

Do gueto à televisão:**A música espanhola em São Paulo****e a trajetória de Triana Romero**

Rita de Cássia Lahoz Morelli

O ano era 1953. Os dias, 14 e 15 de março, um sábado e um domingo, respectivamente. A cidade, São Paulo, e a casa de espetáculos, o antigo Teatro Colombo, que se localizava no Largo da Concórdia, no bairro do Brás. O que se encenava ali, às oito e meia da noite? A famosa comédia espanhola “Morena Clara”, de autoria de Antonio Quintero e Pascual Guillen, que em 1936 já tinha se tornado filme na Espanha, com direção de Florián Rey e com Império Argentina no papel principal. Mas quem encenava essa peça? O grupo cênico do Grêmio Dramático Hispano-Americano, uma das várias sociedades espanholas existentes na cidade naquele momento. E quem representava Trinidad, ou Trini, a jovem cigana que era a protagonista? Triana Romero, a mesma cantora que, naqueles dias, interpretava música espanhola na Rádio e na Televisão Tupi de São Paulo.

Segundo Ismara Izepe de Souza, mais de 400 mil imigrantes espanhóis já haviam chegado ao Brasil em 1914, e 81% dos que residiam aqui em 1940 estavam radicados no Estado de São Paulo (Souza, 2005: 38). A mesma autora informa que os espanhóis aparecem em terceiro lugar no *ranking* quantitativo dos europeus que imigraram para o nosso país, superados apenas pelos portugueses e pelos italianos, tendo chegado em maior número nas duas primeiras décadas do século XX (Souza, 2005: 37).

Em sua obra, Ismara Izepe de Souza está interessada em estudar as práticas políticas dos espanhóis residentes no Brasil no contexto da década de 1930, que foi marcada pela Proclamação da República na Espanha (1931) e pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939), e que se encerrou com a ascensão do general Francisco Franco ao poder. Concentra, portanto, sua atenção na capital paulista e, secundariamente, em outros centros urbanos nos quais a mobilização política dos espanhóis foi importante nesse período, tais como Santos e Sorocaba. Daí ser sua obra uma excelente fonte de pesquisa sobre as sociedades espanholas existentes em São Paulo naquela época, e é interessante observar que logo nas primeiras páginas de seu livro é feita uma menção ao

Grêmio Dramático Hispano-Americano. Ao dizer que a concentração mais visível de espanhóis na cidade de São Paulo ocorria então nas principais ruas dos bairros do Brás e da Mooca, ela observa: “Não é por acaso que o *Centro Republicano Espanhol* e o *Grupo Dramático Hispano-Americano*, duas das associações espanholas em atividade nos anos 30, encontravam-se sediadas à Rua do Gasômetro” (Souza, 2005: 40).

O Grupo Dramático Hispano-Americano foi fundado em 1930 (Souza, 2005: 55) e dedicava-se exclusivamente à promoção de eventos artísticos, no que se diferenciava das associações espanholas de caráter político e/ou de caráter assistencial existentes na época em São Paulo, tais como o Centro Republicano Espanhol, fundado em 1918, ou a Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos, por exemplo (Souza, 2006: 51). Entretanto, o próprio fato de ser sediado no mesmo prédio que abrigava o Centro Republicano Espanhol indica seu posicionamento na disputa entre republicanos e nacionalistas que dividia então a comunidade espanhola do mundo inteiro.

De fato, o Grêmio chegou a ser objeto de vigilância policial na década de 1930, do mesmo modo como o foram as associações espanholas republicanas do Brasil: Ismara Izepe de Souza encontrou nos arquivos do DEOPS-SP o cartaz de divulgação de um de seus espetáculos teatrais, intitulado “A morte de Ferrer”, programado para acontecer no dia 21 de março de 1936 em seu próprio salão, mas desautorizado por aquele órgão por conter ideias “prejudiciais aos altos interesses da ordem pública” (Souza, 2005: 55). No mesmo prontuário do DEOPS-SP há ainda o convite para um “gran festival” promovido pelo Grêmio, ocorrido no dia 28 de agosto de 1937, que teria sido organizado para arrecadar fundos para o Comitê Central de Propaganda da Espanha Republicana – e informa-nos a autora que esse grupo artístico organizou muitos eventos com essa finalidade naquele período.

