⁹ O montante total gasto pela Prefeitura pode ser encontrado em atos subsequentes.

- Ato n. 1.272, de 30 de outubro de 1918: abre um crédito especial de 100:000\$000 para “ocorrer às despesas com o combate à pandemia reinante”.

¹⁴⁸ Todas as medidas administrativas estavam amparadas pela Resolução n. 131, de 26 de outubro de 1918, que autorizava o Prefeito a “tomar todas as providências necessárias à assistência pública, relativamente à pandemia reinante, bem como usar das medidas extraordinárias que forem precisas para o regular andamento da administração, abrindo para esse fim os créditos que lhe parecerem suficientes”.

¹⁴⁹ Ato n. 1.274, de 7 de novembro de 1918, que garantia o fornecimento de caixão e transporte gratuito até o cemitério, com direito a acompanhamento apenas de familiares.

- Ato n. 1.277, de 16 de novembro de 1918: abre um crédito especial de 150:000\$000 para “ocorrer às despesas com o combate à pandemia reinante”.
- Ato n. 1.334, de 23 de maio de 1919: abre um crédito de 283:979\$753 para “ocorrer às despesas com a epidemia de gripe”.

A Câmara havia orçado as despesas para o ano de 1918 em 11.449:600\$000. Os gastos extras com a Gripe Espanhola, portanto, somam 533:979\$753, equivalente a aproximadamente 4,6% do orçamento daquele ano.¹⁵⁰

3.2.3 A Revolução de 1924

Após a Primeira Guerra Mundial, a produção de normativas retomou seu patamar alto, com uma média relativamente grande de produção de normas ao ano. Entre 1922 e 1928, percebe-se um crescimento não visto anteriormente, em parte trazido pela fundação da SATIB e o estabelecimento das temporadas oficiais do Theatro Municipal patrocinada com verba pública, eventos já analisados no Capítulo 2, com extensões a serem analisadas neste capítulo. A única exceção neste período é o ano de 1924.

Naquele ano, forças militares descontentes com o governo federal resolveram pegar em armas e tomar o poder. Motivados pela Revolução Tenentista de 1922, que tentou tomar o Forte de Copacabana, escolheram a cidade de São Paulo como pontapé de uma mobilização nacional para derrubar o então presidente Artur Bernardes. Na madrugada do dia 5 de julho de 1922, não coincidentemente exatos dois anos após a fracassada Revolução de 1922, oficiais de baixa e média patente começaram a ocupar as ruas de São Paulo e dominaram imediatamente guarnições do Exército e postos policiais, bem como telégrafos e outros. O jornal *Correio Paulistano* traz uma nota em sua última edição no dia 6 de julho de 1924, antes da censura¹⁵¹ imposta pelos revolucionários a vários veículos, aqui transcrita na grafia atual:

Ao povo paulista

Foi distribuído, ontem, pela cidade, o seguinte boletim:

¹⁵⁰ Lei orçamentária n. 2.095 de 29 de outubro de 1917. Note que a verba foi liberada ao fim de 1918 e começo de 1919. Ou seja, ao longo de dois orçamentos diferentes. A porcentagem é, portanto, apenas um referencial de valor dentro do espectro do orçamento do município.

¹⁵¹ Vários veículos foram censurados. Alguns foram suspensos, como é o caso do *Correio Paulistano*, que só voltou a circular no dia 29 de julho de 1924. Outros tiveram conteúdos censurados mas continuaram a circular, como é o caso do Estado de S. Paulo. Curioso é o caso deste último, que foi censurado *após* a guerrilha, como retaliação por ter endossado o levante. (2014)

A população de S. Paulo foi despertada, hoje, inopinadamente, por uma rebelião de soldados que começaram por atacar a residência particular do Presidente do Estado (Palácio dos Campos Elíseos) de onde foram rechaçados, abandonando as armas para se irem reunir a outros revoltosos que atacavam quartéis, telégrafos e centro telefônicos.

Esses dolorosos acontecimentos dispensam comentários.

Apelamos, pois, para todos os paulistas e amigos de S. Paulo, contra cuja prosperidade e riqueza se levantou a horda amotinada, para que, não só se lhe recuse qualquer auxílio, como, ao contrário disso, se a combata com todas as forças.

É a salvação e a preservação de São Paulo cujo brio está em causa.

A Capital da República e todos os Estados estão em plena paz.

O Congresso Nacional, por unanimidade de votos e em poucos minutos, decretou o ESTADO DE SÍTIO para a Capital da República e Estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Já partiram da Capital Federal, devendo à tarde achar-se em Santos o “Minas Gerais” e três destroyers, conduzindo cerca de dois mil homens fieis ao Governo, com aviões e sob o comando de um valoroso general do Exército.

De Caçapava também já partiu, devendo chegar à tarde a esta capital, um contingente de mil e duzentos homens, fieis ao Governo, sob o comando do General Cândido Pamplona.

Levantemo-nos, pois, como um só homem e saibamos afrontar os mashorqueiros¹⁵². (Ao povo paulista, 1924)

A ideia dos revolucionários era ocupar a cidade de São Paulo em apenas algumas horas, ganhando apoio popular e seguindo marcha até a capital federal. Entretanto, a ação tomou ares de guerra civil e destruiu parte da cidade durante o conflito armado. O pânico tomou conta da população: havia bombardeios nas imediações da cidade e a escassez de gêneros alimentícios se fez presente, com consequente aumento de preços. No dia 9 de julho, as forças legalistas que se opunham aos revolucionários deixaram a cidade, junto com o presidente do estado. Nesse momento, uma onda de saques a armazéns, indústrias e mercados tomou conta de São Paulo, gerando enormes prejuízos aos comerciantes e produtores. O governo municipal criou a Comissão de Abastecimento Público, cuja uma das funções de fixar preços de gêneros básicos.¹⁵³ Conforme postulado por Mises¹⁵⁴ (MISES, 2010a;2010b) e Rothbard (2004, pp. 892-900), a fixação de preços máximos

¹⁵² Conforme Mendes (2015, pp. 105-106), o termo, mantido na grafia original, era utilizado na década de 1920 com a conotação de desordeiro, baderneiros, perturbadores da ordem. O termo utilizado atualmente, ainda conforme Mendes, é “mazorca”, com a conotação complementar de motim e revolta.

¹⁵³ Ato n. 2.425, de 12 de julho de 1924.

¹⁵⁴ Mises, 2010a, pp. 43-50. Mises, 2010b, pp. 121-130.

levou indubitavelmente a mais escassez, agravando a situação da população. O referido Ato também criou uma “Sub-Comissão de Socorro aos Indigentes”.

Durante dias, as forças legalistas e revolucionárias impuseram baixas umas às outras por meio de bombardeios. Como a população civil estava no epicentro do conflito, diversas tentativas foram feitas de conseguir um cessar-fogo, pelo menos por parte dos legalistas. Após contato com o governo federal, o presidente, por meio do marechal Setembrino de Carvalho, então ministro da Guerra, deu a seguinte resposta, publicada pelo jornal O Estado de S. Paulo no dia 15 de julho de 1924:

Gabinete do ministro da Guerra – Rio de Janeiro, 15 de julho de 1924 – Exmo. Sr. Firminiano Pinto, prefeito de São Paulo. – Cabendo-me, devidamente autorizado pelo exmo. Sr. presidente da República, responder ao telefonema no qual v. exa. e demais ilustres signatários, pedem não seja, pelas razões que expõem, bombardeada a cidade de São Paulo, devo declarar, com verdadeiro pesar, que não é possível assumir nenhum compromisso nesse sentido. Não podemos fazer a guerra tolhidos do dever de não nos servirmos da artilharia contra o inimigo, que se aproveitaria dessa circunstância para prolongar sua resistência, causando-nos prejuízos incomparavelmente mais graves do que os danos do bombardeio.

Os danos materiais de um bombardeio podem ser facilmente reparados, maiormente quando se trata de uma cidade servida pela fecunda atividade de um povo laborioso. Mas os prejuízos morais, esses, não são suscetíveis de reparação. Ao invés do apelo feito ao governo da União para não bombardear a cidade que o inimigo ocupa, seria de melhor aviso fazer um apelo à sua bravura, convidando-o a não sacrificar a população e evacuar a cidade, indo aceitar combate em campo aberto.

Posso entretanto asseverar a v. exa. e demais concidadãos, que as nossas tropas não causarão danos materiais inúteis à bela e florescente cidade de São Paulo, senão que usarão de artilharia na medida estrita das necessidades militares. – (Assinado) Marechal Setembrino, ministro da Guerra. (O Movimento Revolucionário, O bombardeio da cidade, A resposta do sr. Presidente da República, 1924)

Com isso, o bombardeio foi intensificado por parte das tropas federais. Os revolucionários, um exército de aproximadamente 7 mil homens, estavam cercados pelas forças da União, que somavam cerca de 18 mil homens. Desabastecidos devido à falta de suprimentos da cidade, e sofrendo pesadas baixas pelos bombardeios, tentaram um acordo: a rendição das tropas revolucionárias pela anistia ampla a todos os envolvidos na revolta em São Paulo de 1924 e na ocorrida no Rio de Janeiro em 1922, quando do levante contra o Forte de Copacabana. Não foram atendidos e tiveram de deixar a cidade, retirando-se em 28 de julho para o interior do estado e, posteriormente, ao Paraná¹⁵⁵. Alguns bairros foram duramente atingidos, principalmente Brás, Mooca, Cambuci,

¹⁵⁵ Essas mesmas tropas formariam, no ano de 1925, a Coluna Prestes.

Belenzinho e Ipiranga. O retorno à vida normal foi lento, pois parte da população temia a maneira que os legalistas retomariam a cidade, visto toda a violência utilizada pelo governo da União contra os civis durante a ocupação. (TITO; SANTOS)

É difícil de estimar o saldo da batalha. Tito e Santos calculam aproximadamente mil mortos e 4 mil feridos. Batista (2014) estima “um rastro de destruição pela cidade e um saldo de 5 mil feridos e mais de 500 mortos, na maioria civis”. Afirma, ainda, que durante os vinte e dois dias de conflito, cerca de um terço da população paulistana deixou a cidade em busca de segurança. Assunção calcula que o conflito “levou à morte 503 pessoas e deixou 4860 feridos”. (ASSUNÇÃO apud VEIGA, 2015) Até hoje pode-se ver marcas dos bombardeios de 1924: os buracos de tiro de canhão estão cravados na parede da chaminé da antiga usina termoelétrica na Rua João Teodoro, no bairro da Luz.

A desordem pública, a fuga em massa da população, a escassez de gênero alimentícios, o fechamento do comércio, inclusive os bancos, e a segurança da população eram temas que ocupavam o tempo dos governantes naquele período. Foram mais de dez normas orientadas à comissão de abastecimento e à criação da guarda municipal, incluindo normas que visavam a proteção de indigentes. Mesmo depois da repressão dos rebeldes, a Prefeitura deveria lidar com a reconstrução da cidade. Dentre os gastos da Prefeitura com a revolução, destaca-se a Lei n. 2.744, de 4 de setembro de 1924, que autorizou 200:000\$000 dos cofres da municipalidade a serem entregues ao governo do Estado com a finalidade de serem distribuídos entre “viúvas, filhos ou sucessores, pobres na ordem legal da vocação hereditária, dos oficiais e praças das forças legais de terra e mar, mortos durante o último movimento revolucionário”.

Salienta-se que com todo esse cenário caótico de uma quase guerra civil, fica fácil de entender as razões pela qual a Câmara Municipal de São Paulo não votou normas orientadas à economia musical da cidade, salvo poucas exceções.

3.2.4 O declínio de 1930

Ao analisar o gráfico, o leitor se deparará com uma situação inusitada: após anos de alto grau de intervenção na economia, a Câmara Municipal publicou apenas uma norma no ano de 1930. Trata-se da Lei n. 3.525, que revogou a proibição de alto-falantes de funcionarem nas ruas, como já analisado no Capítulo 2.

Há dois fatores, todos iniciados em 1929, que explicam a falta de políticas voltadas à música: tempestades fortes que provocaram enchentes entre janeiro e fevereiro,

afetando a região de São Paulo, uma série de infortúnios políticos envolvendo a escolha dos candidatos à presidência do país, culminando na Revolução de 1930.

3.2.4.1 *As enchentes de 1929*

A região de São Paulo é cortada por vários rios. A partir do fim do século XIX, a imensa urbanização da área provocou uma impermeabilização do solo, bem como a ocupação de áreas antes tomadas pela natureza. Com isso, as enchentes dos rios típicas das épocas de verão começaram a causar estragos consideráveis às populações que moravam em áreas de várzeas. O pintor Benedito Calixto retratou parte dessas enchentes no quadro *As enchentes da Várzea do Carmo*, de 1892. Além da ocupação urbana, a manipulação dos rios se fez necessária para atender à crescente demanda por energia elétrica, principalmente por parte da indústria. Para isso, um sofisticado projeto de canalização dos rios paulistanos foi posto em prática. A atualmente extinta empresa Light & Power, canadense responsável pela formação da represa do Guarapiranga em 1907, obteve concessão do Governo Federal para retificar, canalizar e inverter o curso do Rio Pinheiros em 1927, controlando inclusive as comportas para dar vazão ao rio em caso de enchentes. (ANTUNES, 2010)

Dois anos depois, fortes temporais se abateram sobre a região. No dia 19 de janeiro, o jornal *Correio Paulistano* listava numerosas barreiras que haviam desmoronado nas redondezas, interrompendo o tráfego da via férrea e a comunicação por telégrafo entre cidades. (Na estrada de ferro Sorocaba, 1929) Por conta das enchentes, vias foram inundadas, pontes foram arrastadas e cidades inteiras ficaram isoladas, como é o caso de Salto e Cunha. A seção “Notícias do interior” traz uma nota sobre a cidade de Salto no dia 25 de janeiro – uma semana após o começo das fortes chuvas:

Está causando enormes prejuízos à cidade e município, a formidável enchente dos rios Tietê e Jundiáí, que banham esta, provocada pelas chuvas ininterruptas dos últimos dias.

O tráfego de trens entre esta cidade e Mayrink e Itaicy¹⁵⁶, que está interrompido, isolou completamente Salto das demais cidades vizinhas. Pelas estradas de rodagens é impossível o trânsito de qualquer veículo, devido à queda de barreiras e aterros e ao intenso lodaçal.

A ponte que liga a cidade à estação da Sorocabana ameaça ser levada pelas águas, tendo já ruído um dos pilares da mesma que, se ainda se mantém, é devido aos grossos cabos de aço que o prendem, como medida de emergência.

¹⁵⁶ Grafadas hoje como Mairinque e Itaici. A primeira é um município e a segunda é um bairro de Indaiatuba.

A cidade está completamente às escuras, tendo as águas inundado por completo as usinas da Light, impedindo a produção da energia e da luz. Esse fato ocasionou a paralização completa das fábricas e moinhos desta cidade, cujos operários estão sem trabalho.

[...]

Enchente igual a esta nunca foi vista nesta cidade, afirmam os mais antigos moradores locais. (Notícias do interior, 1929)

As enchentes também fizeram vez na cidade de São Paulo. Houve prejuízos materiais, milhares ficaram desabrigados. O mesmo jornal, no dia 6 de fevereiro – mais de 15 dias após o início das chuvas fortes – traz uma fotografia¹⁵⁷ intitulada “São Paulo e as inundações” cuja legenda é essa:

Esta linda vista panorâmica de São Paulo tem duas feições adversas e distintas: No primeiro plano, a feição risonha da parte central da cidade [...]. Ao fundo, porém, [...], a outra feição. Enchente... O rio Tietê inundando os campos da Lapa, da Casa Verde, da Barra Funda, do Bom Retiro... As várzeas têm um aspecto mais pitoresco. O paulista se ilude, pensando no mar... Mas as barcaças, que singram as águas cheias de gente, que foge da enchente e chora os bens prejudicados pela fúria do rio, dá logo a certeza da realidade que é tudo isso. (São Paulo e as inundações, 1929)

O Poder Público, principalmente prefeituras e estado, tiveram de intervir na situação dramática da região. Em São Paulo, a Prefeitura contratou barcos para efetuar o transporte diuturnamente de pessoas em área de risco, que custou 104:100\$000 para os cofres públicos.¹⁵⁸ Além de lidar com uma cidade parcialmente destruída e uma força de trabalho maculada, São Paulo ainda teve um problema de segurança peculiar: a Revolução de 1930 começava a ser desenhada.

3.2.4.2 *A Revolução de 1930*

A chamada “política do café com leite” é uma questão já bem conhecida na história brasileira e envolve a alternância do Poder Executivo Federal entre São Paulo e Minas Gerais. Ambos os estados eram os dois maiores produtores de café do Brasil, produto que, na época, representava cerca de 70% das exportações brasileiras. O presidente federal Washington Luís (1926-1930), indicado por São Paulo, deveria escolher e apoiar um candidato mineiro, ou indicado por um mineiro, segundo o acordo político em voga. Entretanto, o presidente tendia apoiar um candidato de São Paulo, de seu próprio partido: Júlio Prestes. Esse fato, embora não consumado, gerou

¹⁵⁷ Veja no ANEXO 8 – *São Paulo e as inundações*, na página 177.

¹⁵⁸ Lei n. 3.310, de 22 de maio de 1929, seguida pelo Ato n. 3.133, de 18 de junho de 1929.

descontentamento entre os governantes que supostamente deveriam assumir o controle federal. Em julho de 1929, o próprio presidente de Minas Gerais, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, um dos presidenciáveis, passou a apoiar um candidato não-mineiro à sucessão: Getúlio Vargas, então presidente do Rio Grande do Sul. Por fim, Washington Luís efetivou a indicação de Júlio Prestes, contrariando os estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba – este último que integraria a chapa presidencial tendo João Pessoa como vice-presidente de Getúlio Vargas.

A partir de dezembro de 1929, já com as chapas devidamente marcadas e com o calendário eleitoral em andamento¹⁵⁹, vários confrontos foram registrados, tendo como protagonistas partidários de ambas as chapas. Em muitos casos, houve tiroteios e mortos. O caso mais grave se deu em Montes Claros, cidade de Minas Gerais, onde um atentado resultou em seis mortos e muitos feridos, entre estes últimos o próprio vice-presidente da república Fernando de Mello Vianna, no dia 6 de fevereiro de 1930. (Degringolando... 1930) Ao longo do ano, inúmeras denúncias de fraudes e conspirações foram surgindo, levando a um clima de insegurança política muito grande. Em outubro, foi deflagrada a Revolução.

O aspecto econômico também influenciou a retirada da música das pautas políticas. Em primeiro lugar, apesar do curtíssimo efeito da Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, o mercado brasileiro, principalmente ligado ao café, sentiu um efeito mais profundo. Desde 1927, o setor cafeeiro encontrava-se saturado. A safra de 1927-1928 chegou a quase 30 milhões de sacas, sendo quase duas vezes superior à média das últimas três colheitas. Para o ano de 1929, era esperado que a produção fosse reduzida, fato que não aconteceu. A superprodução aliada a uma retração do consumo mundial levou à queda dos preços. Parte dos fazendeiros passou a buscar apoio no governo federal para que este sustentasse os preços altos do café – evitando a falência de múltiplos empresários do ramo, que haviam contraído empréstimos a juros mensais na casa de 2% para plantar os grãos - uma taxa alta para a época. (FAUSTO, 1994, pp. 320-321) A política econômica das duas chapas, paulistas e mineiros, enfatizava polos diferentes, entre a manutenção do café como principal ponto da economia brasileira (defendida pelos paulistas) e a criação de uma política de diversificação da economia, com maior participação da indústria (defendida pelos mineiros). (FONSECA, 2012)

¹⁵⁹ Durante a Primeira República, as eleições aconteciam em 1º de março e o vencedor assumia o cargo em 15 de novembro do mesmo ano.

A título de esclarecimento, a Quebra da Bolsa de Nova Iorque não é sinônimo da chamada Grande Depressão dos anos 1930. Este segundo evento foi causado por uma série de fatores financeiros ocorridos entre o fim de 1929 e começo de 1931, como falência de bancos inteiros, no mundo todo, consequências de várias ações empreendidas por bancos centrais.¹⁶⁰ (SCARDINO, 1987) Ou seja, estes dois eventos – a Quebra da Bolsa e a Grande Depressão – não estão implicitamente relacionados como causa e consequência. Seus pontos convergentes são as medidas interventivas governamentais. Ainda assim, o Brasil viria a sentir os efeitos da Grande Depressão somente após o período que concerne esta pesquisa, na década de 1930.

Estes três tópicos, as enchentes de 1929, a Revolução de 1930, marcada por pequenos tiroteios ao longo do calendário eleitoral e o baque econômico provocado pela Quebra da Bolsa de Nova Iorque podem estar relacionados à baixa produtividade da Câmara Municipal de São Paulo no que concerne às políticas musicais. Entretanto, sua correlação é de difícil comprovação no âmbito desta pesquisa.