Informa-nos ainda a autora que o Grêmio Dramático Hispano-Americano continuou sendo vigiado pelo DEOPS-SP na década de 1940. E graças ao material arquivado nos prontuários da polícia ficamos sabendo que em março de 1946 ele não só disponibilizou seu salão para recepcionar com “bailados, cantos e declamação” o líder republicano Manoel Delicado, ex-secretário de Agricultura da ex-República Espanhola, mas também para sediar reuniões de trabalhadores com Luís Carlos Prestes (Souza, 2005: 55).

Na década de 1950, entretanto, tudo indica que houve uma despolitização do Grêmio – como, de resto, da maior parte das sociedades espanholas da capital, embora

um número reduzido de imigrantes, aglutinados em torno do Centro Democrático Espanhol, seguisse promovendo atividades antifranquistas até a década seguinte (Souza, 2005: 213-214). O próprio Centro Republicano Espanhol desaparecera, sendo datadas de 1945 as últimas referências a ele encontradas por Ismara Izepe de Souza (Souza, 2006:51) em sua pesquisa. Triana Romero, que, como vimos, participou em 1953 como protagonista de uma de suas montagens teatrais, lembra-se do Grêmio como de um clube voltado única e exclusivamente a atividades artísticas.

Um sinal de que sua memória está correta encontra-se no próprio fato de que o grupo tenha escolhido encenar “Morena Clara” a partir da adaptação cinematográfica, apesar de o diretor e a atriz do filme terem sido renegados pelos republicanos espanhóis durante a Guerra Civil porque viajaram para a Alemanha nazista, a convite de seus governantes, chegando a realizar ali alguns filmes. Os méritos artísticos de ambos, evidenciados não apenas nessa película, mas em outras igualmente marcantes do cinema espanhol que floresceu durante a República, assim como o fato de a versão cinematográfica da peça conter músicas que a versão teatral não continha, certamente representavam razões estéticas suficientes para justificar a escolha, já que razões políticas estavam sendo abandonadas. É interessante observar que também no âmbito do Estado brasileiro vivíamos então o interregno democrático durante o qual a liberdade política para escolhas estéticas estava garantida.

Abro aqui um parêntese. No caso de “Morena Clara”, de fato, o cinema foi a principal fonte de informação dos artistas amadores espanhóis da colônia paulistana – e Triana Romero conta que a adaptação paulistana do filme, feita por Antonio Carrasco, reproduziu até mesmo os cenários da película. Entretanto, o disco e as partituras impressas para piano parecem ter sido muito mais importantes do que o cinema na orientação das escolhas estéticas desse grupo de artistas. Foi no disco e na partitura, por exemplo, que Triana Romero tomou conhecimento da canção espanhola “La Violetera”, muito antes de Sarita Montiel imortalizá-la no filme de 1958. E foi por criação própria que passou a interpretá-la nas sociedades espanholas na década de 1930 carregando uma cestinha e distribuindo flores para o público presente, e não por influência da película, que só foi exibida no Brasil em 1961. Triana Romero conta que era comum que tirasse músicas de discos em espanhol, muitas vezes com a ajuda da irmã pianista Olga Carrera, para apresentá-las nos clubes. Mais tarde, por conta disso, as músicas espanholas chegariam também à televisão, pois muitas vezes Triana levava discos para

os maestros da TV Tupi, onde trabalhava, pedindo que fizessem os arranjos para que pudesse interpretá-las. Por outro lado, era comum também que Triana criasse caracterizações próprias para a apresentação de números específicos, como ocorreu, por exemplo, em 1938, quando interpretou o “Hino ao Jornaleiro”, vestida a caráter e carregando um fardo de jornais no Teatro Municipal de São Paulo, em noite de homenagem a esses profissionais. Fecho o parêntese.

Embora o Grêmio tivesse aparentemente se despolitizado na década de 1950, vale a pena registrar que Triana Romero começara a cantar em clubes espanhóis da colônia paulistana muito antes disso, quando era uma criança de 4 anos de idade e ainda se apresentava com seu verdadeiro nome, Odete Carrera. Filha dos imigrantes espanhóis Emílio Carrera, galego, chegado ao Brasil em 1913, aos 16 anos de idade, e de Carmen Moreno, andaluza, chegada ao Brasil no mesmo ano, aos 12, Odete nasceu em 9 de dezembro de 1930. Naquela tenra idade já era requisitada para cantar nesses clubes, geralmente aos domingos e geralmente a pedido dos espanhóis amigos de seu pai, que iam até sua casa para buscá-la, e isso significa que a menina Odete já cantava em festas espanholas durante a efervescência política da década de 1930. E a própria relação das sociedades espanholas nas quais cantava quando menina mostra que seu relacionamento e o de sua família eram maiores com o lado republicano da colônia: Centro Galego, Federação Espanhola, Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos Centro Republicano Espanhol e o próprio Grêmio Hispano-Americano.

Outro indício de que seu relacionamento com o lado republicano da colônia era maior está no fato de que, aos 4 anos de idade, Odete também já cantava na Rádio Educadora Paulista, onde tinha um programa exclusivo de meia hora diária, interpretando, sobretudo, tangos argentinos. Ora, a Rádio Educadora Paulista abriria espaço em 1937, ainda que mediante pagamento, para um programa diário intitulado “Hora Hispano Brasileira de Espanha Republicana”, produzido pelo Comitê Central de Propaganda da Espanha Republicana. E lê-se em Souza (2005: 99) que isso se deveria ao fato de um dos diretores da emissora, Ary de Carvalho, não apenas ser simpático à causa, mas manter relações de amizade com os líderes republicanos espanhóis de São Paulo. Embora Triana Romero não tenha chegado a se apresentar nesse programa, sabe-se que havia nele uma parte musical, já que a cantora e bailarina espanhola Pepita Tovar, radicada no Brasil em 1937, foi convidada a se apresentar nele regularmente, o que lhe custou a desconfiança dos órgãos policiais (Souza, 2005, pág. 93).

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Por outro lado, o fato de Odete interpretar tangos não deixa de ser indício de que a colônia espanhola de São Paulo não constituía um “gueto” no sentido exato da palavra, mas inseria-se em uma rede ampla de relações sociais e culturais que unia imigrantes radicados em vários outros lugares do Brasil e da América do Sul, sobretudo da Argentina. Outro indício se encontra no fato de que, quando o já então famoso homem de rádio, ator de cinema e cantor argentino Hugo Del Carril esteve em São Paulo em 1944, espanhóis da colônia paulistana conseguiram fazer com que ele recebesse a menina Odete no saguão do Hotel Esplanada, onde ele estava hospedado, para mostrar-lhe como é que uma brasileirinha conseguia cantar os tangos argentinos com uma pronúncia tão correta do castelhano. Aos 13 anos de idade, Odete fez-se acompanhar pela irmã, Olga Carrera, quase dez anos mais velha e já então uma exímia pianista, no piano de cauda ali existente. E o resultado disso foi que Hugo Del Carril quis contratá-la imediatamente para cantar em Buenos Aires, para onde seus pais e sua irmã, por outro lado, não tiveram a menor dúvida em se mudar temporariamente para fazer-lhe companhia, pois continuariam, aqui ou ali, conectados àquela rede.

Olga Carrera começaria em Buenos Aires a trabalhar como pianista de companhias espanholas de dança, e saía-se muitíssimo bem nesse gênero de música, pois estava acostumada a acompanhar todos os cantores e os bailarinos espanhóis que vinham se apresentar na capital paulista. De tal forma isso era verdade que, conforme nos conta sua irmã, a casa delas em São Paulo era conhecida na colônia paulistana como “o consulado da Espanha”, pois era ali mesmo, ao som do piano particular de Olga, que aconteciam os ensaios. Nas apresentações desses artistas ao público, era geralmente Olga quem regia as orquestras, pois era também maestrina.

Odete Carrera, por sua vez, fazia aulas de canto em Buenos Aires, transformando-se ali em Triana Romero, nome artístico criado por ela mesma a pedido dos produtores argentinos, que achavam Odete muito francês. Com permissão especial do Juizado de Menores, cantava tangos não apenas em emissoras de rádio, mas também em casas noturnas, e chegou a receber uma proposta de contrato de trabalho de Carmen Amaya, responsável por uma das mais famosas companhias espanholas de flamenco da época, que estava em temporada na Argentina. Ou seja, não fosse a necessidade de sua mãe de voltar para o Brasil para o casamento de sua irmã, que regressara antes com o pai, a rede de relações sociais e culturais dos imigrantes espanhóis tinha o potencial de

se estender até a Europa, já que a companhia de Carmen Amaya seguiria por aqueles dias de Buenos Aires para Paris.