3.2.5 Correlações com a política local

Ao deixar de criar ou modificar legislações ligadas à música, a Câmara Municipal de São Paulo enfatizava que havia outras questões de maior importância para lidar. Sejam elas de ordem financeira ou política, todas entram no espectro econômico.

Como visto, ações causadas pela intervenção do Governo Federal na economia – o Encilhamento, a hesitação de participar da I Guerra Mundial e sua posterior aderência, o inescrupuloso bombardeio em São Paulo revidando a Revolta de 1924 – e ações causadas pela intervenção de outros Estados em suas economias – a Crise Baring na Argentina, a I Guerra Mundial e a Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque – repercutiram de forma aparentemente a inibir a ação da Câmara Municipal de São Paulo em relação produção de normas voltadas à economia da música.

Eventos imprevisíveis, como o surto de gripe espanhola no Brasil – afetando Rio de Janeiro e São Paulo – a Revolução de 1924 e as enchentes de 1929 também tiveram uma devida atenção dos governantes. A Câmara Municipal de São Paulo direcionou esforços para longe da questão musical para atender essas emergências.

¹⁶⁰ Em abril de 1930, o maior banco austríaco faliu. Em setembro do mesmo ano, a Inglaterra aboliu o padrão ouro. Em dezembro, o Banco dos Estados Unidos, uma instituição privada, também faliu. O banco central americano – Federal Reserve – havia instituído alguns meses antes uma política restritiva de crédito. O pânico gerado pela falência de grandes bancos levou os clientes a sacarem depósitos, gerando uma enorme deflação nos grandes centros financeiros da Europa e Estados Unidos. (SCARDINO, 1987)

As consequências desses fatos na economia da música são facilmente entendidas nos orçamentos públicos. Uma vez que o dinheiro é um só, retirado dos cidadãos e devolvido em forma de serviços, algumas áreas serão mais afetadas que outras. Na inexistência de fundos para cobrir desastres naturais ou de força maior, a Prefeitura deve reorganizar o planejamento financeiro, redirecionando a verba já orçada para determinadas áreas afetadas.

A inviabilidade de aceitar projetos novos também é uma possível consequência. Numa eventual gestão sem riscos, os governantes poderiam negociar projetos novos, como a criação de empreendimentos musicais. Nos casos apresentados, essas hipotéticas negociações se tornam inviáveis, visto que o montante que seria destinado a tais empreendimentos foi aplicado na diminuição dos efeitos da gripe espanhola, para indenização das vítimas da Revolução de 1924 e para suavização das perdas dos afetados pelas enchentes de 1929. Portanto, a baixa produtividade normativa relacionada à música também pode ser explicada desta forma.

Parece claro, neste ponto, que a música não é prioridade dos sucessivos governos municipais. Enquanto havia incertezas econômicas no cenário nacional e mundial, os investimentos na área artística foram poucos, tratando-se, em geral, de escassas medidas administrativas. Enquanto houve crescimento econômico local e nacional, a Prefeitura, por meio da Câmara, investiu em projetos musicais, como será melhor analisado neste capítulo. Embora não seja possível no âmbito desta pesquisa implicar necessariamente uma relação de causa-efeito, é possível destacar uma correlação entre a intervenção do Estado, seja ele nacional ou internacional, e a inação da Câmara Municipal de São Paulo, que teve que atender a demandas mais urgentes, parte delas criadas pela intervenção estatal.

3.3 A análise da normativa sob a perspectiva econômica

Neste tópico, a normativa analisada no Capítulo 2 será estudada em seu contexto juntamente às ideias da Escola Austríaca, tentando englobar não só os efeitos diretos, mas também as consequências indiretas de tais medidas. Algumas normas, como se verá, só podem ser entendidas por meio de suas consequências indiretas.

3.3.1 Tributação, inflação e controle de preços

Desde o final do século XIX, São Paulo presenciou um extraordinário inchaço urbano, demandando melhorias em saneamento, viação, segurança e outros serviços a cargo do poder público. Obviamente, o crescente fornecimento de serviço deve vir amparado com uma crescente arrecadação.

A forma mais fácil de conseguir dinheiro para ampliar as obras e serviços públicos é aumentar a arrecadação de impostos, vinda muitas vezes como a criação de novos impostos¹⁶¹. Para evitar fraudes e sonegações, a Prefeitura instituiu um sistema de penalidades para quem não pagasse os impostos nos prazos previstos e estabelecia a concessão de descontos para quem pagasse adiantado ou dentro do prazo. Como exemplo, cita-se:

- Ato n. 4, de 10 de janeiro de 1899: Art. 2 – Findos esses prazos, serão adicionados a esses impostos as primeiras multas e entregue a arrecadação aos lançadores, para efetuarem no domicílio do contribuinte, no prazo máximo de trinta dias. Art. 3. – Terminada a época de que trata a disposição antecedente, serão adicionadas as multas mais elevadas a que se referem os regulamentos de cada imposto, providenciando-se imediatamente para a cobrança executiva.
- Ato n. 7, de 24 de janeiro de 1899: Art. 2º – O contribuinte que satisfizer o imposto à boca do cofre, nos prazos estipulados no art. 1º gozará de um abatimento de 5% na importância do imposto. Art. 3º – O contribuinte que não pagar o imposto dentro dos prazos do art. 1º, incorrerá na multa de 10% que será aplicada no dia seguinte ao da terminação dos prazos. Parágrafo único – Essa multa será elevada a 15% quanto aos contribuintes de uma só prestação, se o pagamento não for realizado até 31 de maio, e quanto aos de duas prestações, se a primeira não for realizada até 31 de maio e a segunda até 31 de outubro. Art. 4º – Os contribuintes que vierem espontaneamente pagar à boca do cofre os impostos do atual exercício nos prazos do art. 1º e que estiverem em atraso no pagamento de impostos de exercícios anteriores, serão relevados das multas em que estiverem incursos.

¹⁶¹ Há exemplos de criação de tributos (taxas ou impostos) bem específicos, como tributação sobre vendedores ambulantes que comercializavam ratoeiras (Ato n. 88, de 1900), além de imposto sobre bicicletas (Ato n. 255, de 1907) e taxa cobrada de anúncios conduzidos por elefantes (Ato n. 367, de 1910).

- Ato n. 16, de 6 de março de 1899: Concede uma redução de 15% aos contribuintes do imposto de Indústria e Profissões que efetuam o pagamento à boca do cofre e dentro dos prazos estabelecidos.
- Ato n. 1.540, de 28 de fevereiro de 1921: amplia o total de descontos, chegando ao máximo de 30% de abatimento nos impostos àqueles que pagarem os impostos de “Indústrias e Profissões” nos prazos e forma da legislação em vigor, ou seja, da Lei n. 2.368, de 26 de fevereiro de 1921.
- Lei n. 2.510, de 19 de julho de 1922: Concede aos contribuintes do imposto de indústrias e profissões o desconto de 10%, além dos que se refere o art. 12, da lei n. 2.162, de 26 de outubro de 1918.

Antes de continuar, é necessário estabelecer o pensamento da Escola Austríaca sobre tributação. Conforme apontado no começo deste Capítulo 3, e extensamente discutido por Bastiat, retirar dinheiro dos cidadãos que o produziram tem um potencial de prejudicar a todos. A expansão da economia depende da poupança para investimentos e, com o confisco por meio de impostos, a poupança é reduzida e o investimento fica inviável. Além disso, o Estado não tem capacidade de decidir a demanda de todos os indivíduos sob seus cuidados, levando a um mal uso do dinheiro. (ROTHBARD, 2004, pp. 1151-1155) É uma matéria, portanto, delicada.

No plano imediato, o ônus da tributação recai, de certa forma, ao comerciante, pois o fornecedor irá estabelecer sempre o preço que maximize seus lucros, desde que o consumidor esteja disposto a pagá-lo. Ao criar um tributo novo, o fornecedor que tentar repassar esse custo ao cidadão na forma de preços maiores simplesmente perderá clientes, uma vez que o mercado está sempre em equilíbrio; o produtor arcará com a perda, chegando à possível consequência de mudança de atividade econômica¹⁶². Resumindo: para evitar mais perdas, o fornecedor deverá arcar com o peso dos tributos e dividi-lo com seus clientes, fazendo com que ambos percam poupança para investimentos futuros – acarretando toda uma cadeia de consequências futuras. (ROTHBARD, 2004, pp. 927-930)

Portanto, o alívio financeiro instituído pelas normas acima, que concedem descontos para pagamentos à vista e pune os devedores, pode ser considerado benéfico à

¹⁶² Num exemplo, Rothbard (2004, pp. 927-930) cita um imposto pesado sobre certa indústria. Como o preço não pode ser muito maior do que o atual, a indústria arcará com uma diminuição na renda. Logo, sua rentabilidade estará comprometida e os empresários tenderão a mudar para outros ramos de atividade, justamente aqueles sem pesada tributação.

atividade comercial, com a salvaguarda de que tributação, em todos os casos, corrói a propriedade que seria revertida em investimentos, prejudicando a sociedade como um todo.

Diferentemente desse caso, as normas que isentam instituições musicais de pagarem certos tributos, analisadas no item 2.2.2 - *Imposto de viação* (página 44), constituem forma grave de intervenção na economia. As concessões dadas a certos indivíduos ou empresas configuram uma transferência de renda de certos cidadãos para outros cidadãos, utilizando para tanto a força do Estado. Estes últimos beneficiários são os consumidores de impostos, e não pagadores de impostos. Suas empresas recebem benefícios que outras não recebem. Mesmo que não haja repasse de verbas, pode-se considerar tais concessões como subsídios diretos: o Estado deixou de cobrar uma soma devida pelas empresas. Conforme Bastiat, o que se vê é a presença do Estado estimulando certas atividades. O que não se vê, por outro lado, é a ação arbitrária, sem muitos critérios: se o objetivo é estimular certa atividade econômica, por que simplesmente não eliminar todos os impostos que recaem sobre a mesma?

O caso da Sociedade de Cultura Artística e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo são ilustrativos. O Conservatório já recebia uma soma considerável em auxílios, contava com um inspetor pago pela Câmara Municipal de São Paulo e ainda recebeu este outro desconto. Mesmo com a suposição estabelecida no Capítulo 2,¹⁶³ ambos os casos são exemplos de intervenções na economia, e geram desequilíbrios, tendo algumas instituições favorecidas pela coerção do Estado – que retira de uns para dar a outros. Conforme Rothbard, esse processo gera uma mudança na sociedade, com a tendência de migração de pagadores de impostos para consumidores de impostos.¹⁶⁴ Esse fenômeno foi observado durante essa pesquisa, como mostrado na *Figura 8* (página 59), que calcula a quantidade de auxílios realizados ao longo dos anos. Claramente, houve um incremento substancial tanto na quantidade de instituições que se tornaram consumidoras de impostos quanto no volume liberado pela Câmara Municipal de São Paulo para aquelas empresas ao longo do tempo, incluindo, lá, instituições musicais ou não.

¹⁶³ Conforme analisado no item 2.3.2.3 - *O Conservatório Musical e Dramático de São Paulo*, é possível que o Conservatório tenha recebido os auxílios por matricular alunos gratuitamente. embora este dado careça de mais estudos. Conforme analisado no item 2.2.2 - *Imposto de viação*.

¹⁶⁴ A migração se dá conforme ilustrado na tributação (Rothbard, 2004, p. 914): um setor altamente tributado tenderá a migrar para um setor não-tributado. No caso em questão, os *auxílios* são não-tributados, gerando, portanto, uma demanda por esses recursos.

A segunda forma de arrecadar dinheiro é a obtenção de empréstimos, geralmente na forma de títulos. Esta é a forma mais emergencial e possui um potencial efeito nocivo, uma vez que o empréstimo é contraído no presente, sob condições econômicas específicas, e os juros incididos naquele montante podem estender o pagamento a um futuro incerto – visto a possibilidade de desastres naturais ou outras situações emergenciais que demandem atenção do erário¹⁶⁵. Em exemplo é a Lei n. 1.536, de 30 de abril de 1912, que autorizou a emissão de letras ao par até a quantia de dez mil contos de réis (10.000:000\$000) para pagamento no prazo de quarenta anos e a juros de 6%, com limite de um ano¹⁶⁶ para resgate das letras. Cabe notar: o orçamento da cidade para aquele ano foi de 5.522:800\$000, ou seja, o empréstimo equivalia cerca de 181% do orçamento da cidade. Como colocado por Mises (2010a, pp. 57-61) e Rothbard (p. 911), a emissão de dinheiro – ou a venda de títulos – provoca uma redução no poder de compra da moeda, afetando a economia como um todo. Esse empréstimo foi contraído num momento muito particular e será analisado mais adiante.

Uma outra forma de intervenção detectada no período foi o controle de preços. Vista principalmente em momentos de elevada conturbação social e econômica, a fixação de preços foi estabelecida pelos Ato n. 1.279 e 1.280, de 1918, no auge da Gripe Espanhola, Ato 2.515 e 2.578, de 1925 e Ato 3.340, de 1930. Os itens controlados vão desde combustíveis até gêneros alimentícios simples, sem estabelecer controle sobre itens musicais. Porém, o impacto causado por tais medidas recai sobre toda a economia¹⁶⁷, uma vez que os itens controlados são consumidos por todos os cidadãos. No caso em questão, a Prefeitura fixou os preços máximos de certos produtos. Ou seja: nenhum comerciante poderia vender certos bens por preços acima dos indicados na tabela provida pelo governo, sob pena de multa e, em caso de reincidência, cassação da licença. Ao estabelecer tal controle, o governo tende a proteger o consumidor de preços supostamente abusivos praticados pelo mercado. Porém, o próprio consumidor faz parte do mercado: o preço final é determinado entre vendedor e consumidor. Rothbard (2004, pp. 892-897) mostrou que a fixação de preços possui um efeito deletério. Ao abaixar os preços, o

¹⁶⁵ Em situações assim, quando um empréstimo contraído fica impossibilitado de ser quitado, é comum às autoridades públicas contrair novo empréstimo para pagar ao primeiro. Esse efeito é conhecido como “rolar a dívida” e tem um efeito nocivo nas contas públicas.

¹⁶⁶ Autorizado pela Lei n. 1.539, de 21 de maio de 1912.

¹⁶⁷ O Ato n. 3.340, de 1930, estabelece punição de multa e cassação da licença, em caso de reincidência, àqueles que não observarem os preços máximos dos seguintes itens: arroz, açúcar, azeite, alfafa, bacalhau, batata, café, carne seca, carne verde, carvão vegetal, feijão, farinha de mandioca, farinha de trigo, fubá, leite, lenha rachada, macarrão, manteiga de coco, milho, óleo de caroço de algodão, pão, fósforo, sabão, toucinho e velas.

governo gera uma demanda extra, levando os consumidores a adquirir mais bens do que a oferta, levando inevitavelmente à escassez daqueles bens controlados. Com a escassez, forma-se um mercado paralelo, ou “mercado negro”, onde os itens podem ser encontrados, mas a preços muito mais caros – pois há o risco de sofrer a punição do Estado.

Essas três intervenções – a tributação, a criação de moeda e o controle de preços – provocam o aumento da inflação local e diminui a capacidade econômica. Nos termos da presente pesquisa, é impossível calcular a inflação do período especificamente para a cidade de São Paulo. Entretanto, foi possível calcular a inflação acumulada no período em termos nacionais e compará-la com a evolução dos gastos públicos da cidade. A *Figura 10*, logo a seguir, mostra as despesas orçadas para o município comparando-a com a inflação acumulada no período.

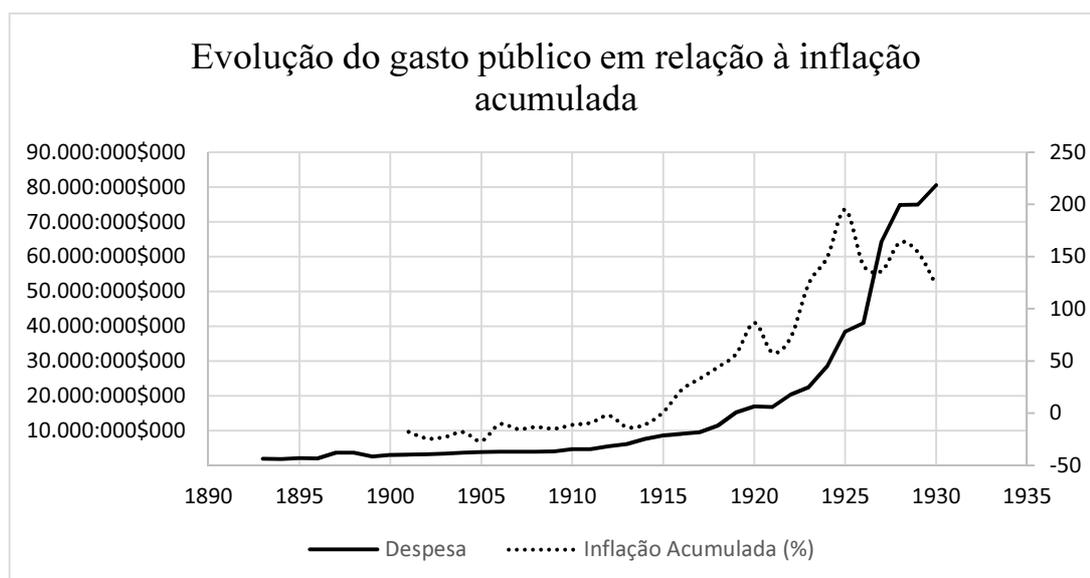


Figura 10 - Evolução do gasto da prefeitura de São Paulo e evolução da inflação acumulada. Fontes: leis orçamentárias municipais de 1891 a 1929 e Deflator Implícito do PIB - IBGE. Cálculo e plotagem do autor.

Para entender o gráfico, uma rápida explicação. A inflação só passou a ser medida de maneira regular em 1944, com a criação da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Para calcular o aumento de preços no recorte estudado, 1889-1930, utilizou-se a única medida existente, o Deflator Implícito do Produto Interno Bruto (PIB) recolhido das Séries Históricas do IBGE. (IBGE, 2016) Segundo Souza e Araújo:

Especificamente, o deflator implícito do PIB é a razão entre o PIB Nominal e o PIB Real. Daí vem seu nome, porque não é um índice pesquisado diretamente, como são o Índice Geral de Preços-Disponibilidade Interna (IGP-

DI), calculado pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), e o Índice de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que também calcula o deflator implícito do PIB.

Ocasionalmente, o deflator implícito se distancia dos principais índices de preços. (SOUZA; ARAÚJO, 2007)

É visível o efeito da arrecadação no período pós-guerra, a partir de 1920: a arrecadação dobrou num período de cinco anos, e quadruplicou num período de 10 anos. Enquanto isso, a inflação acumulada chegou próximo aos 200%, sendo possivelmente maior se os instrumentos de coletas de dados fossem mais precisos àquela época.

3.3.2 A intervenção no comércio

Outro ponto de intervenção do Estado na economia da música encontrado no decorrer da pesquisa remete-se ao funcionamento dos estabelecimentos comerciais. A Escola Austríaca entende que a relação comercial deve ser definida entre empresários e seus clientes. Nisso, inclui-se questões trabalhistas, o preço dos produtos e salários e até o horário de funcionamento das empresas. Uma vez que o Estado força o fechamento de lojas, está configurada uma intervenção: trata-se de uma intervenção triangular, na terminologia de Rothbard.

Ao longo da pesquisa, foram detectadas várias mudanças na legislação que abrange o comércio nas ruas paulistanas. Obviamente, tais normas incidem sobre a cadeia produtiva da música, pois lojas de instrumentos ou partituras e quaisquer outros estabelecimentos que forneçam produtos ou serviços para a atividade musical fazem parte do grupo afetado, mesmo que não estejam diretamente citados nas normas.

O Capítulo 2, mais especificamente no item 2.5.3 - *Outros casos* (página 84), trouxe uma breve análise da regulação de que proibia lojas de colocarem alto-falantes do lado fora. O caso gerou bastante polêmica, levando à revogação da lei pouco tempo depois.

Esse não foi o único caso de intervenção¹⁶⁸. Com efeito, outras normas proibiam algumas empresas de operarem em determinados momentos. Tal norma poderia recair sobre o comércio de itens musicais como lojas de instrumento, estabelecimentos de ensino, livrarias ou pontos de vendas de partituras e outros.

Abaixo, a *Tabela 5* mostra as normas que regulavam os horários de funcionamento de estabelecimentos, independentemente de ser relacionado à música.

¹⁶⁸ Os casos a seguir, de fechamento de comércio, não foram incluídos na metodologia demonstrada no Capítulo 1 por serem deveras abrangentes e não incidirem *nominalmente* na área.

Norma	Data	Descrição
Resolução n. 9	30/12/1892	Permite as charutarias conservarem abertas suas portas nos domingos e dias feriados.
Lei n. 89	19/01/1894	Obriga o fechamento das casas de negócios nos domingos e dias de festa nacional.
Lei n. 450	20/01/1900	Regula o fechamento das casas comerciais nos domingos e feriados e estabelece horários gerais de funcionamento do comércio. ¹⁶⁹
Lei n. 1.343	24/08/1910	Concede às padarias o direito de funcionar além do horário previsto na Lei n. 450 mediante licença especial.
Lei n. 1.491	02/01/1912	Dispõe sobre o fechamento das casas comerciais.
Ato n. 443	09/01/1912	Regula a lei sobre fechamento de casas comerciais. ¹⁷⁰
Lei n. 1.773	01/04/1914	Determina o fechamento das casas de flores às 7h da noite.
Lei n. 1.806	17/08/1914	Autoriza casas comerciais de acessórios e artigos para automóveis, bicicletas e motocicletas a ficarem abertas até as 12h dos domingos e feriados.
Lei n. 1.818	03/10/1914	Proíbe a venda ambulante de quaisquer artigos de comércio depois das horas regulamentadas, excetuando comércio de gêneros alimentícios.
Lei n. 1.974	04/05/1916	Regulamenta o funcionamento das charutarias e barbearias nos feriados da República e dá outras providências. ¹⁷¹
Ato n. 1.017	14/12/1916	Regulamenta a Lei n. 1.974.
Lei n. 2.060	12/03/1917	Dispõe sobre horas de funcionamento dos salões de engraxates aos domingos.
Lei n. 2.069	11/03/1917	Permite o funcionamento das casas comerciais situadas nos perímetros suburbanos e rural do município até as 21h.
Lei n. 2.144	12/08/1918	Determina a hora do fechamento de salões de barbeiro, no perímetro central, e dá outras providências.

¹⁶⁹ Excetua-se as farmácias, hotéis, restaurantes, botequins, cafés, bilhares, casas de banho e as charutarias, casas de negócio situadas nas estradas e povoações, que podem funcionar todos os dias durante o dia todo. As padarias, açougues, estabelecimentos de gêneros alimentícios, agências de companhias de navegação e casas de câmbio podem funcionar nos domingos e feriados, mas deverão encerrar as atividades até as 12h. Estabelecimentos comerciais de qualquer natureza que tenham “entrada comum para a parte reservada aos mesmos e à residência de seus donos” deverão ficar com as portas cerradas, sendo expressamente proibido realizar “toda a espécie de negócio, ou de vendas” sob pena de multa e cassação da permissão. Em casos especiais, será possível emitir uma licença especial para funcionamento além do horário, mediante pagamento de uma taxa. Há outras disposições na norma.

¹⁷⁰ Todos os estabelecimentos devem fechar às 7h da noite, com exceção de a) salões de barbeiro e de engraxador, as casas de flores e coroas, as charutarias; b) os hotéis, restaurantes de primeira ordem, cafés e botequins de primeira e segunda ordem, bilhares, confeitarias, sorveterias, leiterias, padarias e farmácias, que poderão fechar às 8h da noite. Os estabelecimentos da alínea b) poderão fechar-se depois da hora regulamentada, mediante licença especial. Há outras disposições na norma.

¹⁷¹ Tais estabelecimentos, que antes poderiam ficar aberto até 12h de domingos e feriados, devem permanecer fechados nos dias 1º de janeiro, 3 de maio, 7 de setembro, 2 de novembro e 15 de novembro.

Ato n. 1.269	25/10/1918	Cassa, por motivos de interesse público, todas as licenças especiais concedidas aos bilhares e botequins com diversões. ¹⁷²
Lei n. 2.211	12/07/1919	Proíbe o funcionamento das oficinas de engraxate, casas comerciais de acessórios para automóveis, bicicletas e motocicletas aos domingos.
Lei n. 2.241	22/11/1919	Aos domingos, somente confeitarias, sorveterias, leiterias e botequins poderão ficar abertos até as 12h.
Lei n. 2.259	05/02/1920	Regula o fechamento das casas comerciais.
Ato n. 1.433	18/05/1920	Regulamenta a Lei n. 2.259.
Lei n. 2.401	06/06/1921	Uniformiza o horário do fechamento das oficinas de barbeiro em todo o município.
Lei n. 2.421	13/08/1921	Proíbe o funcionamento das gráficas, jornais diários, revistas, periódicos e similares e respectivos maquinismos de 8h de domingo até 8h da segunda-feira.
Lei n. 2.426	09/09/1921	Regula o fechamento das farmácias e laboratórios farmacêuticos nos domingos e dias de feriados nacionais.
Lei n. 2.469	08/04/1922	Determina o fechamento das casas de venda de acessórios para automóveis, motocicletas e bicicletas aos domingos e feriados.
Lei n. 2.563	20/12/1922	Determina as horas de laboração do pão em todas as padarias do município, aos domingos e segundas-feiras, e dá outras providências. ¹⁷³
Lei n. 2.712	06/05/1924	Determina o fechamento das casas de doces e balas às 12h nos domingos e feriados nacionais.
Lei n. 2.870	07/05/1925	Dispõe sobre as horas de fechamento dos estabelecimentos comerciais e industriais do município e dá outras providências.
Ato n. 2.526	15/06/1925	Suspende temporariamente a execução da Lei n. 2.870. ¹⁷⁴
Lei n. 2.954	06/04/1926	Dispõe sobre as horas de fechamento dos estabelecimentos comerciais, industriais e bancários do município e dá outras providências.

Tabela 5 - Lista de normas que incidem sobre horário de funcionamento de estabelecimentos comerciais. Fonte: normativas da Câmara Municipal de São Paulo publicadas entre 1892-1930. Tabulação do autor.

A intrusão do Poder Público na esfera privada é tão grande que proíbe, sob pena de multa e cassação da licença, qualquer venda fora do horário estipulado,

¹⁷² As licenças especiais são concedidas aos estabelecimentos previstos em lei para funcionarem além do horário permitido pela lei. Nesta ocasião, quando a Gripe Espanhola havia se espalhado, várias medidas restritivas para evitar aglomerações foram impostas pelos governos. Este ato foi uma dessas medidas.

¹⁷³ Determina que todas as padarias cessem a laboração do pão e artigos afins às 14h de domingo e recomecem às mesmas horas na segunda-feira. Excetuam-se o dia de Páscoa, Natal e Ano Bom quando caírem numa segunda-feira.

¹⁷⁴ Lê-se no Ato 2.526: “O Prefeito do Município de São Paulo, de acordo com o governo do Estado, atendendo a uma indicação da Câmara Municipal, firmada por sua maioria e a várias representações do comércio, resolve: Art. Único – Fica suspensa, temporariamente, a execução da lei n. 2.870 [...] relativa ao fechamento das casas comerciais”.

independentemente de haver funcionários ou não. Além disso, parte das normas acima listadas, como é o caso da Lei n. 2.954, proíbe que se mantenham as portas do estabelecimento abertas após o horário estipulado em lei, mesmo que aquela mesma porta sirva de entrada para a residência do morador. É impossível, no escopo desta pesquisa, avaliar os danos provocados por tais medidas à atividade musical, motivo pelo qual tais normas não foram analisadas diretamente nos Capítulos 1 e 2.

3.3.3 SATIB, monopólio e concorrência

As normas relacionadas à empresa SATIB foram devidamente estudadas no Capítulo 2. Além da intervenção direta na economia da música, com a cessão do Teatro e de subsídios, a empresa protagonizou um outro evento de intervenção: a regulação excessiva em cima dos seus principais concorrentes.

Walter Mocchi, o empresário responsável pela SATIB, submeteu um projeto à Câmara, ao qual os vereadores emitiram um parecer favorável à concessão dos privilégios ao empresário. Este Parecer n. 13, das Comissões Reunidas de Justiça e Finanças, expõe inúmeros argumentos econômicos e sociais, tanto locais quanto globais, que justificam o patrocínio daquela atividade. O documento está presente no *ANEXO 2 – Parecer n. 13* (página 149).

Numa cadeia de argumentos, os vereadores dispõem que vários países europeus “subvencionavam os seus teatros líricos oficiais”. Citam, inclusive, que depois da guerra “todos os países têm providenciado a defesa do teatro lírico”, tornando-os “uma sábia propaganda nacional”. O modelo de financiamento difere um pouco de país a país, conforme alegado pelos vereadores. Na França, o “subsecretário das Bellas Artes” é o responsável. Na Itália, as *Communas* subvencionaram temporadas líricas até a criação, pelo governo fascista, de um teatro nacional oficial em Roma e a subvenção para existência autônoma dos grandes teatros italianos. Para realização de tão grande empreendimento, o governo buscou fundos na “taxação sobre os cinematógrafos em favor do lírico”. (C.M.D.S.P., 1926) Essa taxaçoão aconteceu de duas formas: tributações e regulamentações para o funcionamento dos estabelecimentos.

Em São Paulo, os tributos incidentes sobre os cinemas eram quase os mesmos que incidiam sobre apresentações líricas, excetuando-se as particularidades de ambos e os valores, ligeiramente mais altos quando versam sobre atividades comerciais ligadas ao cinema. Por falta de investigação aprofundada, uma vez que esta pesquisa é relacionada à atividade musical e não à cinematográfica, não há como afirmar que havia de fato uma

tributação excessiva que caracterizasse uma intervenção propositadamente nociva à atividade cinematográfica em favor da atividade lírica.

A grande diferença estava no tratamento dado às edificações de ambos. Ao longo de décadas, várias leis foram publicadas regulando e criando normas de edificações, como local adequado, material utilizado e diferentes tributações sobre prédios com funções específicas. A grande parte regulava os locais onde poderiam ser construídos prédios – por exemplo, cortiços deveriam ficar fora do perímetro central ou seriam altamente taxados – e regulava alguns dispositivos de segurança. A Lei 3.427, apelidada de Código de Obras Arthur Saboya, de 19 de novembro de 1929, incorporou a Lei Estadual n. 1.956, de 1917, à municipalidade e acrescentou outras determinações minuciosas. Apesar de Rolnik (1997, p. 163) destacar que o código nada mais era que um compilado de outras leis publicadas ao longo dos anos, nota-se algumas diferenças às leis anteriores e, principalmente, em relação aos teatros para ópera e as casas de cinema.

Na “*Parte Segunda, das construções para fins especiais*”, item III) *Teatros, cinematógrafos e casas de diversões*, os Artigos 351 a 373 delineiam medidas concernentes tanto a casas de ópera quanto a cinemas, especificando, inclusive, a largura de degraus e corredores de acesso. Por não ser objeto de análise, os exemplos seguirão apenas um tópico comum: a separação de um prédio a outro. O Artigo 360 traz a seguinte redação: “Os edifícios destinados a teatros, construídos a partir da data desta lei, deverão ser separados dos edifícios ou terrenos vizinhos por uma passagem de três metros (3,00) [sic] de largura pelo menos, sempre que não forem contornados por logradouros públicos”.¹⁷⁵ O grifo meu mostra que a lei determinava que prédios construídos anteriormente não sofreriam sanções caso não se adaptassem.

Após esses vinte e dois artigos, a lei traz o item IV) *Cinematógrafos*, Artigos 374 a 403, exclusivo para os cinemas da época. As regras são muito mais exigentes que aquelas emitidas para os teatros. Os Artigos 374 e 375 são categóricos ao delinarem a questão da separação de prédios, exemplificada acima:

Art. 374º - Nenhum cinematógrafo poderá funcionar no município sem que o prédio e suas dependências obedeçam as prescrições da presente lei, quer quanto aos cinematógrafos propriamente ditos, como quanto às que regulam as construções em geral.

[...]

¹⁷⁵ Lei Municipal n. 3.427, de 19 de novembro de 1929.

Art. 375º - Os cinematógrafos devem ficar isolados dos prédios vizinhos por meio de áreas ou passagens com a largura de dois e meio metros. (SÃO PAULO, Normativa da Câmara Municipal de São Paulo, Publicados originalmente entre 1892-1930)

Como visto, não há menção à data de construção do prédio, como havia para os teatros. Logo, todos deveriam se adaptar¹⁷⁶. O restante dos artigos trata de detalhes como larguras de corredores, de cadeiras, de posicionamento da tela e, inclusive, do material utilizado na construção do teto, paredes e portas. Estes, entretanto, não poderão ser esmiuçados nesta pesquisa, ficando para uma posterior análise.

Esses dois exemplos, teoricamente interligados, são classificados como intervenção na economia. Como apontado no início do Capítulo 3, todos os casos de intervenção geram grupos que ganham às custas de outros grupos, ou seja, um grupo recebe benefícios *ex ante*, enquanto outro grupo é prejudicado. (ROTHBARD, 2004, pp. 1061-1062) Isso é verificado nos dois exemplos citados: a companhia SATIB e a regulação dos prédios onde funcionavam cinemas.

Primeiro, o caso da SATIB. A intervenção na economia ocorreu sob duas formas: ao garantir um valor a ser pago anualmente pela temporada e na garantia de uso do Theatro Municipal. O dinheiro que seria destinado pela Prefeitura à construção e pavimentação de vias, à coleta de esgoto e outras utilidades públicas foi desviado para o financiamento de uma empresa privada. Mesmo que alegassem ser cultura uma utilidade pública, a SATIB não era a única empresa provendo esses serviços musicais: havia várias companhias atuando no ramo, trazendo companhias de ópera e artistas variados. Além desse financiamento, a Prefeitura garantiu o monopólio comercial do Theatro Municipal para a mesma, mais uma vez prejudicando os concorrentes, que tiveram que buscar outras opções de teatro. Em outras palavras, trata-se da cessão de um prédio público para uso exclusivo de uma empresa privada. As empresas concorrentes ficaram impedidas de disputar o mesmo mercado por intervenção da Prefeitura. Segundo Rothbard (2004, pp. 903-904), este é um caso de um privilégio especial concedido pelo governo. Ao financiar a SATIB e estabelecer que apenas aquela companhia pudesse explorar comercialmente o Theatro Municipal, a Prefeitura usou de seu poder para prejudicar os concorrentes. Vale lembrar: essas companhias prejudicadas também pagam impostos, e esses impostos foram, ao menos parcialmente, direcionados ao concorrente direto. É como se elas estivessem dando dinheiro do próprio bolso ao concorrente. Os lesados neste caso não

¹⁷⁶ As exceções existentes nos artigos seguintes são igualmente custosas e implicam em reestruturação do prédio.

são apenas os concorrentes, mas os consumidores, uma vez que eles são impedidos de assistir espetáculos de companhias concorrentes no Theatro Municipal, prédio público construído com esta finalidade.

No caso dos cinematógrafos, a Prefeitura criou um desequilíbrio na economia ao intervir nos prédios onde funcionavam cinemas, gerando consequências diretas e indiretas. Aqueles que já possuíam um prédio adequado não foram prejudicados; os outros tiveram que despende uma soma não prevista na reforma do estabelecimento ou fechar o empreendimento definitivamente. A reforma do prédio é custeada com recursos que antes iriam para a compra de novos equipamentos de projeção, para publicidade, para aquisição de fitas, enfim, para qualquer atividade planejada pelo empresário. Neste caso, a Prefeitura foi responsável por definir como uma empresa privada deveria alocar seus recursos, ao invés de deixar o empresário decidir como efetivamente investir seu capital.

Vale lembrar que alguns prédios surgiram com o intuito de apresentar peças de teatro ou récitas líricas, quando não ambos. Com o surgimento do cinema, muitos empresários adaptaram as salas para também projetarem filmes, adequando-se à concorrência natural acontecida na cidade. Com a já citada Lei 3.427, alguns empresários tiveram que abandonar as sessões de cinema, perdendo, assim, parte da renda.

Um outro efeito, dedutível, é a troca de nicho. Havia consumidores que assistiam tanto a ópera quanto ao cinema, mas havia aqueles que só iam à ópera e aqueles que só assistiam cinema. Como explicitado no Parecer n. 13, o cinema era um concorrente da atividade lírica. Com a regulamentação dos prédios, a oferta de salas de cinema caiu momentaneamente, seja causado pela reforma do prédio ou pelo fechamento do empreendimento, forçando o público a se dirigir ao entretenimento concorrente: à ópera e ao teatro, com ênfase no primeiro. Esse é um efeito indireto da intervenção na construção dos prédios de cinematógrafos.

É possível supor que houve mudança do padrão de consumo: alguns empresários do ramo cinematográfico não investiram nas mudanças impostas pela Prefeitura enquanto outros levaram tempo se adequando. Nesse intervalo, os consumidores daquele nicho de mercado se deslocaram para outro. O mais provável é que tenham ido para o concorrente direto – a ópera. Além disso, a SATIB contava com uma renda garantida e com uma reserva de mercado – pelo uso monopolizado do Theatro Municipal – que seus concorrentes não dispunham. Essas intervenções, portanto, desequilibraram a harmonia econômica, moldando e alterando a forma de consumo da sociedade.

3.3.4 O custo total

Dentro de uma cadeia de interações humanas, as intervenções da Câmara Municipal de São Paulo na economia da música fornecem consequências diretas e consequências indiretas. As primeiras são facilmente observáveis, enquanto as segundas requerem um pouco mais de análise e, por isso, devem ser estudadas com mais cuidado, como proposto por Bastiat no resumo incluído no começo deste Capítulo 3.

O Theatro Municipal, analisado no Capítulo 2, foi um empreendimento muito caro. Somente sua construção, que durou de 1903 a 1911, custou 3.984:054\$883 ao erário. Para se ter noção deste valor, basta compararmos à despesa total do município para o ano seguinte à sua conclusão, 1912. Segundo a Lei n. 1.467, o orçamento/despesa do município foi de 5.522:800\$000. Ou seja, somente a construção de um único prédio público consumiu o equivalente a 72,13% do orçamento anual da então segunda maior cidade do país.

O alto custo da construção não foi, porém, o único ponto negativo. Por ser um prédio público, era necessária uma manutenção corrente, bem como reformas pontualmente necessárias. Como colocado no Capítulo 2, o Teatro possuía um corpo de funcionários estável e passou por duas reformas. O custo total dessa operação, funcionários e reformas, ao longo do período entre 1912 e 1930, chegou a, no mínimo¹⁷⁷, 1.525:087\$840.

O caso seria ainda pior a depender do modelo de gestão do Theatro Municipal. Carlos Garcia apresentou um prudente projeto de arrendamento do prédio, que foi recebido com muitas críticas. Os mais ácidos rejeitavam a ideia de assistir espetáculos como “Viúva Alegre” e “Tim-Tim” representados no “arcano da comunidade municipal e estandarte glorioso” da cidade de São Paulo. Substituindo o projeto de Carlos Garcia, a proposta do Sr. Paes de Barros, apresentada no dia 8 de abril de 1912, sugeriu a criação de um organismo próprio para “dirigir, fiscalizar e administrar” o Theatro Municipal. Além disso, seu projeto previa a instituição de uma taxa de 0,5% sobre o preço dos ingressos para auxílio à mendicidade, a proibição de entradas gratuitas, cobrança de aluguel de cadeiras por ano, cobrança de 10% sobre renda bruta do espetáculo e, lógico, a criação de mais cargos públicos para aquele referido organismo. (MENDES, 1955, pp. 9-10) Cabe especular: o teatro fora bancado por toda população para que uma minoria

¹⁷⁷ Há documentos com páginas faltando, impossibilitando o cálculo preciso. Ver notas de rodapé n. 31, na página 35.

pudesse assistir espetáculo grandiosos.¹⁷⁸ A teoria austríaca, apresentada neste capítulo, ajuda a entender *o que não se vê* nesta proposta: a proibição de entradas gratuitas, somada à taxa de 0,5% sobre o preço do ingresso, tornariam os espetáculos montados no Theatro Municipal mais caros que os mesmos espetáculos montados em outros teatros. A cobrança de aluguel de cadeiras, se instituída em lei, seria uma forma engessamento contra seus concorrentes, que provavelmente se adaptariam e forneceriam as cadeiras necessárias a um custo menor. Já a cobrança de 10% sobre a renda bruta é inescapável: como visto no Capítulo 2, todos os teatros estavam sujeitos a tal cobrança. O resultado seria um Theatro Municipal com altos custos de operação; os empresários provavelmente optariam por realizar seus espetáculos em outros locais com melhor custo benefício, ficando o prédio relegado à função de decoração pública. Felizmente, a proposta do Sr. Paes de Barros não foi atendida.