Triana Romero voltou ao Brasil depois de três anos de permanência na Argentina. Em 1948 foi contratada pela Rádio Tupi, onde já trabalhava uma grande amiga de infância, Sylvia Gonçalves, igualmente filha de imigrantes espanhóis. Sylvia Gonçalves já adotara então o pseudônimo artístico de Lolita Rodrigues, e ambas se tornariam “a dupla de intérpretes de melodias espanholas do *cast* das Emissoras Associadas de São Paulo”, conforme o *Diário da Noite* publicaria à época. A amizade entre os pais das meninas Odete e Sylvia é outro indício da rede de relações que unia imigrantes espanhóis de várias localidades, pois, embora a família Gonçalves fosse radicada em Santos, isso não impedia que elas convivessem na praia, nos finais de semana, ou na capital paulista, nas férias escolares.

É interessante observar, por outro lado, que a participação de Odete em atividades artísticas da colônia paulistana tornava-a agente ativo da disseminação da cultura espanhola por essa rede de imigrantes, pois foi ela quem ensinou a amiguinha Sylvia a tocar castanholas, por exemplo. Aliás, sua convivência com os imigrantes da colônia paulistana tornava-a agente ativo da própria perpetuação da língua, não só em relação às crianças e jovens de sua geração, mas até mesmo em relação a seus próprios pais, que, por terem vindo crianças da Espanha, não falavam o castelhano tão bem quanto ela aprendera a falar em São Paulo.

As atividades artísticas desenvolvidas em São Paulo eram muitas vezes reproduzidas em outras cidades brasileiras, como foi o caso da própria peça “Morena Clara”, que teve duas apresentações no Rio de Janeiro, com o Teatro Carlos Gomes lotado pela colônia espanhola de lá. O grupo cênico do Grêmio Dramático Hispano-Americano viajou para a então Capital Federal para apresentar a peça, inclusive Triana Romero e sua irmã Olga Carrera, que respondia pela direção musical. Tinham perdido o pai, repentinamente, poucos dias antes, mas honraram sua memória cumprindo o compromisso que já haviam assumido antes com os amigos espanhóis dele, ainda que vestidas de luto, como era o costume na época.

Por outro lado, as atividades artísticas desenvolvidas em São Paulo contavam às vezes com a presença de ilustres expoentes da cultura espanhola na plateia. Foi o caso dessa mesma peça, assistida em certa ocasião por um de seus autores, Pascual

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Guillen, que fez constar no folder de divulgação das apresentações dos dias 14 e 15 de março um comentário altamente elogioso, datado de 9 do mesmo mês:

No crei encontrarme aqui em San Paulo, tan lejos de nuestra querida España, una representación de nuestra obra “Morena Clara” llevada a cabo por aficionados, que merecen el galardón de profesionales. Como delegado de La Sociedad de Autores Españoles y como autor de la obra me complazco en felicitarlos efusivamente, por su tenaz labor en prol del teatro español aquí en Brasil. Muy cordialmente, Pascual Guillen. (Folder, 1953)

Triana Romero foi de fato o alvo principal da admiração de Gillen, sobretudo em razão de sua pronúncia perfeita da língua espanhola, e é com grande emoção que se recorda de ter sido surpreendida pela visita dele no camarim após ter representado a peça sem saber de sua presença na plateia. Vale a pena registrar aqui um trecho da entrevista que fiz com ela em 2010, pois creio que ele revela não apenas a experiência pessoal da artista, mas o modo como a rede social dos imigrantes de São Paulo funcionava à época:

Triana: Só que aqui em São Paulo, quando eu fiz, o espanhol que escreveu a peça estava em São Paulo, e falaram para ele que naquela noite a peça dele iria para o Teatro Colombo, e que tinha uma pessoa que ia fazer. Ele disse: Não acredito. Uma brasileira que vai fazer? E ele falou: quero ir ver. Ninguém me falou que ele estava lá, porque eu ia ficar... Então trabalhei. Quando terminou o espetáculo, eu estava no camarim, tirando a maquiagem e tal, e falaram para mim: Triana, tem visita. Ele veio no camarim. Ainda me falaram quem ele era. Eu não falo para você o que eu senti.