Diretamente relacionado ao alto custo do Theatro Municipal está uma norma que quase passa despercebida. No ano de 1912, a Prefeitura contraiu¹⁷⁹ um empréstimo de 10.000:000\$000 a juros de 6%. Como na maioria dos empréstimos, é de se supor que os juros fossem menores caso o valor contraído também fosse menor. Se somarmos o custo de construção ao custo de manutenção do Theatro Municipal, chega-se à cifra de 5.509:142\$723, ou seja, mais da metade do montante emprestado. Caso o Theatro Municipal não tivesse sido construído, a população disporia não apenas desse montante bruto ao longo do recorte temporal, mas também ainda teria a quantia que foi paga em juros sobre a diferença do valor naquele empréstimo. O caso fica ainda mais grave se observarmos o motivo alegado para a aquisição do dinheiro: realização de obras públicas, como criação, pavimentação, alargamento, alinhamento e prolongamento de dezenas de ruas e avenidas, criação de parques e construção de cais sobre o Tietê. Com dinheiro público, a Câmara decidiu construir um teatro; com dinheiro privado, incidindo juros, a Câmara decidiu fazer obras públicas.

Ao longo do período analisado, diversos outros auxílios foram concedidos pela Câmara Municipal de São Paulo. Tirando as festas públicas¹⁸⁰, deve-se perguntar: qual foi o real benefício do Município e da sociedade com o investimento no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, na Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira, na

¹⁷⁸ Ciro Mendes (1955, p. 9) coloca: “Poucos, muito poucos, tinham tido oportunidade de ver, na sua intimidade, o palácio que custara nada menos de 4.500 contos de réis aos cofres municipais”.

¹⁷⁹ Visto no item 3.3.1 - *Tributação, inflação e controle de preços* (página 123).

¹⁸⁰ Incluindo as apresentações de Elpídio Britto Pereira e João Gomes da Silva.

Sociedade Artística Beneficente, na Sociedade de Concertos Sinfônicos, no evento beneficente A Tarde da Criança, na Sociedade de Concertos Sinfônicos “Philarmonia”, no empresário Elias Reis e Silva? Será que tais entidades não conseguiriam se manter com capital privado? Deve-se levar em consideração que o dinheiro público veio de todos os contribuintes e deve ser investido em benfeitorias e serviços que sejam providos para todos; deve-se levar em consideração, ao estabelecer uma política dessas, que nem todos os contribuintes *querem* aqueles serviços. Mesmo que todos quisessem acesso àqueles serviços musicais, sabe-se que é inviável toda sociedade usufrísse dos mesmos, uma vez que os espaços de apresentações musicais possuem lotação máxima. Isso leva a um questionamento típico da Escola Austríaca: por que todos devem pagar (por meio de tributação) um serviço que nem todos irão utilizar? Na prática, a concessão desses subsídios, independentemente do valor e da forma, configura uma transferência de renda forçada, retirando dinheiro de muitos contribuintes e destinando-o a poucas e certas pessoas. O efeito dessa concessão é uma perda dupla para sociedade: o cidadão terá seu dinheiro confiscado, que então será reinvestido numa empreitada que não será proveitosa para o mesmo, apenas para aqueles que receberam o capital. (MISES, 2010a, pp. 78-80)

O total aplicado pela Câmara Municipal de São Paulo na área da música, excluindo o valor despendido para urbanização ou embelezamento de espaços públicos, construção de monumentos, descontos em tributos concedidos a atuantes na área e demais formas de intervenção, pode ser visto na *Tabela 6*.

<i>Aplicação</i>	<i>Valor total</i>	<i>Porcentagem</i>
<i>Construção do Theatro Municipal</i>	3.984:054\$883	56,6%
<i>Manutenção do Theatro Municipal</i>	1.525:087\$840	21,7%
<i>Conservatório Dramático e Musical de São Paulo</i>	725:800\$000	10,3%
<i>Sociedade Anônima de Teatro Ítalo-Brasileira</i>	623:226\$313	8,9%
<i>Auxílios diversos</i>	178:000\$000	2,5%
<i>Total</i>	7.036:169\$036	100%

Tabela 6 - Valores despendidos pela Câmara Municipal de São Paulo em prol da área musical ao longo da Primeira República. Fonte: normativa paulistana publicada entre 1892-1930. Cálculo e tabulação do autor.

Não bastando questionar a própria existência da aplicação, deve-se questionar a eficácia dos mesmos. Conforme trazido no Capítulo 2, a construção do Theatro Municipal e o financiamento da SATIB tiveram seus pagamentos liberados num total além do orçado

pela Câmara Municipal. Os reais motivos não foram descobertos no decorrer desta pesquisa, embora supõe-se que a galopante inflação de preços tenha desempenhado algum papel. A diferença entre valor contratado e pago somam 1.888:125\$326. A *Tabela 7* mostra com detalhes essa operação.

<i>Aplicação</i>	<i>Orçado</i>	<i>Efetivado</i>	<i>Diferença</i>
<i>Construção do Theatro Municipal</i>	2.308:155\$820	3.984:054\$883	1.675:899\$013 (72,6%)
<i>Temporadas da SATIB</i>	300:000\$000	623:226\$313	323:226:313 (107,7%)
<i>Total</i>	2.608:155\$820	4.607:281\$196	1.888:125\$326 (76,6%)

Tabela 7 - Valores orçados e valores efetivamente pagos na construção do Theatro Municipal e nas temporadas da SATIB. Fonte: normativa paulistana publicada entre 1892-1930. Cálculo e tabulação do autor.

Esse tipo de situação, o desperdício de dinheiro público, é comum uma vez que a produtividade do Estado não é medida de forma segura. A iniciativa privada possui o sistema de lucros para determinar o valor da produtividade: caso sua produção atenda às demandas da sociedade, seu lucro será alto; caso produza algo não desejado pela sociedade, ou fora das especificações dos consumidores, seu lucro irá cair. O Estado, porém, tem a sua contribuição para a economia medida de forma distorcida, afinal, sua renda vem da captação de recursos da iniciativa privada e sua produtividade é medida somente pela quantidade que o governo simplesmente *gasta*, independentemente de sua eficácia. Isso inexoravelmente levará a perdas do dinheiro arrecadado, conforme demonstrado na *Tabela 7*. Rothbard conclui que, uma vez que o gasto desses recursos é feito de maneira diversa que sua origem, ou seja, diversa das escolhas que fariam os cidadãos que proveram os recursos, a contribuição do Estado para a economia como um todo é “precisamente zero”. Ainda que os serviços tenham algum valor, deve-se considerar o enunciado de Bastiat: trata-se de uma ênfase no que *é visto*, e não naquilo que *não se vê*. (ROTHBARD, 2004, pp. 939-940)

Considerações finais

Durante 39 anos, a Câmara Municipal de São Paulo interagiu com os cidadãos paulistanos em diversas matérias. Tópicos como urbanização, saneamento e segurança estão entre os mais discutidos nos 7514 itens publicados no período. Paralelamente, também interagiu na parte econômica da música, contabilizando 139 itens dentro do recorte temporal que versavam diretamente sobre a atividade musical. É possível agrupá-los da seguinte forma:

- Construção do Theatro Municipal.
- Patrocínio ou auxílio a atividades ou instituições artísticas, visando o lucro ou não.
- Urbanização por meio da colocação de monumentos homenageando músicos.
- Instauração de nomes de logradouros públicos homenageando músicos ligados à cidade.
- Regulamentação de apresentações musicais e seus espaços próprios.
- Tributação ou isenção de empreendimentos musicais.

Estes casos diretos e suas consequências foram analisados nos Capítulos 2 e 3. Todas essas normas tratam de um assunto específico, geralmente de fácil verificação quanto à sua inserção na atividade econômica. No Capítulo 3, demonstrou-se que a intervenção do Estado na economia da música também se dá de forma indireta, ou seja, sem mencionar a atividade musical, mas afetando-a de alguma forma. Os modos identificados por meio da teoria da Escola Austríaca de Economia foram:

- Imposição de tabelas de preços de bens de consumo geral, como alimentos e combustíveis.
- Emissão de moeda pelas esferas públicas (contração de empréstimos municipal, estadual e federal).
- Estabelecimento de horários de funcionamento do comércio.
- Envolvimento em conflitos armados.
- Regulamentação e tributação de atividades concorrentes.
- Uso de recursos para aliviar situações de desastres naturais.

A intenção deste tópico de Considerações Finais não é simplesmente resumir todo o denso conteúdo apresentado, mas sim repassar dúvidas que surgiram e que poderiam ensejar um desdobramento do assunto.

Ao observar os dados analisados, percebe-se que a Câmara Municipal de São Paulo adotou medidas que podem ser classificadas em positivas, inócuas e prejudiciais no que tange ao estímulo à produção musical. Positivas são as medidas que supostamente estimularam a produção musical, independentemente de suas consequências indiretas. Tais medidas são: auxílios e patrocínios a eventos e entidades musicais (incluindo SATIB e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo), construção do Theatro Municipal e alívio tributário a eventos e entidades musicais. Como visto no Capítulo 3, algumas dessas medidas têm consequências indiretas prejudiciais à economia como um todo. As concessões de privilégios tributários são de difícil mensuração, mas é certo que sua aplicação estimularia a atividade musical. A farta liberação de auxílios, por outro lado, levou à busca destes recursos públicos, desviando a capacidade produtiva do meio privado para o meio estatal, transferindo parte dos empresários da categoria de pagadores de impostos para a categoria consumidores de impostos. O patrocínio da empresa SATIB deveria ser questionado de antemão, tendo em vista os métodos adotados por Mocchi para se alocar no mercado brasileiro antes da fundação da companhia: pagamentos muito baixos a seus subordinados (RUTHERFORD, 2012, p. 286), não cumprimento de contrato com músicos brasileiros (PEREIRA, 2007, pp. 229-235); e após a fundação da SATIB, Mocchi estabeleceu cláusulas draconianas, garantindo-se benevolências e monopólio, criando noções nocivas aos concorrentes e incumbindo à Prefeitura deveres que seriam de obrigação do empresário, vindo a quebrar completamente o contrato ao longo do ano 1930¹⁸¹. A construção do Theatro Municipal foi enfrentada até mesmo quando era apenas uma proposta, sob a alegação de que o setor privado tinha condições de erguer um teatro daquele porte. O que se viu, ao longo dos anos, foi um dinheiro que poderia ser melhor aplicado em outras áreas, como a urbanização da cidade, e que foi utilizado como instrumento político em certas ocasiões. Entretanto, é patente que tais medidas foram, supostamente, *positivas* no sentido de estimular a produção musical, ainda que com consequências nefastas. Avaliar este tipo de resultado não é proposição desta pesquisa.

¹⁸¹ Ver Ato n. 42, de 31 de dezembro de 1930.

As medidas inócuas são aquelas que não puderam ser averiguadas quanto às suas capacidades de estimularem a produção musical. Destaca-se a nomeação de logradouros públicos e a instalação de monumentos em homenagem a músicos. É certo que tais medidas constituem-se de agrados à classe musical vigente à época, ou mesmo justa homenagem, e que a municipalidade despendeu poucos recursos para suas viabilizações. No caso da nomeação de ruas, o gasto já é previsto com a instalação e manutenção das plaquetas, independentemente da personalidade homenageada. No caso da urbanização por meio dos monumentos, é certo que eles fossem instalados de uma maneira ou outra, visto que a Prefeitura pagou por outras estátuas e monumentos ao longo do período estudado. A vantagem observada aqui vem das entidades privadas que ajudaram financeiramente na elaboração e construção dos monumentos a Carlos Gomes e a Verdi. Trata-se, portanto, de um ponto positivo no uso de recursos públicos. Devido à sua contribuição irrisória ao estímulo musical, essas duas medidas podem ser consideradas *inócuas*.

As medidas prejudiciais, ou seja, aquelas que desestimularam a atividade musical parcial ou integralmente, momentânea ou permanentemente, são a maioria do conjunto documental. É possível listar inclusive medidas adotadas de forma correta, como aquelas que visavam sanar o problema da proliferação da gripe espanhola em teatros da cidade. Apesar de ser correta, pois era uma questão de segurança pública que tentava conter uma epidemia mortal, a medida acabou prejudicando as atividades de concerto na cidade. As aglomerações foram impedidas por força e os teatros foram fechados e tiveram de instalar equipamentos adequados. Felizmente, em pouco tempo extinguiram-se a gripe e as intervenções decorrentes.

As medidas tributárias também são prejudiciais, pois desestimulam empreendedores, principalmente quando um ramo está mais taxado que outro, ocasionando a migração de atividade. Durante a pesquisa, identificou-se normas que taxavam desde o pautador de papel até o empresário de teatros, passando pelo lojista e pelo músico de rua, ou seja, quase todas as possibilidades de empregos de um músico estavam sendo tributadas. As medidas de regulamentações, bem como todas as intervenções indiretas listadas no começo destas Considerações Finais, constituíram ações que foram *prejudiciais* no sentido de estimular a atividade musical de sua época, ou seja, *desestimularam* um engajamento nesse ramo de atividade.

Cabe aqui uma consideração sobre a tributação. Como colocado por Mises (MISES, 2010a), todos os Estados modernos possuem essa modalidade de intervenção.

Os tributos incidem sobre praticamente todas as atividades econômicas desenvolvidas pela sociedade e tem a função de custear o Estado e seus serviços prestados destinados à coletividade. Entretanto, a tributação pode ser intencionalmente manipulada a fim de alterar a alocação de recursos da sociedade produtiva, seja por meio de redução da renda e patrimônio dos contribuintes, seja por meio de sua interferência na formação dos preços dos bens e dos serviços. Os tributos de natureza estritamente arrecadatória, isto é, sem fins de manipulação intencional da atividade comercial e destinados puramente ao custeio dos serviços prestados pelo Estado, são classificados pela doutrina na “vala comum” da fiscalidade. Quando se aplicam fins diversos, como estimular ou punir certas atividades econômicas, diz que tais tributos possuem “extrafiscalidade”. Essa qualidade muitas vezes vem junto a critérios estipulados pelo chefe do Poder Executivo e pode configurar-se de forma arbitrária. Portanto, uma das formas de proteger¹⁸² o cidadão de intervenções de natureza política é o estímulo à imunidade tributária, ou seja, à impossibilidade de tributar atividades econômicas. (BORGES, 2016, pp. 93-95) Um dos desdobramentos possíveis desta pesquisa está no cruzamento desses conceitos com os dados levantados. Quais foram os impactos das tributações e isenções aplicadas a empresas musicais em São Paulo? Em que ponto estimularam ou desestimularam a atividade econômica musical? Quais tributos eram dotados de fiscalidade ou extrafiscalidade? Por que o sr. Álvares Penteado, por exemplo, ficou livre do tributo que lhe era devido¹⁸³? Havia necessidade de se criar um imposto sobre músico ambulante? Eram tão numerosos a ponto de os governantes resolverem tributá-los? Estes questionamentos são de difícil elucidação, mas a intervenção do Estado trouxe impactos certos à sociedade da época.

O teatro musicado e a impressão de partituras formaram na República a base de uma incipiente indústria cultural montada em torno dos investimentos que faziam empresários desses ramos. Uma canção ou dança que tivesse sucesso no palco era rapidamente impressa: em questão de dias já estavam à venda nas casas de música. A dicotomia dos músicos entre produzir a música que eles consideravam de qualidade e a música que atenderia a vontade dos teatros e editoras era uma realidade brasileira, pelo menos no Rio de Janeiro, durante o começo da Primeira República. Muitos buscavam espaço entre as cadeiras do Estado para bancar suas atividades ou patrocinar suas obras. É nesse momento que compositores como Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto

¹⁸² O conceito de “limitação ao poder de tributar” só foi legalmente introduzido no Brasil a partir da Constituição de 1967, reverberada pela Constituição de 1988.

¹⁸³ Ver tópico 2.2.1 - *Tributos musicais*, na página 41.

Nepomuceno (1864-1920) oscilaram entre a conquista de um espaço autônomo e profissional do músico e a inserção nos aparelhos estatais, auferindo vantagens pessoais dessa posição. (PEREIRA, 2007, pp. 222-228) Cabe indagar: se o compositor faz músicas que não atendem ao apelo do público, por que obrigar o Estado a pagá-la? Afinal, o erário é composto de dinheiro oriundo de todo o público, inclusive daquele que não pagaria para assistir àquela obra ou gênero de música.

Essa questão complexa entre fonte pagadora e produtividade, ou entre Estado e o gosto musical, também pode ser um desdobramento futuro desta pesquisa. Os dados obtidos levam a crer que os paulistanos tinham uma preferência pelo Verismo. Duas óperas de João Gomes de Araújo, *Helena*¹⁸⁴ e *Maria Petrowna*, enquadravam-se no estilo italiano em voga nas duas primeiras décadas do século XX (BISPO, 2016b), e Pereira (2007, pp. 237-238) também demonstra haver uma simpatia pelo repertório italiano no Rio de Janeiro no mesmo período. É possível supor, portanto, que esse estilo era um dos preferidos dos paulistanos daquela época. Em referência à empresa SATIB, Mário de Andrade, em 1928, emitiu duras críticas à qualidade dos músicos, ao preço das entradas e ao repertório montado, que tocava as mesmas “óperas batidas e inúteis”, citando especificamente às óperas *Tosca* e *La Traviata*. A Sociedade justificou que apresentava óperas em conformidade ao pedido do público, ao que Andrade rebateu:

Mas o público só gosta disso porque é só isso que dão para ele. E se pode falar em “público”? Que público é esse? O público que vai ao Municipal? Mas esse não representa absolutamente o povo da cidade que elegeu os donos da Prefeitura para que ela subvencionasse uma Empresa, para que esta, por preços exorbitantes, satisfizesse uma moda da elite. (ANDRADE apud BERNARDES, 2009, p. 6)

No ANEXO 3 – *Anúncio SATIB* (página 155) encontra-se a propaganda de estreia da companhia, listando todo o repertório da primeira temporada. Nota-se a presença de algumas óperas do Verismo, porém há muito mais óperas antigas, do período do *bel-canto*. Não foi possível saber no decorrer desta pesquisa se aquela programação se equiparava à programação de companhias concorrentes. Como possível desdobramento, é mister que se indague: o repertório apresentado pela SATIB foi influenciado de alguma forma pela sua posição de contratada pela Câmara Municipal de São Paulo? Além desta, outras companhias receberam dinheiro público para realizações musicais. Lista-se o tenor Elias Reis e Silva e sua organização *Companhia Lírica Ítalo-Brasileira* (Resolução 305),

¹⁸⁴ O Theatro Municipal foi cedido pelo Prefeito para montagem da ópera *Helena*. (Theatros e Salões, 1916b) Entretanto, não foram localizadas normas que corroborem a afirmação no conjunto documental estudado.

o compositor Elpídio de Britto Pereira, por três concertos populares (Resolução 156), a Sociedade Artística Beneficente (recebeu auxílios por oito anos), a Empresa Teatral de Companhia Lírica pela realização da temporada lírica de 1925 (Lei 2.768), a Sociedade de Concertos Sinfônicos “Philharmonia” (recebeu auxílios por três anos) e a Sociedade de Concertos Sinfônicos (recebeu auxílios por dois anos). Quais eram os propósitos destas companhias? O que motivou a concessão destas subvenções? Houve alguma interferência no repertório por parte do Poder Público?

Estes não são os únicos questionamentos levantados no decorrer desta pesquisa. Foram identificados vários pontos onde a intervenção possa ter ocorrido, mas que não puderam ser verificados. Como exemplo, a Sociedade Artística Beneficente recebeu em 1902 uma verba a título de auxílio estabelecido pela Lei 552. No total, foram 8:000\$000 para “serem repartidos, em prestações iguais, pelas seguintes instituições”: Sociedade Humanitária dos Empregados do Comércio, a Associação dos Sanatórios Populares contra a Tuberculose, a Sociedade Artística Beneficente, o Asilo de Nossa Senhora da Luz e o Asilo dos Expostos, como auxílio para a construção. Além desse auxílio, recebeu 2:000\$000 por ano entre 1903 e 1911, registrado nas leis orçamentárias 611, 683, 790, 862, 956, 1.054, 1.155, 1.258 e Ato 373. Ou seja, entre 1902 e 1911, a instituição recebeu aproximadamente 20:000\$000 a título de auxílio. Não foi possível descobrir qual a real natureza desta instituição no decorrer desta pesquisa.

Uma outra manifestação se deu pela Lei 1.642, de 22 de janeiro de 1913, que instituiu um prêmio de 8:000\$000 a serem distribuídos “aos três melhores préstitos que se exibirem no tríduo do Carnaval”, divididos da seguinte forma: 5:000\$000, 2:000\$000 e 1:000\$000 para o primeiro, segundo e terceiro lugares, respectivamente. Tipicamente, o préstito inclui apenas o desfile de carros alegóricos, mas era exatamente assim em São Paulo no ano de 1913? Poderia ter contribuído com a atividade musical? É sabido que o primeiro grupo carnavalesco fundado em São Paulo surgiu no ano seguinte à publicação da lei: Grupo Carnavalesco Barra Funda¹⁸⁵, fundado em 1914, contabilizando apenas doze integrantes. (SALLA, 2010) Há alguma ligação entre o surgimento deste grupo logo após a criação daquele prêmio?

O carnaval não era a única festa pública que acontecia em São Paulo com participação da Câmara Municipal. As leis orçamentárias investigadas traziam um campo específico para um evento denominado apenas “festas públicas”, destinando-se uma

¹⁸⁵ Veja *ANEXO 10* na página 179.

quantia anual. Que festas foram essas? Como esses recursos eram investidos? Havia música?

O dia da Independência foi o tema de duas grandes festas públicas. A primeira veio por meio da Resolução 106, de 3 de setembro de 1917, que deu 1:000\$000 à Liga da Defesa Nacional e despendeu 3:000\$000 com os festejos de 7 de setembro. Houve música nessa festa? Quanto desses recursos foram investidos em atividades musicais? Presume-se que a Liga da Defesa Nacional tenha feito um desfile característico da Independência, contando inclusive com bandas marciais. O que mais poderá ter acontecido, se é que aconteceu, neste evento? Houve algum impacto na formação de bandas marciais regionais?

A segunda grande festa foi realizada em 1922, pela comemoração do Centenário da Independência. Por ser um marco histórico, o evento começou a ser preparado quatro anos antes, desde 1919, por meio da Lei 2.205, contando com a participação do Estado de São Paulo e do Município de São Paulo. Somando-se os Atos 1.800, 1.848, 1.866, 1.868, 1.886, 1.896, todos de 1922, verifica-se que a Câmara Municipal de São Paulo despendeu 218:000\$000 somente neste evento¹⁸⁶. Novamente, houve música? Supondo-se que sim, quanto desse montante foi destinado à atividade musical? Quantas pessoas compunham a orquestra ou banda? Qual o repertório executado? Como foi o ambiente?

Somente ações municipais – ou a ausência dessas ações, como visto no tópico 3.2 - *As consequências das políticas externas na música paulistana*, na página 107 – foram consideradas. As intervenções promovidas por entes estaduais e federais não puderam ser contempladas no curto período de realização desta pesquisa. Das medidas estaduais, sabe-se que houve interferências nas regulamentações prediais, como brevemente citado no tópico 2.5.1 - *Regulação dos teatros* (página 78), e também na instituição da função de censor¹⁸⁷, do qual João Gomes de Araújo é um exemplo, como citado no tópico 2.3.1.1 - *João Gomes de Araújo* (página 46). Do ponto de vista federal, sabe-se que um de suas mais importantes atribuições é a importação, incluindo a importação de gêneros musicais, como partituras e instrumentos. De que maneira tais medidas, estaduais e federais, interferiram na atividade musical? Houve favorecimento ou estabeleceu-se algum prejuízo para o ramo musical?

¹⁸⁶ Veja *Tabela 6* para comparação entre esta festa e o custo despendido em outras atividades musicais.

¹⁸⁷ A censura prévia de filmes e peças de teatros pode ser verificada por meio do Decreto Federal n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920.

Esses tantos questionamentos são apenas exemplos de como este assunto, a intervenção do Estado na economia da música em São Paulo durante a Primeira República, está longe de ser esgotado. A metodologia e as ferramentas advindas da Escola Austríaca de Economia ajudam a compreender o cenário da atividade musical com mais profundidade, sendo ainda possível replicar e adequar este modelo para investigar o cenário contemporâneo da música.

Anexos

ANEXO 1 - Lista de normas pesquisadas

Lei n. 64, de 06 de setembro 1893
 Resolução n. 21, de 03 de março 1893
 Lei n. 121, de 06 de dezembro 1894
 Resolução n. 56, de 19 de outubro 1894
 Resolução n. 57, de 07 de novembro 1894
 Lei n. 159, de 02 de maio 1895
 Lei n. 237, de 07 de maio de 1896
 Lei n. 252, de 2 de julho 1896
 Lei n. 286, de 10 de novembro 1896
 Lei n. 200, de 20 de fevereiro 1896
 Lei n. 375, de 12 de dezembro 1898
 Lei n. 336, de 24 de janeiro 1898
 Ato n. 67, de 12 de janeiro 1900
 Lei n. 493, de 26 de outubro 1900
 Ato n. 110, de 07 de março 1901
 Lei n. 538, de 08 de outubro 1901
 Ato n. 124, de 09 de dezembro 1901
 Lei n. 552, de 28 de outubro de 1901
 Lei n. 611, de 22 de outubro de 1902
 Lei n. 627, de 07 de fevereiro 1903
 Lei n. 643, de 25 de abril 1903
 Lei n. 683, de 07 de novembro 1903
 Lei n. 790, de 17 de novembro 1904
 Ato n. 197, de 26 de janeiro 1905
 Lei n. 862, de 16 de novembro 1905
 Lei n. 869, de 02 de janeiro 1906
 Ato n. 227, de 08 de maio 1906
 Ato n. 228, de 04 de junho 1906
 Lei n. 908, de 08 de junho 1906
 Lei n. 914, de 09 de junho 1906
 Ato n. 241, de 13 de novembro 1906
 Lei n. 956, de 16 de novembro 1906
 Ato n. 250, de 11 de janeiro 1907
 Ato n. 259, de 01 de março 1907
 Lei n. 1.101, de 06 de julho 1907
 Ato n. 278, de 08 de outubro 1907
 Lei n. 1.053, de 23 de outubro 1907
 Ato n. 280, de 05 de novembro 1907
 Lei n. 1.054, de 12 de novembro 1907
 Lei n. 1.060, de 18 de dezembro 1907
 Ato n. 291, de 27 de janeiro 1908
 Lei n. 1.111, de 11 de agosto 1908
 Lei n. 1.155, de 26 de outubro 1908
 Ato n. 324, de 16 de março 1909
 Lei n. 1.258, de 30 de outubro 1909
 Lei n. 1.296, de 12 de março 1910
 Ato n. 349, de 17 de março 1910
 Lei n. 1.304, de 17 de março 1910
 Ato n. 350, de 19 de março 1910
 Ato n. 373, de 04 de novembro 1910
 Resolução n. 2, de 01 de fevereiro 1911
 Ato n. 388, de 10 de março 1911
 Ato n. 425, de 17 de outubro 1911
 Lei n. 1.467, de 31 de outubro 1911
 Lei n. 1.474, de 11 de novembro 1911
 Ato n. 431, de 23 de novembro 1911
 Ato n. 448, de 15 de fevereiro 1912
 Lei n. 1.591, de 12 de setembro 1912
 Lei n. 1.613, de 31 de outubro 1912
 Lei n. 1.669, de 29 de março 1913
 Lei n. 1.749, de 29 de outubro 1913
 Ato n. 642, de 20 de novembro 1913
 Ato n. 665, de 14 de janeiro 1914
 Ato n. 701, de 11 de julho 1914
 Lei n. 1.828, de 31 de outubro 1914
 Lei n. 1.833, de 13 de novembro 1914
 Lei n. 1.890, de 10 de julho 1915
 Lei n. 1.920, de 30 de outubro 1915
 Lei n. 2.020, de 28 de outubro 1916
 Lei n. 2.095, de 29 de outubro 1917
 Ato n. 1.184, de 12 de dezembro 1917
 Resolução n. 114, de 16 de fevereiro 1918
 Ato n. 1.235, de 11 de maio 1918
 Lei n. 2.162, de 26 de outubro 1918
 Lei n. 2.186, de 25 de março 1919
 Lei n. 2.239, de 30 de outubro 1919
 Resolução n. 156, de 20 de agosto 1920
 Lei n. 2.325, de 09 de outubro 1920
 Lei n. 2.331, de 30 de outubro 1920
 Ato n. 1.523, de 23 de dezembro 1920
 Lei n. 2.417, de 09 de agosto 1921
 Lei n. 2.440, de 29 de outubro 1921
 Ato n. 1.714, de 14 de fevereiro 1922
 Ato n. 1.739, de 20 de maio 1922
 Lei n. 2.516, de 07 de agosto 1922
 Lei n. 2.556, de 30 de outubro 1922
 Ato n. 2.126, de 01 de agosto 1923
 Lei n. 2.625, de 09 de agosto 1923
 Ato n. 2.133, de 17 de agosto 1923
 Lei n. 2.641, de 23 de agosto 1923
 Lei n. 2.659, de 29 de outubro 1923
 Ato n. 2.245, de 04 de dezembro 1923

Resolução n. 305, de 09 de janeiro 1924
Lei n. 2.768, de 29 de outubro 1924
Ato n. 2.572, de 01 de outubro 1925
Resolução n. 365, de 15 de outubro 1925
Lei n. 2.929, de 26 de outubro 1925
Lei n. 2.932, de 29 de outubro 1925
Lei n. 2.955, de 06 de maio 1926
Ato n. 2.677, de 19 de agosto 1926
Ato n. 2.679, de 28 de agosto 1926
Lei n. 3.004, de 27 de outubro 1926
Lei n. 3.008, de 28 de outubro 1926
Ato n. 2.709, de 13 de novembro 1926
Resolução n. 439, de 11 de março 1927
Ato n. 2.758, de 17 de março 1927
Ato n. 2.781, de 01 de julho 1927
Lei n. 3.076, de 15 de agosto 1927
Ato n. 2.812, de 23 de agosto 1927
Ato n. 2.822, de 09 de setembro 1927
Lei n. 3.108, de 28 de outubro 1927
Ato n. 2.859, de 19 de novembro 1927
Lei n. 3.128, de 28 de dezembro 1927
Lei n. 3.152, de 19 de março 1928
Ato n. 2.908, de 26 de março 1928
Lei n. 3.173, de 20 de abril 1928
Lei n. 3.186, de 08 de junho 1928
Lei n. 3.191, de 14 de junho 1928
Ato n. 2.936, de 26 de junho 1928
Ato n. 2.946, de 09 de julho 1928
Lei n. 3.218, de 17 de agosto 1928
Ato n. 2.993, de 26 de setembro 1928
Ato n. 2.994, de 29 de setembro 1928
Ato n. 3.001, de 02 de outubro 1928
Lei n. 3.235, de 18 de outubro 1928
Ato n. 3.032, de 28 de novembro 1928
Lei n. 3.269, de 26 de fevereiro 1929
Ato n. 3.083, de 08 de março 1929
Lei n. 3.329, de 22 de maio 1929
Lei n. 3.321, de 05 de junho 1929
Ato n. 3.200, de 02 de setembro 1929
Lei n. 3.379, de 10 de setembro 1929
Ato n. 3.219, de 26 de setembro 1929
Lei n. 3.427, de 19 de novembro 1929
Lei n. 3.428, de 27 de novembro 1929
Ato n. 3.250, de 10 de dezembro 1929
Ato n. 3.259, de 23 de dezembro 1929
Lei n. 3.525, de 13 de setembro 1930

ANEXO 2 – Parecer n. 13

Jornal Correio Paulista, edição de sexta-feira, 5 de março de 1926. Transcrição¹⁸⁸ do Parecer n. 13, realizado durante a 8ª sessão ordinária de 1926, dia 6 de março.

PARECER N. 13, DAS COMISSÕES REUNIDAS DE JUSTIÇA E FINANÇAS

A Sociedade Anônima Theatral Ítalo-Brasileira, por seu diretor Walter Mocchi, em petição dirigida ao exmo. Sr. Prefeito, pretende a ocupação do Theatro Municipal de São Paulo, de 1º de maio até 30 de setembro deste ano, e se obriga: a realizar uma grande temporada lírica, uma temporada dramática italiana ou francesa; outra temporada lírica popular; ao menos dois concertos sinfônicos dirigidos por um diretor de celebridade mundial; e, facultativamente, qualquer outro espetáculo dramático, de opereta, de baile, recitais de virtuosos, etc., que a Prefeitura declare previamente dignos do Theatro Municipal de São Paulo.

Obriga-se ainda: a organizar uma grande Companhia Lírica autônoma para o Brasil, que, se estreou anteriormente no Rio, deverá chegar a São Paulo íntegra nas suas figuras principais e nos seus elementos substanciais, a juízo da Prefeitura. O elenco da companhia, o repertório e a apresentação cênica deverão ser de primeira ordem, ao nível das tradições do Theatro. A empresa deverá conceder a irradiação gratuita da parte musical de seus espetáculos às sociedades de rádio-cultura de São Paulo.

Em compensação:

- a) – pede que a Prefeitura de São Paulo conceda a ocupação do Theatro, em temporada oficial, durante o período supra citado;
- b) – pede que a Prefeitura, em compensação aos compromissos assumidos no parágrafo precedente, pague no dia da estreia da grande companhia lírica em São Paulo, a Sociedade Anônima Teatral Ítalo-Brasileira uma subvenção de réis 150:000\$000 e exonere os espetáculos da temporada oficial de qualquer imposto e despesas de luz, energia elétrica e de pessoal de porteiro;
- c) – ainda: a Prefeitura, durante o período da temporada oficial, terá o direito de ocupar o Teatro por concertos, conferencias, espetáculos de beneficência, nos dias em que o Theatro não seja ocupado pelo concessionário para apresentação

¹⁸⁸ Transcrição adequada à ortografia atual, excetuando-se nomes próprios.

ou ensaios; mas, não poderá conceder, durante o período da temporada oficial, o Theatro a outras empresas para espetáculo de qualquer gênero.

Da concessão faz parte integral, segundo o item quinto, o dever e o direito da empresa de editar um programa interno.

Justificando a sua pretensão, alega a peticionária que a dificuldade de realização mundial do Teatro Lírico, depois da guerra, pela transitória paralisação da produção de óperas e de aparecimento de artistas; a elevação, por isso mesmo, dos honorários dos artistas existentes; ausência do pública pela criação de divertimentos a preços módicos; o custo dos salários do pessoal de trabalho interno; a necessidade de montagens luxuosas para perfeita representação das peças; em resumo a diminuição da receita e aumento das despesas, tudo isso criou uma formidável crise para as iniciativas teatrais.

Foi para solucionar esse obstáculo, acrescenta a requerente, que a municipalidade de Buenos Aires assumiu a direta administração do seu teatro, monopolizando os serviços e contratos necessários.

A petição de fls. 2, deu o exmo. Sr. Prefeito o seguinte despacho:

“Considerando que os governos federal e estadual concordaram em subvencionar a Companhia Lírica do sr. Walter Mocchi, julgo que a Municipalidade poderia auxiliar esta empresa com uma subvenção de 100:000\$000 (cem contos de réis), e não cento e cinquenta contos, parece-me bastante; a Câmara, entretanto, resolverá como julgar mais conveniente aos interesses da população”.

Desde logo se verifica, por esse venerando despacho, que o exmo. Sr. Prefeito, reduzindo de 150:000\$000 para 100:000\$000 a concessão, estipulou o que, em sua valiosa consideração, reputa necessário para auxílio da empresa.

De inteiro acordo com a opinião de s. exc., as comissões reunidas de Justiça e Finanças opinam pela concessão, nos termos pedidos, mas de um auxílio apenas de 100:000\$. [sic]

É de grande utilidade que se providencie para que não haja solução de continuidade nas temporadas líricas oficiais, que, há 15 anos, se realizam no nosso Theatro Municipal, e, sobretudo, que se auxilie a criação de uma companhia lírica autônoma brasileira.

Sobram razões para isto.

Não há dúvida que, desde antes da guerra, todos os governos da Europa subvencionavam os seus teatros líricos oficiais, considerando-os como verdadeiras universidades de alta estética, sustentando-os e considerando-os, por isso, como público

serviço de geral utilidade. Durante a guerra, os governos europeus, sobretudo os da França e da Itália, concedendo as maiores facilidades para “tournées” líricas dos seus maiores artistas, isentavam-nos dos serviços militares, sustentando-os assim e fazendo do teatro lírico, que é um dos expoentes da arte e da cultura, uma sábia propaganda nacional.

Depois da guerra, com a superveniência da crise teatral, decorrente dos fatos expostos pela peticionária, todos os países têm providenciado a defesa do teatro lírico, por o considerarem instrumento de educação estética e moral do povo e compêndio de várias artes superiores.

Em França são subvencionados pelo Estado, por intermédio do subsecretário das Bellas Artes [sic], a Ópera Cômica e até a Comédia Francesa e o Odeon.

Em Viena, o antigo teatro imperial é hoje gerido pelo Estado. O governo e as municipalidades de Berlim, Leipzig, Dresden, Hamburgo, Colônia subvencionam os seus teatros. Na Itália sobretudo, os auxílios centuplicam. Em Veneza, Bergamo, Parma, Mântua, Gênova, Milão, em todas as grandes cidades, mesmo em várias pequenas cidades como Suzzara, centro de 20 mil habitantes, as *Communas* subvencionaram as suas temporadas líricas. E aceitando as conclusões de dois Congressos dos interessados (orquestra, coro, baile, empresa, fornecedores, cantores) um em Roma, outro em Milão, adotou o governo fascista como programa a urgente criação de um teatro nacional oficial em Roma, e a subvenção para existência autônoma – a exemplo do Scala de Milão – dos grandes teatros italianos: Real de Turim, S. Carlos de Nápoles, Carlo Felice de Gênova, Comunal de Bolonha, Pérgola de Florença, Máximo de [ilegível] indo buscar fundos para organização de tão grande empreendimento na taxação sobre os cinematógrafos em favor do lírico.

Ultimamente, na Argentina, acompanhando o movimento mundial em favor do teatro lírico na crise que atravessa, a Municipalidade de Buenos Aires assumiu a gestão direta das temporadas oficiais do teatro Colón, embora a sua realização lhe custasse, no ano passado, um déficit de algumas centenas de milhares de pesos.

No caso do Brasil, ocorre ainda uma circunstância especial na conjugação da elevação dos salários, pela falta de cantantes com a queda cambial. Assim é que da primeira vez que aqui cantou Gigli¹⁸⁹ vencia cerca de 3:000\$000 por noite e em 1925 recebeu cerca de 20:000\$000. Valin que ganhava 2:000\$000, recebeu 5:000\$000.

¹⁸⁹ Beniamino Gigli, (1890-1957) foi um tenor italiano de renome internacional, considerado o mais famoso de sua geração. Sua primeira aparição em São Paulo se deu antes de 1920. (MILLARCH, 20 de março de 1990)

As temporadas líricas argentinas, immobilizando por 6 meses, sob sua direta administração materiais cênicos, maestros, coro, baile e orquestra, tornou indispensável a solução do problema no Brasil, em virtude da impossibilidade da vinda daqueles elementos.

É esta solução que se propõe a Sociedade Anônima Teatral Ítalo-Brasileira a realizar praticamente com a criação da grande Companhia lírica brasileira, com coro, orquestra, materiais próprios e definitivos, facilitando assim futuras excursões por outros Estados [sic] e pelas cidades principais do nosso.

Foi para isso que os governos, federal e estadual, concederam o auxílio citado pelo sr. prefeito. É para isso que inteiramente se justifica o auxílio de cem contos de réis arbitrado no despacho de fls. 2, por s. exc..

Nesse despacho, como também no officio dirigido à Câmara, consigna o sr. prefeito a circunstância da resolução do assunto interessar a população.

E diz muito bem.

Alguém tem considerado que as temporadas líricas oficiais do nosso teatro importam apenas no benefício da classe restrita e rica dos assinantes, sem nenhum alcance para outras classes.

É um engano. Afora a parte propriamente artística, em que as localidades de preços reduzidos e as récitas populares favorecem a população no seu grande componente, existe a feição comercial.

Este aspecto é de grande importância.

As temporadas líricas oficiais interessam o comércio em geral (casas de modas, alfaiates, joalheiros, sapatarias, chapelarias, etc), jornais, ferrovias, navegação, transportes urbanos, energia elétrica, hotéis, etc. e todos os demais que destes dependem ou com eles se relacionem.

Há, conseqüentemente, uma multiplicidade de interesses de classes que são materialmente beneficiadas com a temporada lírica. Aliás, as estações de artes não são uma prodigalidade ou requinte. São positivamente uma necessidade porque constituem um padrão de adiantamento de cultura e de propaganda.

Por grata que nos seja, ainda, a mais que justa glória de Carlos Gomes e a escola musical romântica, já agora, é necessário facilitar o surgimento de outras glórias, também no canto da estética musical moderno.

E a concessão da subvenção atinge igualmente, este aspecto porque proporcionará oportunidades para representação de novas obras que vão sugerir valores atuais ao poder criador dos nossos artistas.

Bestes termos, as comissões reunidas de Justiça e Finanças, submetem à consideração da Câmara o seguinte projeto de lei:

A Câmara Municipal de S. Paulo decreta:

Art. 1º - Fica o prefeito autorizado a conceder à “Sociedade Anonyma Theatral Italo Brasileira”, com isenção de impostos, despesas de luz, energia elétrica e de porteiros:

- a) O Theatro Municipal durante o período de 1º de maio a 30 de setembro do corrente ano;
- b) O auxílio de 100:000\$000 (cem contos de réis).