Rita: Ele foi te dar os parabéns? Ele tinha adorado?

Triana: Ele me beijou tanto! Sabe o que ele falou? Que nunca ele podia imaginar que no Brasil ele ia encontrar aquela personagem tão bem interpretada como eu fiz. Ele não acreditava que eu era brasileira.

Rita: Porque você falava perfeitamente, né?

Triana: Depois sabe o que ele fez antes de ir embora? Ele foi numa joalheria, comprou um anel para mim, uma medalha escrito atrás uns dizeres dele para mim que foi a melhor intérprete que ele teve daquilo. O anel eu tenho até hoje. Ele já é falecido. Eu era mocinha, ele era um senhor. Eu fiquei dias sem poder nem dormir porque a emoção era tanta! Eu falei: Como é que eu pude fazer uma coisa dessas com o escritor da peça ali? (...) Isso aqui para mim foi uma coisa que eu não podia imaginar! Ele estava na frisa, assistindo, e diz que ele falava para o amigo que estava junto: Não acredito! Ela é brasileira? Brasileña? Brasileña? (Entrevista, 2010)

Além das viagens com o grupo cênico do Grêmio, Triana Romero participou também de muitas caravanas artísticas pelo Interior de São Paulo e para outros estados do Brasil, por conta de seu contrato com as Emissoras Associadas, e é interessante observar o modo como a música espanhola praticada pela colônia paulistana encontrava espaço na programação pioneira da própria televisão. Conforme já tive oportunidade de afirmar em outro trabalho (Morelli, 2011: 1-2), durante os primeiros anos de existência

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

da televisão na cidade de São Paulo, quando a TV Tupi era a única emissora em funcionamento, a música tinha um espaço enorme na programação e era muito comum que fosse classificada segundo sua origem nacional. Curiosamente, a música espanhola e a música cubana foram as que tiveram o maior número de referências nas grades publicadas no jornal *Diário de São Paulo* até 1952, por exemplo. No caso da Espanha, conforme observei nesse mesmo trabalho (Morelli, 2011: 2), há nas grades dessa época referências a programas cujo conteúdo musical não é evidenciado, mas que têm por títulos “Andaluzia” e “Sevilhana”, por exemplo. Embora nos anos seguintes tenha se incrementado a apresentação do gênero lírico e, portanto, de música de origem predominantemente italiana na TV Tupi, o certo é que as duas intérpretes de “música espanhola” da emissora, Lolita Rodrigues e Triana Romero, continuaram obtendo grande destaque, inclusive na revista *O Cruzeiro*, de propriedade dos Diários Associados.

Conforme observei em outro trabalho (Morelli, 2012: 5), a memória das cantoras do rádio e da televisão paulistanos do início da década de 1950 registra uma forte presença, nas grades de programação das emissoras da época, da música oriunda das nações às quais pertenciam os imigrantes majoritários na população da capital: Portugal, Itália e Espanha. Embora artistas dessas nacionalidades não tenham predominado entre os que fizeram temporadas em emissoras paulistanas entre as décadas de 1950 e 1960, a importância do repertório de origem espanhola pode ser avaliada se considerarmos o total dos artistas oriundos de países de língua castelhana. Conforme observo nesse mesmo trabalho (Morelli, 2012: 5), das 218 temporadas internacionais registradas entre 1954 e 1969 na amostragem construída por mim durante pesquisa sobre a programação musical das emissoras paulistanas, financiada pela FAPESP entre 2009 e 2011, a maioria se refere a artistas de língua inglesa, com 69 ocorrências, mas o segundo posto é ocupado por artistas de língua espanhola, com 39 ocorrências, contra 32 ocorrências de artistas de língua italiana e apenas 10 ocorrências de artistas portugueses.

Embora essa mesma amostragem revele que programas com artistas brasileiros explicitamente voltados para as músicas das diversas nacionalidades de imigrantes paulistanos foram veiculados pela televisão tanto na década de 1950 quanto na década de 1960 com um mesmo número de ocorrências (Morelli, 2012: 4), o que chama atenção na primeira década, sobretudo em seus primórdios, é o investimento simbólico

realizado pelas emissoras nessa programação. E creio que a existência de uma rede social, formada por imigrantes espanhóis de São Paulo e do resto do país e do mundo, bem como o fato de que por essa rede já circulavam informações culturais e artísticas muito antes do advento da televisão, foi o que tornou relevante esse investimento.