Art. 2º - A “Sociedade Anonyma Theatral Italo Brasileira”, durante o período referido na alínea a, do art. 1º, fica obrigada a realizar no Theatro Municipal temporadas oficiais de espetáculos constantes de uma grande temporada lírica; uma temporada lírica popular, uma temporada dramática italiana ou francesa; no mínimo dois concertos sinfônicos, dirigidos por um diretor de celebridade mundial, facultativamente, qualquer outro espetáculo dramático, de operetas, bailes, recitais virtuosos e outros, a juízo da Prefeitura.

Art. 3º - Para os efeitos da temporada oficial, a “Sociedade Anonyma Theatral Italo Brasileira”, fica obrigada a organizar uma grande Companhia Lírica, autônoma para o Brasil, que, se estrar anteriormente no Rio de Janeiro, deverá chegar a São Paulo, íntegra nas suas figuras principais e nos seus elementos substanciais.

Art. 4º - O elenco dessa Companhia, o repertório e a apresentação cênica deverão ser de primeira ordem.

Art. 5º - A Sociedade deverá conceder, gratuitamente, a irradiação a parte musical de seus espetáculos às sociedades de rádio cultura de São Paulo.

Art. 6º - As obrigações consignadas nesta lei ficam subordinadas à fiscalização e apreciação da Prefeitura.

Art. 7º - O auxílio instituído pela alínea b, do art. 1º, será pago no dia da estreia da Grande Companhia Lírica, mencionada no art. 3º.

Art. 8º - Durante o período da temporada aludida no art. 1º, a Prefeitura poderá dispor do Theatro somente para concertos, conferências, espetáculos de caridade, recitais, audições e outras exibições artísticas de caráter beneficente, nos dias em que esse próprio municipal não for ocupado pelo concessionário para representações ou ensaios.

Art. 9º - O Prefeito abrirá no Tesouro os créditos que forem necessários à execução da presente lei.

Art. 10º - Revogam-se as disposições em contrário.

Sala das sessões, 26 de fevereiro de 1926 – Alexandre Marcondes Filho.
Almeirindo M. Gonçalves, Diogenes Ribeiro de Lima, Nestor Alberto de Macedo,
Innocencio Seraphico. (C.M.D.S.P., 1926)

ANEXO 3 – Anúncio SATIB

Theatro Municipal

— Concessionaria: —
Sociedade Theatral Italo - Brasileira

INAUGURAÇÃO DA TEMPORADA OFFICIAL DE 1926

Companhia Lyrica Italiana

ORGANIZADA INTEGRALMENTE NA ITALIA PELA EMPREZA SEGRETO —
BONACCHI —PIERGILI

ESTRÉA

— **REPERTORIO** —

BARBIERE DI SIVIGLIA
BALLO IN MASCHERA
MANON (MASSENET)
MANON (PUCCINI)
ANDREA CHENIER
MEFISTOFELE
TROVATORE
CAVALLERIA
LOHENGRIN
BUTTERFLY
RIGOLETO
TRAVIATA
PAGLIACCI
FAVORITA
GIOCONDA
GUARANY
LORELEY
BOHEME
CARMEN
MIGNON
WALLY
TOSCA
THAIS
FAUST
LUCIA
AIDA
IRIS

40 professores de orchestra — 40 coristas
12 bailarinas

— **ELENCO ARTISTICO** —

Direção tecnica M. SYLVIO PIERGILI
Director geral dos espectaculos M.° FEDERICO
DEL CUPOLO
Maestros substitutos A. COSTAGUTA- L. BRENNA
Maestros dos coros A. DE MARZI

SOPRANOS

Olga Caruso — Adelitta Simeoni — Rosita Sasso
— Muscha Kaveline

Para as representações de "Butterfly" e "Iris",
a soprano japoneza Nobuko-Hara

MEIOS SOPRANOS

Gabriella Galli — Maria Algozino

TENORES

Vincenzo Sempere — Antonio Melandri —
Nino Betrelli

BARYTONOS

Carlo Tagliabuc — Mario Albanesi —
Antonio Serpo

BAIXOS

Luigi Ferroni — Abelo Carnevall

BAIXO COMICO

Edgardo Biavati

UTILITE'S

Margherite Parigi — Antonietta Salvini —
Victorio Pavia

1.ª BAILARINA

Genevra Pratalongo

Regisseur: Ciro Scaffa—Director de scena: E. Gardo
Ponto: Bistoffi

AMANHÃ — Segunda-feira, ás 10 horas da manhã — **AMANHÃ**

Abri-se-á na bilheteria do theatro uma assignatura para — 10 RE' CITAS, 10 — Inclusive as "PREMIERES"
de "BUTTERFLY" e "IRIS", com a soprano japoneza Nobuko-Hara, cujos preços avulsos serão superiores nos de-
mais espectaculos

Preços de assignatura para as — 10 RE' CITAS, 10 — (Inclusive imposto do sello)

Frizas e camarotes de 1.ª	650\$	Poltronas e balcões	130\$
Camarotes foyer	450\$	Cadeiras foyer	90\$
Camarotes de 2.ª	300\$	Galerias	50\$

—:— OS PREÇOS AVULSOS SERÃO SUPERIORES —:—

Figura 11 - Anúncio da estreia da primeira temporada da SATIB. Fonte: Correio Paulistano, 18 de abril de 1926, página 11.

ANEXO 4 – Lei n. 252

Declara ser atribuição do Intendente de Polícia e Higiene a fiscalização dos teatros e divertimentos públicos

O coronel Antônio Proost Rodovalho, Presidente da Câmara Municipal de S. Paulo.

Faço saber que a Câmara, em sessão de 1º de julho corrente, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - A fiscalização dos teatros, espetáculos e divertimentos públicos que compete à Câmara Municipal pelo art. 53 de sua lei orgânica (n. 16, de 13 de novembro de 1891) é de atribuição do Intendente de Polícia e Higiene e será exercida de acordo com as prescrições desta lei.

Art. 2º - Ao Intendente de Polícia e Higiene pertence inspecionar os teatros, espetáculos e divertimentos públicos dentro do município.

Parágrafo único – Esta inspeção será exercida pelo Intendente ou quem o represente.

Art. 3º - Nenhum espetáculo ou divertimento público será permitido sem prévia licença do Intendente de Polícia e pagamento dos respectivos impostos.

Art. 4º - Nenhum teatro, casa de espetáculos, circo ou outra qualquer construção de caráter permanente ou provisório que se destine a espetáculos ou divertimentos públicos e lícitos poderá ser franqueada ao público sem que previamente seja inspecionada pelo intendente de Polícia e Higiene, de modo a verificar que a construção reveste todas as condições de segurança, higiene e comodidade dos espectadores.

Art. 5º - Nos teatros, casas de espetáculos e divertimentos públicos, o Intendente de Polícia e Higiene poderá exigir as obras que forem julgadas necessárias e que satisfaçam as condições de segurança, higiene e comodidade do público, podendo proibir o seu funcionamento em quanto tais obras não forem realizadas.

Art. 6º - O Diretor ou Empresário previamente combinará com o Intendente as horas em que deverão começar e findar os espetáculos, de dia ou de noite, e o número de espectadores que comportar o edifício.

Art. 7º - Nenhuma representação terá lugar sem que previamente haja aprovação do Intendente de Polícia e Higiene que não a concederá quando ofenda aos costumes e a decência pública.

Art. 8º - O Intendente por si ou por quem o represente deverá assistir a todas as representações, comparecendo antes de começarem, e exigirá o cumprimento exato dos anúncios feitos ao público, quanto aos programas, a comodidade devida aos espectadores e hora em que deve começar e terminar a apresentação.

Art. 9º - A companhia ou empresa publicará pela imprensa ou por anúncio afixado à portadas teatros e com antecedência de seis horas, pelo menos, o programa do espetáculo do dia, enviando uma cópia do mesmo programa ao Intendente de Polícia e Higiene, de modo que, uma vez publicado, não possa ser alterado sem autorização do mesmo Intendente.

Art. 10 – O Intendente, ou quem o represente e que inspecionar o espetáculo, providenciará de modo que se observe a ordem, decência e silêncio necessários, fazendo retirarem-se os espectadores que infringirem esta disposição, remetendo-os às autoridades competentes, quando não o for, para que procedam como for de direito.

Art. 11 – Não é permitida a distribuição de número de bilhetes de entrada excedente ao número de indivíduos que pode conter o recinto destinado aos espectadores.

Art. 12 – Aos infratores de qualquer disposição desta lei serão impostas multas de trinta até cinquenta mil réis (30\$000 até 50\$000).

Art. 13 – Nos teatros, divertimentos ou espetáculos públicos onde houver camarotes, será um destinado ao funcionário encarregado da inspeção e naqueles onde não os houver será franqueada a entrada.

Art. 14 – Não será permitida a venda de bilhetes de espetáculos por mercadores ambulantes, sem prévia licença e pagamento dos respectivos impostos.

Parágrafo único – O intendente, ou quem represente na inspeção, impedirá a venda de bilhetes pelos mercadores em licença, impondo-lhes a multa e apreendendo os bilhetes que forem encontrados em seu poder.

Art. 15 – Em quanto a Câmara não tiver organizado a sua polícia municipal ou o Intendente julgar insuficiente a sua guarda-fiscal para o serviço dos teatros, requisitará do Chefe de Polícia o auxílio da força pública para o policiamento dos teatros, casas de espetáculos ou divertimentos públicos.

Art. 16 – Fica estabelecida a iluminação elétrica para todos os teatros, devendo os proprietários ou empresários daqueles que ainda não tiverem adotado este sistema providenciar na substituição ordenada dentro do prazo de 10 meses da data desta lei.

Art. 17 – ficam revogadas as disposições em contrário.

Publique-se. E o Intendente a quem o conhecimento e execução desta pertencer, que a cumpra e a faça cumprir em nome da Câmara, tão inteiramente como nela se contém.

Paço da Câmara Municipal de S. Paulo, 2 de julho de 1896.

Antônio Proost Rodvalho.

Publicada

O Secretário da Câmara.

Eduardo da Silva Chaves

Registrada e arquivado o original na mesma data supra declarada.

O diretor,

Antônio Vieira Braga.

ANEXO 5 – Lei n. 2.186

Lei n. 2.186, DE 25 DE MARÇO DE 1919

Estabelece medidas profiláticas que embarguem ou restrinjam a disseminação da tuberculose pulmonar e outras moléstias contagiosas das vias respiratórias e dá outras providências.

Washington Luis Pereira de Sousa, Prefeito do Município de S. Paulo:

Faço saber que a Câmara, em sessão de 1º de março do corrente ano, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica proibido cuspir ou escarrar no piso dos tramways, carros ou chão dos lugares cobertos acessíveis ao público e nas ruas da cidade.

Parágrafo único – Ao infrator será imposta pena de multa de dez mil réis, e de cinquenta mil réis na primeira reincidência e a de prisão por três a oito dias, na segunda.

Art. 2º - Nos estabelecimentos de comércio, assim como nos hotéis, restaurantes, pensões de família, casas de alugar cômodos, cafés, bilhares, escolas, colégios, teatros e outros locais de divertimentos, templos, igrejas, estações de bondes e de estradas de ferro, hospitais e casas de saúde e em qualquer outro lugar em que seja permitida a fiscalização municipal, será obrigatório o uso de escarradeiras, cujo número, tipo e conservação a Prefeitura indicará.

Parágrafo único – A infração à disposição deste artigo será punida com a pena de multa de cinquenta mil réis.

Art. 3º - O Prefeito providenciará, para conhecimento do público, no sentido de ser afixado o texto desta lei em lugar visível das praças, ruas e logradouros públicos, carros, tramways, nos lugares em que for permitida a fiscalização municipal, etc., e se entenderá com a Light and Power para que esta empresa determine aos condutores de seus bondes que nestes façam efetivamente cumprir esta postura.

Art. 4º - O produto das multas reverterá em favor dos cofres da Liga Paulista contra a Tuberculose.

Art. 5º - A qualquer do povo fica lícito prender em flagrante o infrator desta lei e conduzi-lo à autoridade policial ou ao juizado de paz mais próximo a fim de ser lavrado o respectivo auto.

O Diretor Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de S. Paulo, 25 de março de 1919, 366º da fundação de S. Paulo.

O Prefeito,

Washington Luis P. de Sousa.

O Diretor Geral.

Arnaldo Cintra.

ANEXO 6 – Lei n. 3.427

LEI n. 3.427, de 19 de Novembro de 1919

CÓDIGO DE OBRAS ARTHUR SABOYA

J. Pires do Rio, Prefeito do Município de S. Paulo:

Faço saber que a Câmara, em sessão de 31 de agosto último, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

(...)

Art. 359 – Além das regras de higiene e de segurança para todas as construções nos teatros, casas de divertimentos ou de espetáculos públicos, serão observadas especialmente as seguintes:

I – que sejam inteiramente construídos de material incombustível, com pisos de cimento armado, tolerando-se o emprego de madeira ou de outro material combustível apenas no revestimento dos pisos, nas portas, nas janelas, em corrimãos de balaustradas, em caibros e ripas da cobertura e nas peças de maquinismos ou cenários, que não possam ser de material incombustível;

(...)

V – que tenham gabinetes para senhoras, bem como instalações sanitárias convenientemente dispostas para fácil acesso ao público, devidamente separadas para cada sexo, e indivíduo, sendo a parte destinada aos homens subdividida em latrinas e mictórios.

Art. 360º – Os edifícios destinados a teatros, construídos a partir da data desta lei, deverão ser separados dos edifícios ou terrenos vizinhos por uma passagem de três metros (3,m00) [sic] de largura pelo menos, sempre que não forem contornados por logradouros públicos.

Art. 361º – A parte destinada ao público, nos teatros, será inteiramente separada da parte destinada aos artistas, não devendo haver, entre as duas, mais que as indispensáveis comunicações de serviço, dotadas de porta de ferro, que as isolem em caso de incêndio.

Art. 362º – A parte destinada aos artistas deverá ter fácil e direta comunicação com as vias públicas ou com as passagens estabelecidas de acordo com o art. 359, de maneira a se assegurar saída ou entrada franca, sem dependência da parte destinada ao público.

Art. 363º – Os camarins deverão ter a superfície mínima de seis metros quadrados (6m2,00) [sic] e, quando não forem arejados e iluminados diretamente, serão dotados de dispositivos para renovação de ar, a juízo da Diretoria Geral de Obras.

Art. 364º – Os escritórios da administração deverão ser dispostos de forma a serem respeitadas todas as exigências desta lei, relativas aos compartimentos de permanência.

Art. 365º – Os depósitos de decorações, cenários, móveis, etc., e os guarda-roupas, no caso de não estarem situados em local independente do teatro, deverão ser inteiramente construídos de material incombustível e por todos os vãos guarnecidos por portas de ferro que, no caso de incêndio, os isolem do resto do teatro.

Parágrafo único – Em caso algum esses depósitos poderão ser colocados por baixo do palco.

Art. 366º – O soalho do palco, que poderá ser de madeira, deverá assentar sobre vigas de cimento armado ou ferro, neste caso completamente revestidas de argamassa de cimento de dois centímetros (0,20) [sic] de espessura, pelo menos.

Art. 367º – As escadas destinadas ao público, que deverão ter a largura mínima de um metro e cinquenta centímetros (1,50) [sic] serão construídas de lances retos de dezesseis degraus, (16) no máximo, entre os quais se intercalarão patamares de um metro e vinte centímetros, (1,20) [sic] pelo menos, de extensão.

Art. 368º – A partir da ordem mais elevada de localidade destinadas ao público, e à medida que forem atingindo as ordens mais baixas, as escadas aumentarão de largura, em proporção ao número de pessoas que delas devem utilizar-se de forma que um metro (1,00) [sic] de largura corresponda a cada cem (100) pessoas.

Art. 359º – A largura dos corredores de circulação e acesso às várias ordens de localidades elevadas, destinadas ao público, será determinada proporcionalmente ao número de pessoas que por esses corredores transitarem, na razão de um metro (1,00) [sic] para cem (100) pessoas.

Parágrafo único – A largura desses corredores nunca será inferior:

I – a dois metros e cinquenta centímetros (2,50) [sic], para o corredor das frisas e dos camarotes de primeira ordem e de dois metros (2,00) [sic] para as demais, quando a lotação do teatro for superior a quinhentas (500) pessoas;

II – a dois metros (2,00) [sic] e um metro e cinquenta centímetros (1,50), [sic] respectivamente, quando a lotação for inferior a quinhentas pessoas (500);

Art. 370º – A disposição das escadas e corredores será feita de modo a impedir correntes de trânsito contrárias, devendo a respectiva largura ser aumentada na proporção indicada no art. Anterior, sempre que houver confluência inevitável.

Art. 371º – Para o acesso à ordem mais elevada de localidades, geralmente denominada “galeria”, deverão existir escadas independentes das que se destinem às ordens inferiores.

Parágrafo único – A construção e a disposição das escadas para as galerias obedecerão em tudo ao que ficou estabelecido nos arts. anteriores.

Art. 372º – A disposição das localidades da plateia, camarotes, frisas e galerias será feita de acordo com o estabelecido pelo art. 382 e seus parágrafos na parte desta lei referente aos cinematógrafos¹⁹⁰.

Art. 373º – Em caso de necessidade, a juízo da Diretoria de Obras e Viação, deverá ser feita instalação para renovação de ar, de acordo com os arts. 388º, 389º, 390º, 391º e 392º desta lei da parte referente aos cinematógrafos.

(...)

Art. 595 – Revogam-se as disposições em contrário.

O Diretor do Expediente a faça publicar.

Prefeitura do Município de São Paulo, 19 de novembro de 1929, 376º da fundação de S. Paulo.

O Prefeito,

J. Pires do Rio.

O Diretor do Expediente, intº.

Florval Augusto da Silva

¹⁹⁰ Artigos 374 a 403.

ANEXO 7 – Tributos

Lista de atividades sobre as quais incidem tributos ou desonerações, agrupadas por tipo

Tabela 8 - Lista de atividades sobre as quais incidem tributos ou desonerações, agrupadas por tipo.

Incidência	Valor fixo (valor proporcional)	Norma (Ano)
Aparelhos radiotelefônicos e acessórios (1ª a 5ª ordem)	5:000\$000 (15%) 3:000\$000 (15%) 1:000\$000 (15%) 500\$000 (12%) 200\$000 (19%)	Lei 3.008 (1926)
Baile público, de fantasia ou de máscaras	50\$000 (imposto de licença)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896)
Baile público de qualquer outra espécie	30\$000 (imposto de licença)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896)
Baile público, de fantasia ou de máscaras, em que se cobre entrada, um	200\$00 (imposto de licença)	Lei 1.258 (1907)
Concertos em salões, um	30\$000 (imposto de licença)	Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)
Concertos nos teatros, um	50\$000 (imposto de licença)	Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)
Concertos permanentes nos botequins, confeitarias e restaurantes, cobrando-se entrada, por semestre	200\$000 (imposto de licença)	Ato 110 (1901)
Conferências literárias, científicas ou de qualquer outra natureza, embora tenham lugar com entrada paga	Isenção do imposto municipal	Lei 1.467 (1911)
Espetáculo, vendedor ambulante de bilhetes de	100\$000	Lei 64 (1893)
Espetáculo lírico, dramático ou concerto, um	50\$000 e 100\$000	Lei 64 (1893)
Espetáculo de cançoneta ou dança, por dia/mês	30\$000/600\$000	Lei 493 (1901)

Espectáculo de opereta, um	50\$000 100\$000 (Imposto de licença)	Lei 286 (1896)
Espectáculo de opereta, um	60\$000 (Imposto de licença)	Lei 493 (1901)
Espectáculo lírico ou de ópera, um	100\$000 (Imposto de licença)	Lei 286 (1896)
Espectáculo de cançoneta ou dança fora de teatros, cobrando-se entrada, por dia/ano	15\$000/3:000\$000 (taxa)	Ato 67 (1900)
Espectáculo de cançoneta ou dança, sendo permanente, por mês	800\$000 (Imposto de licença)	Lei 1.258 (1907)
Espectáculo dramático, de cançonetas, de operetas, comédia, etc. (por sessões) por dia	20\$000 (Imposto de licença)	Lei 1.613 (1912)
Espectáculo de opereta, lírico, dramático, de óperas, prestidigitação, cançoneta, dança e outros, realizados em teatro, por dia e cada sessão	Correspondente a quinze cadeiras, poltronas ou entradas de maior preço. (Imposto de licença)	Lei 2.768 (1924)
Espectáculo de operetas, líricos, dramático, de óperas, prestidigitação, cançoneta, dança e outros realizáveis no Politeama ou em teatros	Pagarão o imposto por espectáculo ou função correspondente a dez cadeiras, poltronas ou entrada de maior preço (Imposto de licença)	Lei 862 (1905)
Espectáculos de cançoneta, dança ou revista, sendo permanentes, por mês	1:000\$000 (Imposto de licença)	Lei 2.768 (1924)
Espectáculo lírico ou de ópera, um	100\$000	Lei 493 (1901)
Estabelecimentos comerciais de música	5\$000 (Taxa mensal)	Lei 1.258 (1907)
Fábrica, oficina ou estabelecimento comercial de instrumentos científicos,	5\$000 (Taxa mensal)	Lei 1.258 (1907)

cirúrgicos, matemáticos ou musicais, pianos		
Fonógrafo, exposição de, por dia	20\$000	Lei 64 (1893)
Fonógrafo, exposição de, por mês	100\$000	Lei 286 (1896)
Sendo em ruas, largos, etc., por mês	200\$000 (Imposto de licença)	
Gramofones, discos e artigos congêneres, fabricante ou mercador (1ª a 3ª ordem)	300\$000 (20%) 200\$000 (15%) 100\$000 (10%)	Lei 3.008 (1926)
Instrumentos de música, fabricante e mercador	150\$000 (10%)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)
Instrumentos de música, fabricante ou mercador em pequena escala	100\$000 (5%)	Lei 493 (1901)
Instrumentos de música, consertador	50\$000 (5%)	Lei 64 (1893)
Instrumentos de música, consertador, fabricante ou mercador em diminuta escala	50\$000 (5%)	Lei 493 (1901)
Instrumentos de música, fabricante e mercador (1ª a 3ª ordem)	200\$000 (10%) 150\$000 (10%) 100\$000 (5%)	Lei 1.613 (1912)
Instrumentos de música, fabricante ou mercador de (1ª a 3ª ordem)	300\$000 (20%) 200\$00 (15%) 100\$000 (10%)	Lei 2.768 (1924)
Instrumentos de música, consertador (pequena profissão)	50\$000	Lei 286 (1896)
Instrumentos de música, consertador	50\$000 (5%)	Lei 286 (1896)
Matinée em salões particulares	15\$000 (imposto de licença)	Lei 286 (1896)
Matinée em teatros	20\$000 40\$000 (Imposto de licença)	Lei 286 (1896)
Música impressa, fabricante ou mercador (1ª a 3ª ordem)	300\$000 (10%) 200\$000 (10%)	Lei 2.932 (1925)

	100\$000 (5%)	
Música mecânica nos cinematógrafos e outras casas de diversão, por mês	100\$000	Lei 683 (1903)
Músicas impressas, mercador de	150\$000 (5%)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)
Músicos ambulantes, só ou em banda, tocando, para ganhar, harpa, rabeca, realejo ou outros quaisquer instrumentos, por trimestre	15\$000	Lei 64 (1893)
Músicos, só ou em banda, tocando para ganhar, harpa, rabeca, realejos ou outros quaisquer instrumentos, por trimestre	30\$000	Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)
Pautador de papel com estabelecimento	50\$000 (5%)	Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)
Pianos, afinador (pequena profissão)	30\$000	Lei 286 (1896)
Pianos, afinador com estabelecimento	50\$000 (5%)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896)
Pianos, consertador com estabelecimento	50\$000 (5%)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896)
Pianos, afinador com estabelecimento	50\$000 (5%)	Lei 64 (1893) Lei 493 (1901)
Pianos, consertador com estabelecimento	50\$000 (5%)	Lei 493 (1901)
Pianos, fabricante	150\$000 (5%)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)
Pianos, fabricante (1ª a 3ª ordem)	500\$000 (20%) 300\$000 (15%) 150\$000 (10%)	Lei 2.932 (1925)
Pianos, mercador ou alugador	150\$000 (20%)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896)
Pianos, mercador ou alugador	150\$000 (15%)	Lei 493 (1901)
Pianos, mercador ou alugador (1ª a 3ª ordem)	500\$000 (15%) 300\$000 (10%) 150\$000 (10%)	Lei 2.556 (1922)

Pianos, mercador ou alugador (1ª ordem e 2ª ordem)	300\$000 (15%) 150\$000 (10%)	Lei 956 (1906)
Redução de imposto	20% (pagamento pontual à boca do cofre)	Lei 552 (1902)
Sociedades que tiverem por fim o desenvolvimento das letras, ciências e artes, sem fito de lucro	Gratuidade na remoção do lixo	Lei 1.258 (1907)
Teatro, empresário de	500\$000	Lei 286 (1896)
Teatro e casa de espetáculos, empresário e diretor de cada	Ilegível	Lei 286 (1896)
Teatro, empresário	500\$000	Lei 493 (1901)
Teatro, empresário (ou casa de espetáculo e diversões) de segunda ordem	200\$000 (sem valor)	Lei 64 (1893)
Teatro, empresário (ou casa de espetáculo e diversões) de segunda ordem	200\$000 (sem valor)	Lei 493 (1901)
Violeiro (pequena profissão)	10\$000 25\$000 30\$000	Lei 286 (1896)
Violeiro com estabelecimento	50\$000 (5%)	Lei 64 (1893) Lei 286 (1896) Lei 493 (1901)

Fonte: Leis Municipais 64, 286, 493, 552, 956, 1.258, 1.417, 1.613, 2.556, 2.932, 2.768, 3.008, Atos 67 e 110. Tabulação do autor.

Transcrição de parte das normas que dispõem sobre tributos municipais incidentes sobre a atividade musical.

Ato 67, de 12 de janeiro de 1900 – Cria a taxa sobre espetáculos de cançoneta e dança, fora de teatros e cobrando-se entrada.

Espetáculo de cançoneta e dança fora de teatros, cobrando-se entrada, por dia ou noite: 15\$000

Sendo permanente, por ano: 3:000\$000

Ato 110, de 7 de março de 1901, cria a taxa fixa de 200\$000 por semestre para os concertos permanentes, cobrando-se entrada, nos botequins, confeitarias e restaurantes, a qual fica incluída em tabela suplementar à do imposto de licenças, do art. 35, da lei n. 493, de 26 de outubro de 1900, até se fazer nova revisão das vigentes.

Lei 64, de 6 de setembro de 1893, aprova a tabela de impostos municipais.

Art. 1º - Ficam adotadas e em execução as seguintes tabelas de impostos:

Tabela do Imposto de Alvarás, Estacionamento e Localizações

Baile público de fantasia ou de máscaras, cada um: 50\$000.

Baile público de qualquer outra espécie, cada um: 30\$000

Espetáculo lírico, dramático ou concerto, um: 50\$000 e 100\$000

Espetáculo, vendedor ambulante de bilhetes de: 100\$000

Músicos ambulantes, só ou em banda, tocando, para ganhar, harpa, rabeca, realejo ou outros quaisquer instrumentos, por trimestre: 15\$000

Fonógrafo, exposição de, por dia: 20\$000

Tabela de Imposto de Licença ou Patente Municipal

Violeiro: 30\$000, 25\$000 e 10\$000

Tabela do Imposto de Indústria e Profissões

Segunda Classe – Fixo 200\$000

Teatro e casa de espetáculo, empresário ou diretor de cada: 5%

Terceira Classe – Fixo 150\$000

Instrumentos de música, fabricante ou mercador de: 10%

Músicas impressas, mercador de: 5%

Piano, fábrica de: 5%

Pianos, mercador e alugador de: 20%

Quinta Classe – Fixo 50\$000

Instrumentos de música, consertador de: 5%

Pianos, afinador de, com estabelecimento: 5%

Pianos, consertador de: 5%

Violeiro, com estabelecimento: 5%

Lei 286 – Manda vigorar de 1º de janeiro de 1897 em diante a tabela sobre impostos de Indústrias e Profissões.

§1º Tabela do imposto de Indústrias e Profissões, B “Segunda Classe” – Fixo 200\$00

45. Teatro e casa de espetáculos, empresário e diretor de cada: (ilegível)

§1º, C “Terceira Classe” – Fixo 150\$000

32. Instrumentos de música, fabricante ou mercador de: 10%

48. Músicas impressas, mercador de: 5%

54. Pianos, fábrica de: 5%

55. Pianos, mercador e alugador de: 5%

§1º, E “Quinta Classe” – Fixo 50\$000

75. Instrumentos de música, consertador de: 5%

97. Pautador de papel, com estabelecimento: 5%

101. Pianos, afinador de: 5%

102. Pianos, consertador de: 5%

127. Violeiro, com estabelecimento: 5%

§1, F “Classe Especial”

35. Teatros, empresário de: 500\$000

§2º - Tabela do imposto de pequenas profissões

32. Instrumentos de música, consertador de: 50\$000

- 45. Pianos, afinador de: 30\$000
- 58. Violeiro, 10\$000, 25\$000 e 30\$000

§4º - Tabela do imposto de Ambulantes

- 75. Músicos, só ou em bandas, tocando, para ganhar, harpa, rabeca, realejo ou outros quaisquer instrumentos, por trimestre: 35\$000

§5º - Tabela do imposto de Licenças, Estacionamentos e Localizações

- 9. Baile público, de fantasia ou de máscaras: 50\$000
- 10. Baile público de qualquer outra espécie: 30\$000
- 44. Concertos nos teatros: 50\$000
- 45. Concertos outros nos salões: 30\$000
- 62. Espetáculo de opereta, um 50\$000 e 100\$000
- 64. Espetáculo lírico ou de ópera, um: 100\$000
- 101. Matinée em salões particulares: 15\$000
- 102. Matinée em teatros, 20\$000 e 40\$000
- 109. Fonógrafo, exposição de, por mês: 100\$000
Sendo em ruas, largos, etc., por mês: 200\$000

Lei 493 – Fixa a despesa e orça a receita do município para o ano financeiro de 1º de janeiro a 31 de dezembro de 1901.

Capítulo VI, Art. 27, Imposto de Indústria e Profissões, §2 [Tabela B], Segunda Classe: Fixo 200\$000 e proporcional:

- 53. Teatro ou casa de espetáculo e diversões de segunda ordem, empresário de, não explorando as diversões por conta própria. [Valor faltando]

Capítulo VI, Art. 27, Imposto de Indústria e Profissões, §3 [Tabela C], Terceira Classe: Fixo 150\$000 e proporcional:

- 45. Instrumentos de música, fabricante e mercador de: 10%
- 61. Músicas impressas, mercador de: 5%
- 68. Pianos, fabricante de: 5%
- 69. Pianos, mercador ou alugador de: 15%

Capítulo VI, Art. 27, Imposto de Indústria e Profissões, §4 [Tabela D], Quarta Classe: Fixo 100\$000 e proporcional:

79. Instrumentos de música, fabricante e mercador em pequena escala de: 5%

Capítulo VI, Art. 27, Imposto de Indústria e Profissões, §5 [Tabela E], Quinta Classe: Fixo 50\$000 e proporcional:

91. Instrumentos de música, consertador, fabricante e mercador em diminuta escala de: 5%

117. Pautador de papel com estabelecimento: 5%

122. Pianos, afinador de, com estabelecimento: 5%

123. Pianos, consertador de, com estabelecimento: 5%

157. Violeiro com estabelecimento: 5%

Capítulo VI, Art. 27, Imposto de Indústria e Profissões, §6 [Tabela F], Classe Especial:

49. Teatro, empresário de: 500\$00

Capítulo VI, Art. 35 – Tabela de imposto de licenças, estacionamentos e localizações:

23. Concertos nos teatros, um: 50\$000

24. Concertos em outros salões, um: 30\$000

34. Espetáculo de opereta, um: 60\$000

36. Espetáculo de cançoneta ou dança, por dia/mês: 30\$000/600\$000

38. Espetáculo lírico ou de ópera, um: 100\$000

46. Músicos, só ou em banda, tocando para ganhar, harpa, rabeca, realejos ou outros quaisquer instrumentos, por trimestre: 30\$000

Lei 552, de 1902, em seu Artigo 13, estabelece uma redução de 20% no imposto de Indústria e Profissões “para o contribuinte pontual no pagamento à boca do cofre”.

Lei 683, de 7 de novembro de 1903, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o ano de 1904.

Capítulo V, Art. 20, Imposto de Licença, §1 – A tabela fica assim modificada:

6. Música mecânica nos cinematógrafos e outras casas de diversão, por mês:
100\$000

Lei 862, de 16 de novembro de 1905, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o exercício de 1906.

Capítulo V, Art. 23, Imposto de licença:

§3 – Os espetáculos dramáticos, de operetas, líricos, de óperas, prestidigitação, cançoneta, dança e outros realizáveis no Politeama ou em teatros, pagarão o imposto por espetáculo ou função correspondente a dez cadeiras, poltronas ou entrada de maior preço.

Lei 956, de 16 de novembro de 1906, orça a receita e fixa a despesa do município de S. Paulo para o exercício de 1907.

Capítulo V – Disposições Gerais

Artigo 18 – Imposto de indústria e profissões:

§1 Ficam acrescentas nas tabelas as seguintes taxas:

30. Pianos (mercador e alugador de):

De 1ª ordem: 300\$000 e 15% (Tabela A)

De 2º ordem: 150\$000 e 10% (Tabela C)

§2 Ficam eliminadas as taxas seguintes:

19, 69 e 74 (da tabela C) [69. Pianos, mercador ou alugador de: 15%]

Lei 1.258, de 30 de outubro de 1909, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o exercício de 1910.

Capítulo IV – Disposições Gerais

Artigo 16 – O imposto de licença: §1 – A tabela fica assim modificada:

1 – Baile público, de fantasia ou de máscaras, em que se cobre entrada, um:
200\$000

2 – Baile público de qualquer outra espécie, em botequins ou em casas comerciais, cobrando ou não entrada, por ano: 200\$000

5 – Espetáculo de cançoneta ou dança, sendo permanente, por mês: 800\$000

Artigo 28 – As casas ocupadas por misteres estranhos à habilitação, como os estabelecimentos comerciais ou industriais, oficinas, escritórios, etc., pagarão as taxas mensais constantes dos parágrafos seguintes:

§4 – São sujeitos à taxa de 5\$000:

f) as fábricas, oficinas ou estabelecimentos comerciais de (...) instrumentos científicos, cirúrgicos, matemáticos ou musicais, pianos (...);

g) os estabelecimentos comerciais de (...) música (...);

Artigo 37 – Será feita gratuitamente a remoção do lixo proveniente:

c) dos estabelecimentos de instrução gratuita;

d) das sociedades que tiverem por fim o desenvolvimento das letras, ciências e artes, sem fito de lucro.

Lei 1.467, de 31 de outubro de 1911, orça a receita e fixa a despesa do Município de São Paulo para o exercício de 1912.

Capítulo V – Disposições Gerais

Art. 19 – Ficam isentas do imposto municipal as conferências literárias, científicas ou de qualquer outra natureza, embora tenham lugar com entrada paga.

Lei 1.613, de 31 de outubro de 1912, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o ano de 1913.

Capítulo V – Disposições Gerais

Artigo 12 – Na tabela dos impostos de indústrias e profissões ficam feitos os seguintes acréscimos e alterações:

§2 – Alterações

De *Instrumentos de música* (Fabricante e mercador de): 150\$000 e 10%

Em pequena escala: 100\$000 e 5%

Para *Instrumentos de música* (Fabricante e mercador de):

1ª ordem: 200\$000 e 10%

2ª ordem: 150\$000 e 10%

3ª ordem: 100\$000 e 5%

Artigo 13: Na tabela do imposto de licença fica acrescentada a seguinte taxa:

Espectáculo dramático, de canções, de opereta, comédia, etc. (por sessões) por dia: 20\$000

Lei 2.556, de 29 de outubro de 1922, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o ano de 1923.

Capítulo III – Disposições Gerais

Artigo 11 – No imposto de “Indústrias e Profissões”, ficam acrescentadas e modificadas as seguintes taxas:

22) Pianos (Mercador e alugador de):

1ª ordem: 500\$000 e 15%

2ª ordem: 300\$000 e 10%

3ª ordem: 150\$000 e 10%

Lei 2.768, de 29 de outubro de 1924, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o ano de 1925.

Capítulo III – Disposição Gerais

Artigo 9 – Na tabela do imposto de indústrias e profissões ficam acrescentadas e alteradas as seguintes taxas:

59) Instrumentos de música (fabricante ou mercador de):

1ª ordem: 300\$000 e 20%

2ª ordem: 200\$000 e 15%

3ª ordem: 100\$000 e 10%

Artigo 10 – Na tabela do imposto de licença ficam acrescentadas e modificadas as seguintes taxas:

Espectáculos de opereta, lírico, dramático, de óperas, prestidigitação, cançoneta, dança e outros, realizados em teatro, pagarão por dia e para cada sessão o imposto correspondente a quinze cadeiras, poltronas ou entradas de maior preço.

Espectáculos de cançoneta, dança ou revista, sendo permanentes, por mês: 1:000\$000

Lei 2.932, de 29 de outubro de 1925, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o ano de 1926.

Capítulo III – Disposições Gerais

Artigo 7 – Na tabela de imposto de indústrias e profissões, ficam acrescidas e alteradas as seguintes taxas:

Música impressa (fabricante ou mercador de):

1ª ordem 300\$000 e 10%

2ª ordem 200\$000 e 10%

3ª ordem 100\$000 e 5%

Pianos (fabricante de)

1ª ordem 500\$000 e 20%

2ª ordem 300\$000 e 15%

3ª ordem 150\$000 e 10%

Lei 3.008, de 28 de outubro de 1926, orça a receita e fixa a despesa do Município de S. Paulo para o ano de 1927.

Capítulo VI – Disposições Gerais

Artigo 8 – Na tabela do imposto de Indústria e Profissões ficam acrescidas e alteradas as seguintes taxas:

Aparelhos radiotelefônicos e acessórios (mercador de):

1ª ordem: 5:000\$000 e 15%

2ª ordem: 3:000\$000 e 15%

3ª ordem: 1:000\$000 e 15%

4ª ordem: 500\$000 e 12%

5ª ordem: 200\$000 e 19%

Gramofones, discos e artigos congêneres (fabricante ou mercador de):

1ª ordem: 300\$000 e 20%

2ª ordem: 200\$000 e 15%

3ª ordem: 100\$000 e 10\$

ANEXO 8 – São Paulo e as inundações

São Paulo e as inundações

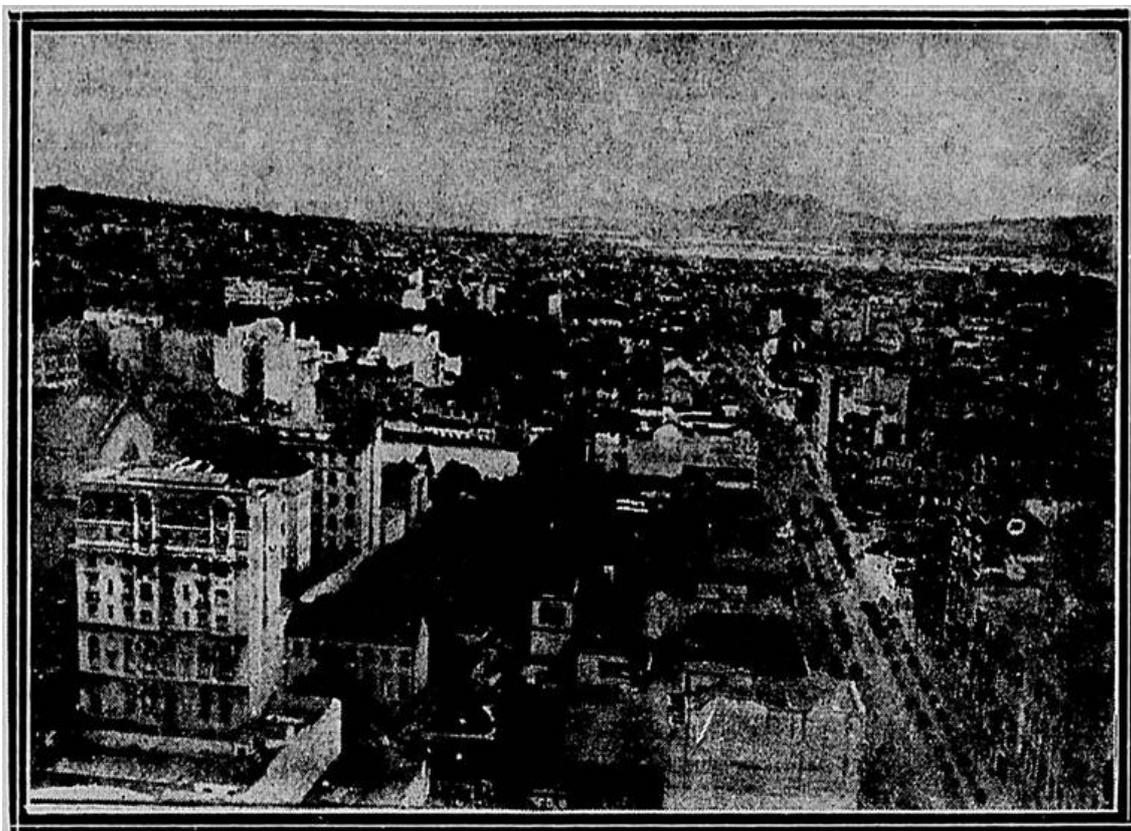


Figura 12 - Foto intitulada "São Paulo e as inundações". Fonte: *Correio Paulistano*, 6 de fevereiro de 1929, página 7.