Abro aqui outro parêntese para aventar uma hipótese formulada com base não em pesquisa, mas em experiência pessoal.

De fato, não foi possível identificar a existência de grêmios teatrais, musicais e artísticos de imigrantes espanhóis nas primeiras décadas do século, em razão do recorte cronológico da pesquisa de Ismara Izepe de Souza. Entretanto, tive acesso a uma revista semanal chamada “La estirpe”, publicada no Rio de Janeiro na década de 1920 e voltada para a comunidade espanhola do Brasil, que se dizia “de gran circulación em España, Portugal y países ibero-americanos”. Em dois exemplares guardados em casa, foram publicadas fotografias de parentes meus, imigrantes espanhóis radicados no interior do Estado de São Paulo: no número 33, de 22 de janeiro de 1923, aparecem as fotografias de minha mãe e de um primo seu ainda bebês, em uma coluna intitulada “La Estirpe nos Estados”, da qual constam fotografias de outras crianças filhas de espanhóis de Bocaina, Birigui, Jacareí e Glicério; no número 37, de 19 de fevereiro do mesmo ano, aparecem as fotografias de meus avós maternos, e de dois irmãos de meu avô, um deles com a esposa, em uma coluna intitulada “La Estirpe em São João da Bocaina”, da qual consta ainda a fotografia de outro casal de espanhóis da cidade.

Ora, o fato de haver contato entre espanhóis residentes à época na pequena cidade paulista de Bocaina, vizinha de Jaú, e membros ilustres da colônia, radicados na então Capital Federal, e editores de uma revista ilustrada, significa que a rede social a que me refiro já era atuante na década de 1920. Pesquisando nas páginas desses exemplares da revista encontrei publicidade de empresas dos mais variados ramos da indústria, do comércio e dos serviços, pertencentes a imigrantes espanhóis, localizadas não apenas no Rio de Janeiro mas também na capital paulista, em Santos e em outras cidades do interior de São Paulo (Araçatuba, Cafelândia, Catanduva, Jaú e Lins, especificamente). Encontrei também referência a pelo menos uma sociedade espanhola voltada a atividades culturais e artísticas da colônia espanhola existente no período: a Casa de Cervantes, aparentemente localizada no próprio Rio de Janeiro.

Acredito com base nisso na pré-existência dessa rede social de imigrantes espanhóis em relação ao próprio advento do rádio comercial no Brasil. Daí imaginar que

o predomínio dos ritmos caribenhos e latino-americanos nas emissoras de rádio, registrado nas décadas de 1930 e 1940 e até nos primórdios da década de 1950, deva-se também à influência da divulgação da cultura de origem hispânica levada a efeito por essa rede, para além das afinidades rítmicas de origem africana que foram posteriormente to enfatizadas. Fecho o parêntese.

Atendo-nos apenas à televisão e aos primórdios da década de 1950, temos evidências de que a TV Tupi não só divulgava a música espanhola, mas fazia questão de apresentar suas duas intérpretes do gênero como legítimas representantes da colônia radicada na capital paulista. Sirva-nos de exemplo o texto com que a revista *O Cruzeiro* as apresentou por essa época, ainda que a reportagem guardada por Triana Romero não contenha a data exata da edição:

As alegres, as “calientes” cantigas de Espanha, do seu povo, como o “paso doble”, a “jota” flamenca, o “fandanguilo”, têm nas duas cantoras do Sumaré as suas intérpretes. Anda que sejam tanto uma como outra paulistas de nascimento, elas são filhas de filhos da terra dos toureiros. Por isso as suas vozes se aquecem na expressão vivaz da música avoenga – uma alegria solta em sons. Triana Romero e Lolita Rodrigues traçaram nas ondas do Sumaré, sobre São Paulo, a fama de serem as mais legítimas canceineiras de Espanha. (*O Cruzeiro*, s/d)

Vale a pena registrar algumas das legendas das fotografias publicadas nessa edição de *O Cruzeiro*, nas quais ambas aparecem vestidas com trajes típicos de espanholas: “Triana Romero e Lolita Rodrigues: rosas nos cabelos, rodas nas saias, lembram a festiva Espanha”; “Elas duas, jovens e lindas, são consideradas as mais genuínas e deliciosas canceineiras espanholas”; “Em São Paulo, de castanholas, estão sempre prontas para evocar, com suas vozes, a beleza da Espanha”.

Vale a pena registrar também o texto-legenda da fotografia das duas artistas publicada no *Diário da Noite*, embora a reportagem encontrada no arquivo de Triana Romero também não seja datada:

As duas “espanholas” da TUPI – Triana Romero e Lolita Rodrigues formam a dupla de intérpretes de melodias espanholas do “cast” das Emissoras “Associadas” de São Paulo. Ambas possuem estilo próprio ao cantar as alegres páginas do canceineiro espanhol e ambas têm, respectivamente, o seu imenso público de ouvintes. São filhas de espanhóis mas nasceram aqui mesmo em São Paulo. (*Diário da Noite*, s/d)

Ora, não só a filiação de Triana Romero à colônia espanhola paulista era mais antiga que a de Lolita Rodrigues – que, como vimos, residia inicialmente em Santos,

com seus pais e irmãos – mas também sua identificação como cantora de música espanhola foi mais duradoura, uma vez que Lolita optou por desenvolver alternativamente sua carreira como apresentadora e atriz.

Por outro lado, Triana Romero parece ter sido a única a ter participado do programa da TV Tupi “Palhinha na TV”, exclusivamente voltado à música espanhola, já que o título desse programa não aparece na relação daqueles constantes da biografia de Lolita Rodrigues publicada na Coleção Aplauso (Castro, 2008: 153-154) como tendo contado com sua participação. Já no arquivo de Triana Romero encontrei duas propagandas desse programa, publicadas no *Diário da Noite*, sem data, e ilustradas com fotos suas, trajada como espanhola. Diz o texto da primeira propaganda: “Triana Romero, a popular intérprete de melodias espanholas do ‘cast’ das Emissoras ‘Associadas’ de São Paulo, será a convidada especial de hoje à noite na televisão (Canal 3), em programa patrocinado pelos produtos ‘Palhinha’”. Diz o texto da segunda: “Na televisão (Canal 3) ‘Palhinha na TV’. Hoje apresentando a ‘estrelinha’ Triana Romero, do elenco das Emissoras Associadas de São Paulo. Um espetáculo patrocinado pelos Produtos ‘Palhinha’ na PRF3 – TV (Televisão Tupi-Difusora)”.

Conforme mencionei em outro trabalho (Morelli, 2011: 5), esse programa aparece na amostragem de minha pesquisa desde 1954 até 1962, sendo interessante observar que era comum nele fossem noticiadas as presenças esporádicas de atrações espanholas em temporada na capital paulista. Como exemplo, citei o Trio Alonso e o cantor Oscar de La Torre, mencionados em 1954, e os bailarinos Orlando Alvarado e Romerito de Huelva, mencionados em 1962, observando que neste último ano esse programa era exibido pela TV Cultura, pertencente então às Emissoras Associadas de São Paulo, intitulado-se “Grandes Audições Palhinha”. Por outro lado, Triana Romero se recorda de que, dentre os inúmeros maestros que trabalhavam na TV Tupi na época, era geralmente Aldo Petrioli quem regia esse programa, e atribui isso ao fato de que ele era italiano e, portanto, “pegava bem o jeito da música espanhola”. Lembra-se também de que ele a fazia ensaiar os números duas vezes: na primeira, apenas com ele; na segunda, com a orquestra.

Triana Romero deixou de trabalhar na televisão em 1954, dois anos antes de se casar com o cantor e ator Astrogildo Ribeiro Filho, também descendente de espanhóis. Foi se afastando da música espanhola ao trilhar outros caminhos profissionais:

Depois teve uma queda do meu gênero. A colônia já não estava mais tão acirrada. Começou a entrar o ié-ié-ié. Então os internacionais, italianos, espanhóis, o Romeu Feres que cantava música italiana, o Marcos Ayala que cantava bolero, o Geraldo Castelar que cantava Granada, a Tânia Amaral que cantava opereta, todo esse pessoal não tinha mais aceitação nos programas. Os produtores não escalavam mais. O público pedia outras coisas. E eu também, como cantava à noite e gravava muito *jingle*, acabei saindo do rádio e da televisão. (Entrevista, 2010)