Esta linda vista panorâmica de São Paulo tem duas feições adversas e distintas: No primeiro plano, a feição risonha da parte central da cidade, notando-se a elegância suntuosa do Explanada Hotel, à esquerda, os “arranha-céus” da rua Barão Itapetininga mais acima e a moderna perspectiva da avenida São João, à direita. Ao fundo, porém, encerrado pela silhueta corcovada do Jaraguá, a outra feição. Enchente... O rio Tietê inundando os campos da Lapa, da Casa Verde, da Barra Funda, do Bom Retiro... As várzeas têm um aspecto mais pitoresco. O paulista se ilude, pensando no mar... Mas as barcaças, que singram as águas cheias de gente, que foge da enchente e chora os bens prejudicados pela fúria do rio, dá logo a certeza da realidade que é tudo isso. (São Paulo e as inundações, 1929)

ANEXO 9 – Quantidade de normas por ano e governante

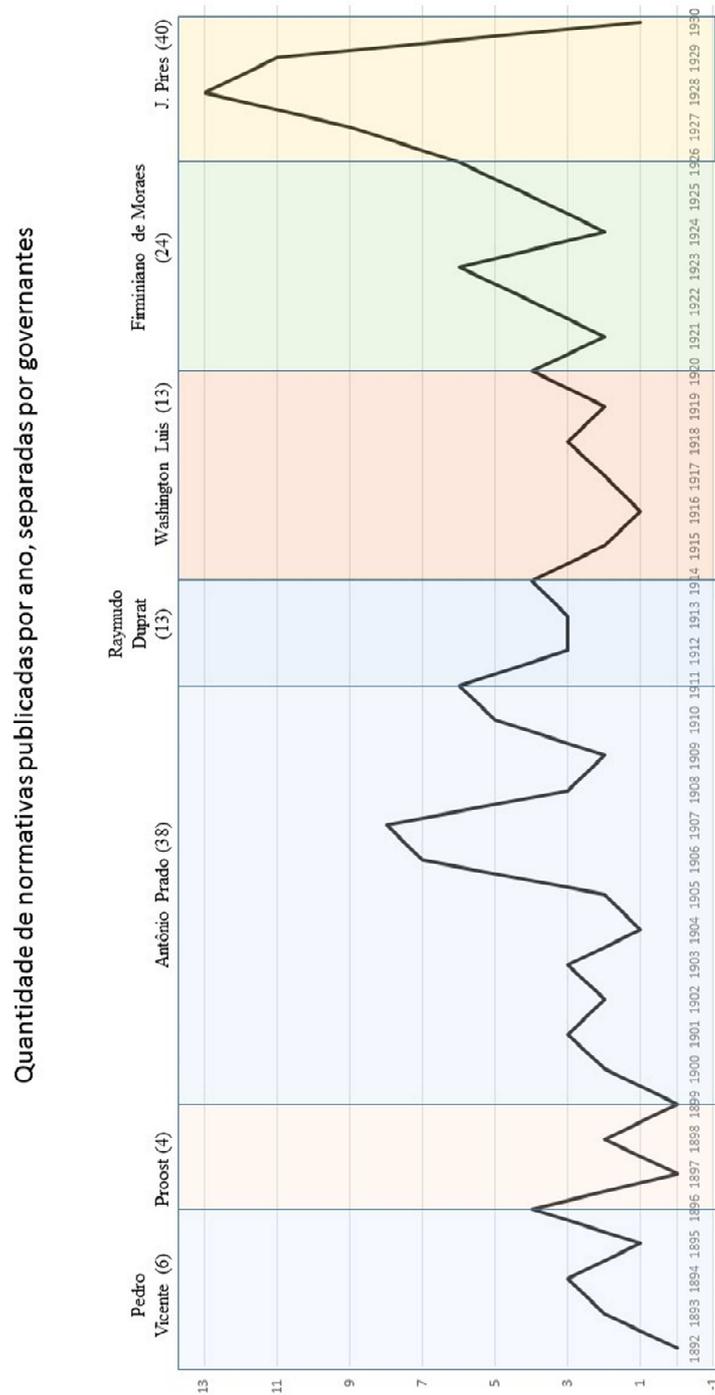


Figura 13 - Quantidade de normas publicadas anualmente. O número entre parênteses é o total de normas publicada durante o mandato do gestor. Fonte: Normativas publicadas pela Câmara Municipal de São Paulo (1892-1930). Plotagem do autor.

ANEXO 10 – Grupo Barra Funda

Figura 14 - Grupo Carnavalesco Barra Funda, fundado em 1912 em Pirapora do Bom Jesus, local de peregrinação religiosa dos membros dos cordões paulistanos no início do século XX. Fotografia de 1915. Fonte: Acervo Centro de Documentação e Memória do Samba. Ver Salla (2010).

Referências Bibliográficas

ABREU, A. J. D. Carlos Gomes monumental, um olhar para o monumento a Carlos Gomes, em São Paulo. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014, Anais. 2014.

_____. A Estátua de Verdi em São Paulo, entre identidades e estranhamentos. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2015, Anais. ANPPOM, 2015.

ANTUNES, F. *As enchentes na história de São Paulo*. http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8385. 2010. Acessado em: 28 de setembro de 2016.

Ao povo paulista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 21910, 6, 6 de julho de 1924.

ARAKELIAN, A. *Elias (Helio) Reis e Silva (Tenor) (Recife, pernambuco, Brazil 1895-Rio de Janeiro 1958)*. <http://forgottenoperasingers.blogspot.com.br/2012/06/elias-helio-reis-e-silva-tenor-recife.html>. 2012. Acessado em: 25/05/2016.

ARAÚJO, E. C. G. D. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras e as comemorações de seu primeiro centenário de nascimento*. 2ª. São Paulo: 1972.

AZEVEDO, E. R. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário. *Revista Histórica*, 16, 2006.

AZEVEDO, L. H. C. D. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

AZEVEDO, L. H. C. D. *150 Anos de Música no Brasil*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBIERI, F. *A Economia do Intervencionismo*. 1. São Paulo: Mises Brasil, 2013.

BASSANETTI, N. *1943 - Acontecimentos em Catanduva*. http://www.catanduvacidadefeito.com.br/exibemateria.php?noticia_id=645. 2013. Acessado em: 25/05/2016.

BASTIAT, F. *Frédéric Bastiat*. 2. São Paulo: 2010.

BATISTA, L. *Revolução de 24: guerra em SP por reformas políticas*. São Paulo. <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.revolucao-de-24-guerra-em-sp-por-reformas-politicas,10277,0.htm>. 2014. Acessado em: 29 de outubro de 2016.

BÉHAGUE, G. *Elias Álvares Lobo*. 2ª. Oxford: 2001.

BERNARDES, M. E. *O Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*. Tese de doutorado-Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2004.

_____. Cidade civilizada e a cena lírica: O Teatro Municipal de São Paulo (1910-1930). *Anais ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História*, 2009.

BERTAGLIA, D. *Como era o Largo da Concórdia... O Largo da minha infância*. São Paulo, _____ minha cidade. <http://www.saopaulominhacidade.com.br/historia/ver/7007/Como%20Bera%20Bo%20Largo%20da%20Concordia...%20BO%20Largo%20de%20minha%20infancia>. 2012. Acessado em:

BERTUCCI-MARTINS, L. M. Educação e Higiene no combate à gripe espanhola em São Paulo. Congresso Brasileiro de História da Educação, 2002, Anais. 2002.

BESSA, V. D. A. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Doutorado-Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

BISPO, A. A. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: uma instituição da *Belle Epoque* paulista nas suas inserções em processos políticos-culturais. *Revista Brasil-Europa: correspondência Euro-Brasileira*, v. 2, n. 160, 2016a.

_____. A tarantella napolitana e o adeus à Itália em Maria Petrowna no cenário político internacional antes da Primeira Guerra e na vida musical ítalo-brasileira de entre-guerras. *Revista Brasil-Europa: correspondência Euro-Brasileira*, v. 2, n. 160, 2016b.

BORGES, L. M. *Os impostos e a imunidade da música brasileira: o acesso à cultura e a intervenção do Estado no domínio social e econômico*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

BRASIL. *Levantamento do custo de vida no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Serviço de Estatística da Previdência do Trabalho, 1946.

de 1966. Código Tributário Nacional CTN. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5172.htm

BRICK, A. Z.; LOUREIRO, G. P. *Precisamos falar sobre a cláusula de não restabelecimento*. <http://direitocivil-contratos.blogspot.com.br/2012/02/precisamos-falar-sobre-clausula-de-nao.html>. 2012. Acessado em: 30/05/2016.

C.M.D.S.P. *Jornal Correio Paulistano*, 5 de março de. *Parecer n. 13, das comissões reunidas de Justiça e Finanças*. Câmara Municipal de São Paulo, 1926.

CAMARGO, L. S. D. *Diário Oficial do Município*, 28/12/1991. *História das Ruas de São Paulo*.

CAMPOS, C. M. *Construção e desconstrução do centro paulistano*. X Encontro Nacional da Anpur, 2003, Anais. 2003. 20.

Capa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1930.

CRUZ, H. D. F. *São Paulo em Papel e Tinta: periodismo e vida urbana - 1890-1915*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2000.

CUNHA, G. N. D. A polícia nos teatros e cinemas do Rio de Janeiro - 1890-1930. Simpósio Nacional de História, 2003, Anais. João Pessoa: ANPUH, 2003. CD-ROM., 2003. 8 p.

Degringolando... *Folha da Manhã*, São Paulo, 3, 21 de fevereiro de 1930.

DUARTE, F. Participação do Brasil na 1ª Guerra trouxe ganhos modestos e baque econômico. *BBC Brasil*, Londres, 11 de novembro de 2014.

Era uma vez a velha monarquia. *Revista VEJA*, Brasil, Edição Especial de 1989, Setembro, 1989.

FAGUNDES, L. *Participação brasileira na Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: FGV,

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1994.

FILOMENO, F. A. A crise Baring e a crise do Encilhamento nos quadros da economia-mundo capitalista. *Economia e Sociedade*, v. 19, n. 1 (38), pp. 135-171, 2010.

FONSECA, P. C. D. A Revolução de 1930 e a Economia Brasileira. *Revista Economia*, v. 13, n. 3b, pp. 843-866, 2012.

FRANCO, G. H. B.; LAGO, L. A. C. D. O processo econômico: a economia da Primeira República, 1889-1930. In: *A Abertura para o mundo 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. pp. 173-237.

GARCIA, E. *Escolas Populares: iniciativas católicas em São Paulo (1910-1941)*. Relatório Final PIBIC (Vigência 08/2006 a 07/2007)-Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GIESBRECHT, R. *O fim de uma tradição: o Teatro Colombo*. <http://blogdogiesbrecht.blogspot.com.br/2014/01/o-fim-de-uma-tradicao-o-teatro-colombo.html>. 2014. Acessado em: 29 de maio de 2016.

Giuseppe Verdi - Invetário de obras de arte em logradouros públicos da cidade de São Paulo.

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_o_bra/index.php?p=4537. 2016. Acessado em: 26/05/2016.

GLICK, R.; TAYLOR, A. M. Collateral damage: trade disruption and the economic impact of war. *The Review of Economics and Statistics*, n. 92 (1), pp. 102-127, February 2010.

História da Orquestra Sinfônica Municipal. São Paulo. <http://theatromunicipal.org.br/grupoartístico/orquestra-sinfonica-municipal/#historia>. 2016. Acessado em: 24/05/2016.

IBGE. *Séries Históricas - População*. IBGE. <http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/populacao.html>. Acessado em: 31 de outubro de 2016.

_____. *Séries Históricas - Contas nacionais*. IBGE. <http://seculoxx.ibge.gov.br/economicas/contas-nacionais>. 2016. Acessado em: 22 de outubro de 2016.

INSTITUCIONAL. *Sobre a FECAP*. FECAP. <http://www.fecap.br/novosite/institucional/index.php>. Acessado em: 25 de outubro de 2016.

IPHAN. *Bens Culturais Registrados*. <http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/conPatrimonioE.jsf>. 2016. Acessado em: 26/05/2016.

JARDIM, V. L. G. Os sons da República - O ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na Primeira República 1889-1930. 27ª Reunião da ANPED, 2004, 27reuniao.anped.org.br. Anais. 2004. 13 p.

_____. A música e o projeto educacional republicano paulista - a reforma de 1890. VII Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas, julho/2006, Anais. julho/2006.

LEAL, V. N. *Coronelismo, Enxada e Voto: O município e o regime representativo no Brasil*. 7. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEE-MEDDI, J. *Os teatros da São Paulo dos Barões do café*. Virtuália - O Manifesto Digital. <http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/06/os-teatros-da-so-paulo-dos-bares-do-caf.html>. 2008. Acessado em: 29/05/2016.

LEME, O. F.; FENDT, R. Entre os cupins e os homens. *Banco de Ideias*, n. 48, 2009.

MARCONDES, M. A. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

Maria Petrowna. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 de janeiro de 1929.

MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, A. L. *República: um outro olhar*. São Paulo: Editora Contexto, 1989.

_____. *O Despertar da República*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

MATTOS, H. A Vida Política. In: SCHWARZ, L. M. *A Abertura Para o Mundo (1889-1930)*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012. pp. 85-132.

MELO, C. S. *Caipiras no palco: Teatro na São Paulo da Primeira República*. São Paulo: Annablume editora, 2011.

MENDES, C. *Breve notícia do Teatro Municipal*. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1955.

MENDES, F. *Regulação ou regulamentação?* Brasília-DF. <http://www.conteudojuridico.com.br/artigo.regulacao-ou-regulamentacao,33149.html>. Acessado em: 26 de outubro de 2016.

MENDES, F. U. G. *Mashorqueiros ou procellários? A Experiência tenentista no Maranhão: política, cultura histórica, imaginário, personagens...* Mestrado (Dissertação)-Departamento de História, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

MILLARCH, A. A noite em que Gigli cantou no Cine Ópera. *Estado do Paraná*, Almanaque, 20 de março de 1990.

MISES, L. V. *Intervencionismo, uma análise econômica*. 2ª. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010a.

_____. *Uma crítica ao intervencionismo*. 2ª. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010b.

MONACO, F. E. D. *O Banquete do Leviatã: direito urbanístico e transformações da zona central de São Paulo (1886-1945)*. Tese (Doutorado)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007.

Monumento a Carlos Gomes - Inventário de obras de arte em logradouros públicos da cidade de São Paulo. http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_o_bra/index.php?p=4521. 2016. Acessado em: 26/05/2016.

MORAES, J. L. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. Doutorado-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

MORAES, U. Q. D. *Políticas públicas para o audiovisual: as isenções fiscais e os limites entre o Estado e a Iniciativa Privada (1986-2010)*. Tese (Doutorado)-Departamento de História, UFPR, Curitiba, 2013.

MORANGUEIRA, V. D. S. *Vila Maria Zélia: visões de uma vila operária em São Paulo (1917-1940)*. Dissertação (Mestrado)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2006.

MOREIRA, S. *São Paulo na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

Na estrada de ferro Sorocaba. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 de janeiro de 1929.

NASCIMENTO, D. *Largo da Memória e Obelisco do Piques*. <http://www.saopauloantiga.com.br/largo-da-memoria/>. 2014. Acessado em: 26/05/2016.

_____. *Monumento a Giuseppe Verdi*. <http://www.saopauloantiga.com.br/monumento-a-giuseppe-verdi/>. 2016. Acessado em: 26/05/2016.

NETO, L. C. D. A gripe espanhola de 1918 na cidade de São Paulo: notas sobre o "cotidiano epidêmico" na "Metrópole do Café". *Revista Histórica*, n. 29, 2008.

São Paulo (SP). PAULO, C. M. D. S. de Publicados originalmente entre 1892-1930. Normativa da Câmara Municipal de São Paulo. São Paulo, Disponível em: <http://www.camara.sp.gov.br/atividade-legislativa/legislacao/leis-e-outras-normas/>

Notícias do interior. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 de janeiro de 1929.

O Movimento Revolucionário, O bombardeio da cidade, A resposta do sr. Presidente da República. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 de julho de 1924.

O Teatro Colombo vai desaparecer. *Folha de S. Paulo*, 23 de fevereiro de 1962.

PAOLETTI, M. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno: La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e suoi protagonisti*. Bologna: AlmaDL, 2015.

PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, E. D. B. *A música, o consulado e eu: emórias de Elpídio Pereira*. Rio de Janeiro: 1957.

Plateas e Salões. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 de março de 1905.

Pontos turísticos e culturais. <http://data.rio/dataset/pontos-turisticos-e-culturais>. 2016. Acessado em: 25/05/2016.

PORTO, H. M. *Resgatando a história dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal*. <http://www.operasempre.com.br/2012/11/resgatando-historia-dos-corpos-estaveis.html>. 2012. Acessado em: 28/05/2016.

Requerimento n. 197. *Correio Paulistano*, São Paulo, 06 de junho de 1929.

ROCHA, J. *Pandemia de gripe de 1918*. invivo/Fiocruz. <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=815&sid=7>. Acessado em:

ROCKWELL, L. *O que é a Economia Austríaca?* Mises Brasil. <http://www.mises.org.br/Article.aspx?id=35>. 2008. Acessado em: 17 de outubro de 2016.

ROLNIK, R. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: FAPESP/Studio Nobel, 1997.

ROTHBARD, M. N. *Man, Economy, and State with Power and Market*. 2a. Auburn: Ludwig von Mises Institute, 2004.

Rua Álvares Penteado. Dicionário de ruas. <http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/ListaLogradouro.aspx>. Acessado em: 26 de outubro de 2016.

RUTHERFORD, S. The prima donna as opera impresario. In: *The arts of the prima donna in the long nineteenth century*. New York: Oxford University Press, 2012. pp. 272-289.

SALGADO, D. *As memórias de João Gomes de Araújo*. Somos Editora, 2014.

SALLA, N. M. Secretaria Municipal de Cultura. *Samba de paulista*. Em Cartaz: guia da Secretaria Municipal de Cultura, n. 32, 2010.

São Paulo e as inundações. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 de fevereiro de 1929.

SATIB. *Inauguração da Temporada Oficial de 1926*. São Paulo: Correio Paulistano, 18 de abril de 1926.

SCA. *Linha do Tempo*. Sociedade de Cultura Artística. <http://www.culturaartistica.com.br/linha-do-tempo>. Acessado em: 02/06/2016.

SCARDINO, A. The market turmoil: past lessons, present advice; did '29 crash spark the depression? *The New York Times*, New York, 21 de outubro de 1987.

SCHWARCZ, L. M. População e Sociedade. In: SCHWARZ, L. M. *A Abertura Para o Mundo (1889-1930)*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012. 50 p.

SOUZA, J. L. D.; ARAÚJO, H. E. *O que é? Deflator implícito*. Revista Desafios do Desenvolvimento. Ano 4, Ed. 37. http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2140:catid=28&Itemid=23. 2007. Acessado em: 22 de outubro de 2016.

SUGIMOTO, L. São Paulo, 1918: a capital do inferno. *Jornal da Unicamp*, 17 a 23 de maio de 2004.

Teatros. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de janeiro de 1929.

Theatro Municipal. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 de dezembro de 1920,

Theatros. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2, 13 de janeiro de 1921.

Theatros. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 de março de 1921.

Theatros. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 de dezembro de 1923.

Theatros e Salões. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de julho de 1916.

Theatros e Salões. *Correio Paulistano*, São Paulo, 09 de julho de 1916.

TITO, M. A.; SANTOS, R. C. D. *Revolução de 1924*. São Paulo. http://200.144.6.120/exposicao_revolucao/index.php. Acessado em: 14 de setembro de 2016.

TOLEDO, R. P. D. *A Capital da Solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900*. Edição de Bolso. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

TONI, F. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. *Revista Música*, 6, 1/2, pp. 122-149, 1995.

UNESCO. *Patriônico Cultural Imaterial*.
<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/intangible-heritage/>.
Acessado em:

VASCONCELOS, A. *A nova música da República Velha*. 1985.

VEIGA, E. *Chaminé histórica*. São Paulo: Estadão, 2015.