Triana Romero trabalhou como *crooner* em importantes casas noturnas da capital, tais como as dos hotéis Fasano, Jaraguá e Othon Palace, bem como, ao lado da cantora Wilma Camargo, na orquestra do maestro Waldomiro Lemke, que fazia bailes na capital e no interior do Estado. Preenchia os períodos diurnos com gravações de *jingles* publicitários em estúdios da capital, inclusive o famoso estúdio de José Scatena, que viria a dar origem à gravadora RGE. Posteriormente passou a trabalhar como pianista de escolas de balé, substituindo a irmã Olga Carrera no Balé Stagium quando esta se transferiu para o Balé da Cidade, numa prova incontestada de sua musicalidade inata, pois, embora tivesse feito alguns anos de dança clássica, não aprendera piano a não ser ouvindo a irmã tocar. Conforme me contou, nas primeiras aulas do Balé Stagium ela tocou chorando, mas se saiu tão bem que permaneceu trabalhando ali por 5 ou 6 anos. Trabalhou em seguida em outras escolas de dança, inclusive na famosa escola fundada por Ismael Guinzer, que tinha sido o grande nome do Balé do IV Centenário, até ingressar no Teatro Municipal, onde trabalha há 33 anos, acompanhando ao piano as aulas da Escola Municipal de Bailado.

Embora tenha gravado dois discos de 78 rotações com músicas espanholas na década de 1950, um na gravadora Chantecler e outro na gravadora Continental, ambas de São Paulo, não restou nenhum exemplar desses discos para que pudéssemos ouvir suas interpretações à época. Por ter atuado na TV em um período anterior à existência do videoteipe, também não temos registros imagéticos de suas participações nos programas de música espanhola do período. Há, de qualquer maneira, um registro fonográfico mais recente, já que, em meados da década de 1990, juntamente com Manoel Bittencourt, Norma Avian e Wilma Camargo, Triana Romero formou um quarteto que lançou pela GGM Records um CD intitulado *Arteto de ontem e de hoje*. Nesse CD há duas seleções de músicas cantadas em espanhol, uma delas denominada “latina” e a outra especificamente de boleros, ao lado de repertório em inglês e em português (bossa nova). É interessante observar que, passados tantos anos, foi em um

programa da TV Gazeta, comandado por um antigo nome do ié-ié-ié, Ronnie Von, que esse quarteto conseguiu se apresentar com mais frequência.

Termino mencionando que há sim outro registro fonográfico de Triana Romero disponível para audição, embora não como cantora. Trata-se do segundo LP do conjunto Secos e Molhados, lançado em 1974 pela Continental, onde o nome dela aparece entre os músicos participantes da gravação. Tocando o quê? Simplesmente, e maravilhosamente, castanholas, como não poderia deixar de ser. Olé!

Bibliografia

Castro, Eliana. 2008. *Lolita Rodrigues de carne e osso*. São Paulo: Imprensa Oficial. Coleção Aplauso Perfil.

Morelli, Rita C. L. 2011. “Música na TV de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960: investimentos identitários e estatutários”. Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia (SBS). Curitiba.

_____. 2012. “A programação musical da televisão de São Paulo de 1954 a 1969: Dados e interpretações”. Comunicação apresentada no X Congresso da Associação Internacional para o Estudo da música Popular Ramo Latino-americano (IASPM-AL). Córdoba.

Souza, Ismara I. de. 2005. *Solidariedade Internacional: A comunidade espanhola do Estado de São Paulo e a Polícia Política da guerra Civil da Espanha (1936-1946)*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.

_____. 2006. *Espanhóis: História e Engajamento*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Biografia da Autora:

Rita de Cássia Lahoz Morelli nasceu em Bocaina-SP, em 18 de outubro de 1959. Formou-se em Ciências Sociais, modalidade Sociologia, pela Universidade Estadual de Campinas (1982), onde fez também o Mestrado em Antropologia Social (1988) e o Doutorado em Ciências Sociais (1998). Desde 1989 é docente do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma

universidade. É autora de dois livros: *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico* (Primeira Edição, 1991; Segunda Edição, 2009) e *Arrogantes, anônimos, subversivos: Interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira* (2000). Entre 2009 e 2011 teve um Auxílio Pesquisa da Fapesp para desenvolver o projeto “Músicas e músicos na TV de São Paulo: Trabalho, distinção e identidade (1954-1969)”.

